

LE OPERE DI GIORGIO DE CHIRICO NELLA COLLEZIONE CASTELFRANCO L'AFFAIRE DELLE "MUSE INQUIETANTI"

Giovanna Rasario

L'archivio di Giorgio Castelfranco

Più di settanta foto e lastre di opere di Giorgio de Chirico sono conservate nell'archivio fiorentino di Giorgio Castelfranco, a Villa i Tatti.¹ Il materiale ritrovato, tra foto e documenti, oltre che offrirci la possibilità di ricostruire una figura particolarmente sfaccettata di *collezionista, storico dell'arte, mercante*, ci dà notizie importanti sulla collezione² dei dipinti di Giorgio de Chirico, primo fra tutti *Le Muse inquietanti* (figg. 1 e 2), e sulla loro alienazione attraverso le più significative gallerie del tempo. Dalle carte, sul retro delle quali Castelfranco aveva l'abitudine di trascrivere a matita la minuta della risposta, possono trarsi numerose notizie anche sul lavoro di Castelfranco legato all'organizzazione della cultura³, in un arco di tempo che va dagli anni Venti agli anni Settanta, periodo in cui Giorgio Castelfranco, dopo essere stato in Soprintendenza a Firenze, si trasferisce nella Capitale come Soprintendente alle Gallerie di Roma e del Lazio (1956). E si aggiunge qualche tassello alla storia dei rapporti tra Castelfranco e Giorgio de Chirico, a quelli con Alberto Savinio, con Siviero, che poi acquisterà la sua casa; si possono indagare i rapporti con gli artisti dell'epoca, che Castelfranco stesso ha contribuito a rendere famosi⁴, con

¹ The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti. Vogliamo ringraziare Paul Castelfranco per l'autorizzazione a studiare le carte del padre Giorgio da lui donate alla morte del padre, 25 anni fa, alla Fondazione Bernard Berenson. Si ringraziano Fiorella Superbi, Giovanni Pagliarulo per l'affettuosa ospitalità. Un grazie particolare a Marco de Pas e a Gianni Trambusti per la campagna fotografica, a Katherine Robinson, a Giuliana Lai, a Marilù Cantelli e, per finire, a Massimo... come minimo.

² Dalle carte dell'archivio Castelfranco si riesce a ricostruire per intero la collezione Castelfranco dei dipinti di Giorgio de Chirico (Archivio Castelfranco, cont. 27, e Archivio Fotografico de Chirico). The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti.

³ Giorgio Castelfranco fu anche critico militante e numerose sono nel corso degli anni le sue recensioni alle Biennali e Quadriennali in cui si sofferma sull'opera di Giorgio de Chirico. Castelfranco parla di de Chirico in *La XIV Esposizione d'arte a Venezia* in «La Rivista di Firenze», a. I, n. 7, novembre 1924, pp. 20-27, e riprende lo stesso argomento nel 1948 per la recensione della XXIV Biennale d'Arte di Venezia in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione» (di cui a lungo fu direttore), n. 3, luglio-settembre 1948, pp. 277-287. Qui pubblica (p. 278) una foto della sala di de Chirico nella quale furono esposti tredici dipinti dell'artista tra cui anche *Le Muse Inquietanti* (p. 181), ancora una volta descritte da Castelfranco: «Gli spazi sono dominati e compenetrati fantasticamente, sino a volte alla simultaneità lirica di sistemi di coordinate diverse, come chiaramente nell'*Interno Metafisico* e nelle *Muse Inquietanti* ove la scatola in primo piano è vista nello spazio prospettico della Musa seduta e quindi, per chi guarda, in prospettiva inversa... particolare mentalità e cultura di de Chirico in quegli anni radicata in un filone d'arte e di pensiero quanto mai - in senso lato - antiimpressionistico: la critica idealistica delle categorie di tempo e di spazio, che aveva trovato termini patetici e attraenti nell'onirico-critica di Schopenhauer e il riallacciarsi ad essa del giovane Nietzsche, nell'interpretazione della tragedia greca, e l'illustrativismo classicheggiante tedesco preoccupato anch'esso del lato enigmatico degli antichi miti.»

⁴ Lettera di Morandi del 23 settembre 1953 in risposta all'invito alla Quadriennale ricevuto da Castelfranco (Archivio Castelfranco, contenitore 25-26): «Bologna 23 settembre 1953 / Caro Professore / ho ricevuto il suo gentile espresso / Purtroppo non mi è possibile recedere dalla decisione di non partecipare alla prossima Quadriennale. Creda che mi costa molto sacrificio doverle dire questo e mi dispiace anche molto per gli amici Baldini e Valsecchi. / La tranquillità mi è indispensabile in questo momento e non desidero che un poco di silenzio intorno a me. Lei caro Castelfranco, mi comprende certamente e vorrà scusarmi. Le assicuro che vedrò sempre con molto piacere tanto Lei che Valsecchi. / Grazie infinite per il Suo interessamento per me. / Mi scusi ancora. Molti cordiali saluti dal suo affezionatissimo Giorgio Morandi.»

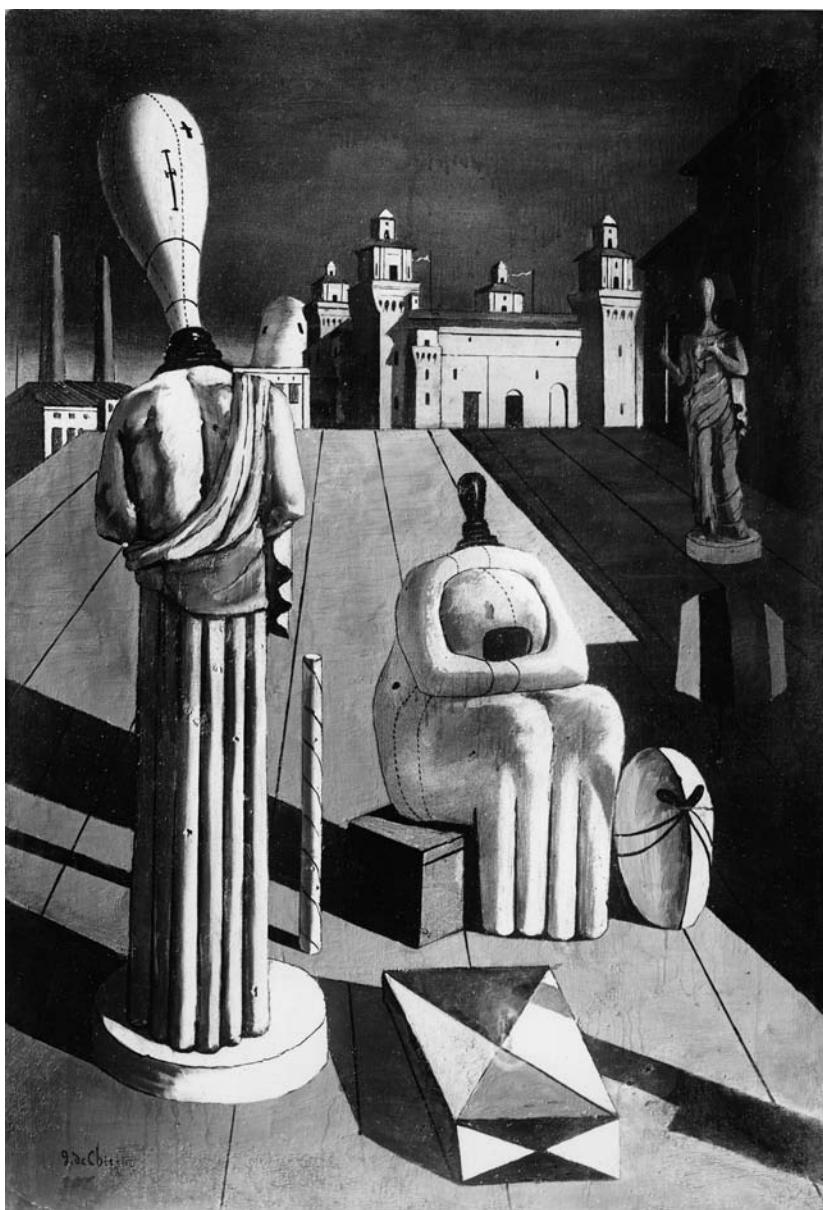


fig. 1

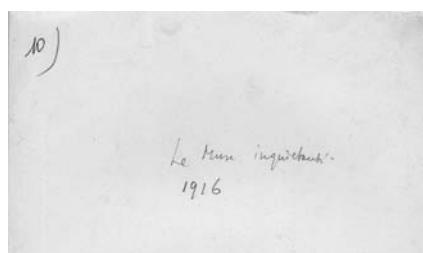


fig. 2

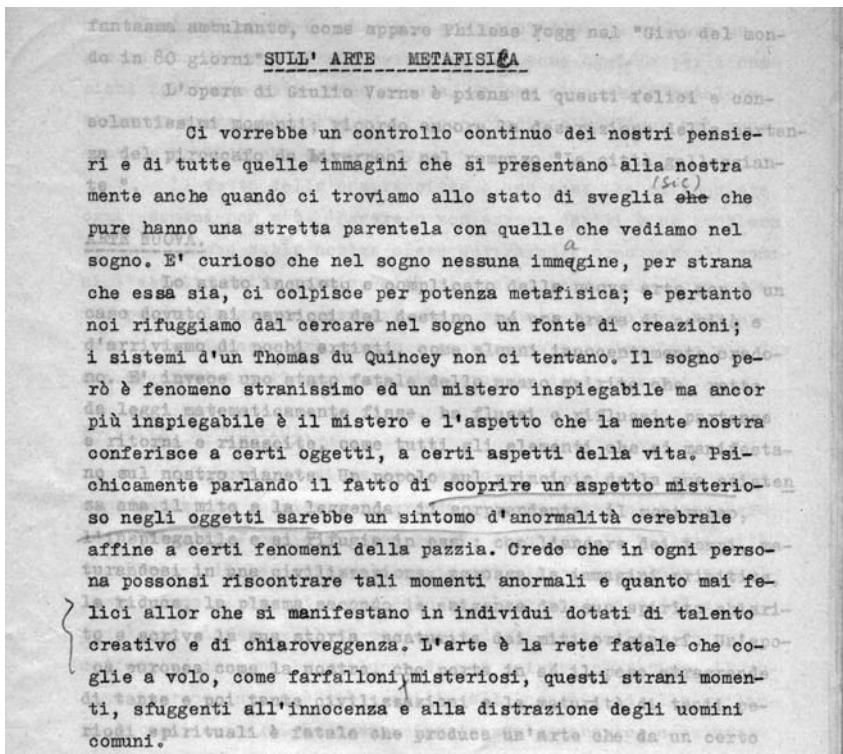


fig. 3

i galleristi (Barbaroux, i Ghiringhelli), indirettamente con i collezionisti. Nell'archivio Castelfranco sono conservati in doppia copia dattiloscritta i testi di de Chirico per «Valori Plastici», in particolare *Zeusi l'esploratore*, del 1918, *Sull'arte metafisica*, 1919, e quello su *La mania del Seicento*.⁵ È interessante notare che ci sono delle correzioni sul testo. C'è la possibilità che le correzioni l'abbia fatte Castelfranco e allora si deduce che il critico riguardava i testi dell'amico artista.⁶ In ogni caso la presenza dei dattiloscritti (fig. 3) in archivio è particolarmente interessante poiché denota una vicinanza fra i due già nel 1918 e un sicuro interesse, da parte di Castelfranco, verso la Metafisica e l'opera dell'artista, anche come teorico.

⁵ Notizie dell'archivio di Mario Broglio si trovano anche nell'archivio Castelfranco: esiste infatti una lettera di Edita Broglio a Castelfranco che in data 1/6/51 indica i dipinti della collezione «Valori Plastici» con gli ultimi acquirenti (figg. 57-59). Per la pubblicazione dell'Archivio «Valori Plastici» cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, vol. II, *Giorgio de Chirico. Il tempo di «Valori Plastici»*, 1918-1922. De Luca Editore, Roma, 1980. *De Chirico al tempo di «Valori Plastici»*. Note iconografiche e documenti inediti in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Federico Zeri*. Milano, 1984, p. 920. Broglio si occupa anche di edizioni monografiche d'arte e la prima è proprio quella dedicata a Giorgio de Chirico del 1919, con 12 grandi tavole in fototipia di opere inedite precedute da giudizi critici di Soffici, Apollinaire, Solomon, Etienne Charles, Roger Max, Maurice Raynard, Carrà, Papini, Jacques Emile Blanche. L'impegno per la collaborazione in esclusiva di Giorgio de Chirico alla rivista «Valori Plastici» è del 23 ottobre 1919, ed è pubblicato da Maurizio Fagiolo dell'Arco (op. cit., 1980, fig. 9); dallo stesso documento sappiamo che il contratto per i dipinti ha la validità di solo un anno. È con «Valori Plastici» che i metafisici vanno in Germania. La prima tappa è a Berlino nel 1921 (P. Fossati, *La Metafisica*, Einaudi, Torino, 1988, p. 177). Nell'archivio Castelfranco sono conservate notizie sulle recensioni relative alla *tournée* tedesca.

⁶ Giorgio de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985. In effetti il testo è pubblicato con tutte le correzioni tranne una, forse sfuggita al tipografo. Tra l'altro il «sic» alla terza riga (fig. 3) è una spia per indicare che la correzione è di Castelfranco e non di de Chirico.

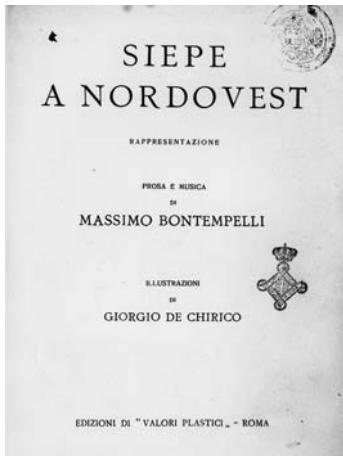


fig. 4



fig. 5

I disegni per *Siepe a Nord-Ovest* (fig. 4) per le edizioni «Valori Plastici» del 1922, appaiono in foto più volte tra le carte di Castelfranco e addirittura come un piccolo menabò pronto per la stampa, conservato in una cartellina legata con uno spago, forse gli appunti per un lavoro di preparazione all'opera. De Chirico conosce profondamente l'opera di Bontempelli; i suoi disegni per il volume del 1922, con le illustrazioni ispirate alle immagini di figure-marijuana⁷ inserite in un'atmosfera del tutto particolare, ben si legano ai testi del poeta metafisico e a quel realismo magico di cui Bontempelli fu portatore. Quello che più colpisce è proprio questa ambivalenza tra l'uomo e la maschera, il manichino, l'uomo mosso dai fili, umano ma nello stesso tempo elemento dominato dal caso e manovrato dall'alto (figg. 5 e 6). Questa sensazione sembra confermata da Claudio Crescentini⁸, che guardando i due artisti, de Chirico e Bontempelli, scrive: «[...] sembrano *mettere in scena* il senso della precarietà umana [...] – si veda l'intreccio dei fili nelle scene di massa [...] – e dello squilibrio psicofisico di molti intellettuali del periodo, da poco usciti dal dramma della Prima guerra Mondiale».

Degli stessi anni (1920-1922) sono anche alcuni disegni che Castelfranco riceve in dono da de Chirico nel 1923, come è ricordato sul retro di alcune foto (figg. 7, 8, 9 e 10).

Il 1922 è anche l'anno della *Fiorentina Primaverile*⁹, dove Mario Broglio presenta in catalogo Giorgio de Chirico, nel gruppo di «Valori Plastici», con parole che ci interessa riproporre poiché individuano esattamente il passaggio, nella continuità del pensiero metafisico, verso un nuovo modo di fare arte in de Chirico e che coincide col nuovo periodo fiorentino-romano dominato dalle figure di Broglio e di Castelfranco: «[...] Giorgio de Chirico è un artista tutto chiuso nella roccaforte della sua misan-

⁷ Il libretto *Siepe a Nord-Ovest* reca le seguenti illustrazioni: *Napoleone e Colombina*, *Il re, L'eroe*, *Capo operaio e quattro operai*, *Due ministri*, *Gruppo di marionette*, *Laura e Mario*, *Scena dell'amata numero uno*, *Scena dell'amata numero due*, *Entrata della zingara*.

⁸ C. Crescentini, *De Chirico e le Avanguardie* in C. Crescentini (a cura di), G. de Chirico, *Nulla sine tragedia gloria*, atti del Convegno di Studi, Roma, 2002, p. 86. Si veda anche F. Benzi, *Alcune note sul disegno di de Chirico* in F. Benzi - M.G. Tolomeo Speranza (a cura di), *Giorgio de Chirico Pictor optimus*, cat. della mostra, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1992, p. 247.

⁹ L'impresa di «Valori Plastici» si conclude con la massiccia presenza del gruppo alla «Fiorentina Primaverile»: *La Fiorentina primaverile, Prima esposizione nazionale dell'opera e del lavoro d'arte nel Palazzo delle Esposizioni nel Parco di San Gallo*, Firenze, 1922. La commissione che scelse le opere e invitò gli artisti era costituita da Sam Benelli, dal conte Gino Capponi e da Rodolfo Sabatini.

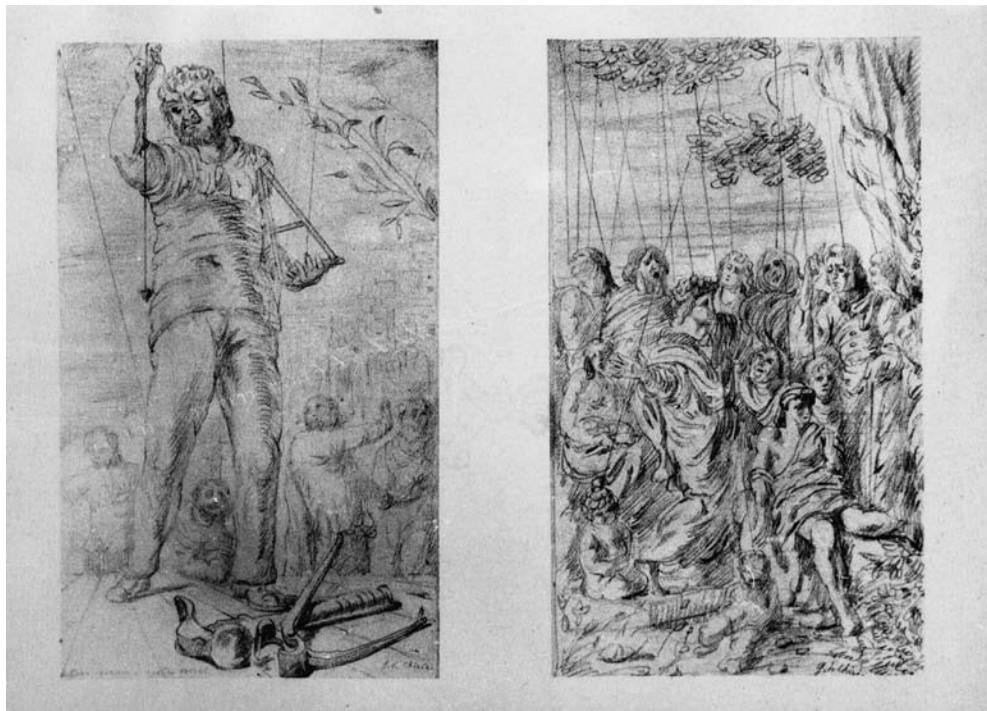


fig. 6

tropica natura cui attinge le sorprese più straordinarie per contribuire con una originalità impreveduta a generare meraviglie e stupori [...] in un primo periodo la sua pittura soffre di una specie di romanticismo sonnambulesco che si risolve in effetti in una tragica attesa, di una cupa angoscia che agiscono su di noi come un presagio di tragici avvenimenti [...] metafisici sarebbero per de Chirico certi stati d'animo speciali, più spiritici che propriamente trascendentali [...] ora le sue rappresentazioni si rasserenano negli aspetti naturali delle cose cimentandosi l'artista nella soluzione di necessità più sostanziali della pittura senza che per questo sia in lui sopita l'ardente immaginazione e il sentimento dominante di subordinare la pittura alla vita poetica di un oggetto: soggetti che ci riportano perfino in un mondo eroico, mitologico e storico [...].

Dopo la mostra alla *Fiorentina Primaverile* del 1922¹⁰, ove sono esposti alcuni quadri già appartenenti allo stesso collezionista, alcuni dipinti, come la *Niobe*, entrano a far parte della collezione Castelfranco.

Molti dipinti, come abbiamo visto, sono dettati dal culto del Quattrocento e dall'amore per il secolo che sempre più interessa anche gli storici dell'arte e primo tra tutti Roberto Longhi.¹¹

¹⁰ *La Fiorentina Primaverile*, cit., introduzione di Mario Broglio, pp. 73-76. Broglio cita tra i dipinti metafisici *Ettore e Andromaca*, *Il Trovatore*, *Natura Morta Evangelica*, *Il Grande Metafisico*.

¹¹ *Piero della Francesca e il Novecento*, a cura di M.M. Lamberti - F. Fergonzi - G. Agosti. Introduzione di P. Barocchi. Catalogo della mostra, Borgo San Sepolcro, 1999. La "tremenda" recensione di Roberto Longhi alla mostra di Anton Giulio Bragaglia, del 1919, *Al Dio ortopedico*, apparsa su "Tempo" del 22 febbraio 1919, deve aver anche contribuito a quella ricerca sulla tecnica pittorica e alla scoperta della "pittura" che de Chirico approfondisce intorno agli anni 1920-1922. La ricerca è quasi una risposta alle parole di Longhi: "Se già fosse chiaro che tale atroce e strambo illustrazionismo non può che smemorarsi della pittura, verrebbe la voglia di chiedere come dipinga, di grazia, Giorgio de Chirico. Diremmo in tal caso che non ci piace questa che è pittura povera."



fig. 7

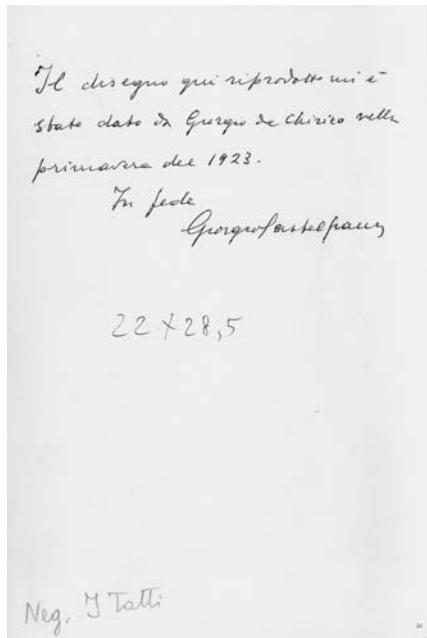


fig. 8

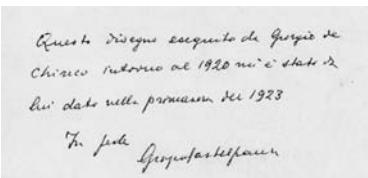


fig. 9

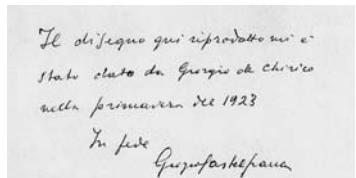


fig. 10

Un po' più difficile da comprendere è, invece, il repentino cambiamento di de Chirico che, dopo aver attaccato polemicamente il Seicento su «Valori Plastici», intorno al 1921¹² – polemica a cui gli storici dell'arte e i critici rispondono in gran numero, da Lionello Venturi, con un intervento estremamente equilibrato, a Margherita Sarfatti¹³ – ribalta la sua opinione con un forte interesse per alcuni aspetti del Seicento, evidente dai dipinti intorno agli anni 1922-1923. Facciamo qui questa considerazione poiché ci viene suggerita dal gruppo delle opere, in particolare nature morte, che de Chirico dipinge intorno agli anni 1922-1923, legate alla collezione Castelfranco.

Ma è già del 1919 la riscoperta del Seicento. Pensiamo ad alcune lettere autografe di Ugo Ojetti del 1919, ritrovate nell'Archivio Storico della Soprintendenza di Firenze e indirizzate al Soprintendente Poggi nelle quali “l'ispettore onorario” propone la grande mostra che sarà poi inaugurata nell'aprile del 1922 a Palazzo Pitti. Mostra importantissima¹⁴ che vede esposti capolavori del Seicento e del Settecento ma anche opere meno conosciute, nature morte di collezioni private. E sarebbe molto interessante fare un discorso ancora più ampio, proprio sull'influenza che questa mostra ebbe anche su altri artisti dell'epoca. Ma fermiamoci su de Chirico che, benché l'anno precedente scriva di odiare il “fumoso Seicento”, ecco che si ricrede forse proprio suggestionato dalla pittura raccolta nelle 50 sale di Palazzo Pitti. Tra i quadri esposti possiamo cogliere suggestive analogie di temi e di immagini con alcune nature morte di proprietà Castelfranco come i *Pesci* (fig. 11) ma anche con i *Pesci* di Rosenberg. Molte foto di nature morte si trovano nell'archivio Castelfranco¹⁵, come quelle “con selvaggina” (figg. 12-14) dipinte da de Chirico per Giulio Forti, suocero dello storico dell'arte Castelfranco, come i *Pesci* del 1923-1924, ma anche i *Pesci* della collezione Rosenberg¹⁶, dipinti in questo periodo. E forse è stato proprio il nostro Giorgio Castelfranco a suggerire a de Chirico questi temi, come si legge tra le righe di una cartolina del 26 settembre 1924 (fig. 15). Ben cinquanta sale di “pittura” devono avere alla fine prodotto il loro effetto!

Così i *Pesci*, proprio nella loro maniera compositiva con la natura morta in primo piano, le anguille che si sovrappongono e poi in fondo il mare con le barche e le rocce, rimandano alla natura morta *Pesci con sfondo di mare* di Giuseppe Recco¹⁷, pubblicata nel catalogo *Pittura italiana del*

¹² Nello stesso numero di «Valori Plastici», a. III, n. 2, del 1921, in cui Savinio pubblica *Primi Saggi di Filosofia delle Arti (per quando gli italiani si saranno abituati a pensare)*, Giorgio de Chirico nella rubrica *Opinioni e Fatti* scrive su *La mania del Seicento*, pp. 60-62: “Riviste di lusso dedicano tutti i lucidi fogli della loro carta patinata allo studio e alla riproduzione delle pitture del Seicento e gli inneggiatori sotto l'egida di una parola potente: *la tradizione* additano alle nuove schiere dei giovani pittori il secolo fumoso del bitume e delle screpolature [...] vogliamo studiare psicologicamente il fenomeno [...]. I più vedono in esso una ragione di interesse: quadri di cui si vorrebbe far salire il valore [...] oscuri e loschi accordi tra antiquari e collezionisti [...]. Il Seicento è un secolo facilmente comprensibile, più a portata di mano dei precedenti [...] l'uso di dipingere su tela che dilagò nel Seicento permette oggi tutte le contraffazioni possibili [...] le pitture del Quattrocento si basano sulla tempera più o meno mista con oli e resine, ma mai sulla pura pittura a olio; e oggi i pittori non sanno cosa sia la tempera [...] uno spirito italiano poi non lo possiamo vedere che nel Quattrocento. In questo secolo [...] i sogni di mezzanotte [...] si risolvono nella chiarezza immobile e nella trasparenza adamantina di una pittura felice e tranquilla ma che serba in sé un'inquietudine come la nave giunta al porto sereno d'un paese solitario e ridente, dopo aver vogato per mari tenebrosi [...] il Quattrocento ci offre questo spettacolo [...] d'una pittura chiara e solida in cui figura e cose appaiono come lavate e purificate e risplendenti di una luce interna. Fenomeno di bellezza metafisica che ha qualcosa di primaverile e di autunnale nel tempo stesso.”

¹³ La risposta di Lionello Venturi è pubblicata su «Valori Plastici», I n. 4, a. III, in *Opinioni e Fatti*. Rispondono Lionello Venturi, Carlo Carrà, C.I. Suckert, Emilio Cecchi, Cipriano Efisio Oppo, Massimo Bontempelli, Raffaello Franchi, Eva Tea, Margherita Sarfatti.

¹⁴ *La Mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti*, a cura di Ugo Ojetti, Luigi Dami, Nello Tarchiani, Bestetti - Tumminelli, Milano-Roma, 1922, d'ora in avanti citato: *Pittura italiana del Seicento e del Settecento*. La Commissione della Mostra era composta da Ugo Ojetti presidente, Carlo Gamba Ghiselli vicepresidente, Giovanni Poggi, Nello Tarchiani, Luigi Dami segretario.

¹⁵ M. Fagioli dell'Arco, *De Chirico 1908-1924*, Milano, 1984, nn. 195-197.

¹⁶ *Ibid.*, n. 186: Si tratta di un olio su tela, cm 77 x 99, firmato G. de Chirico 1922.

¹⁷ *Pittura Italiana del Seicento e del Settecento*, cit., tav. 24. È interessante qui riproporre alcune frasi di de Chirico proprio riferite al Recco. Il testo, pubblicato da M. Fagioli dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Il tempo di "Valori Plastici"*, cit., pp. 92-94, destinato a rispondere agli interventi di vari critici su «Valori Plastici» all'attacco al Seicento fatto dall'artista, scritto su venti fogli di piccolo formato, è in collezione privata. De Chirico, soffermandosi sull'unico quadro



fig. 11



fig. 12



fig. 13



fig. 14

Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti, a cura di Ugo Ojetti. Il catalogo va letto con attenzione proprio per le suggestioni e i rimandi al gruppo dei dipinti passati da Castelfranco, anche se questi ultimi sono spesso “metafisicizzati” da una testa marmorea a chiudere la composizione.

Ma ecco le *Zucche* che ritroviamo nella natura morta *Frutta* di Giovanni Battista Ruoppolo¹⁸, o ancora le nature morte con l'uva¹⁹ che richiamano i *Tralci di vite* di Barbieri.²⁰

di Caravaggio che salva, il *Narciso*, lo paragona per il suo colore “cotto e caldo sorgente nel crepuscolo di una giornata estiva” a “qualcosa di sazio e di solitario che trovasi anche in alcune buone nature-morte con pesci e arnesi pescherecci, onore e vanto della scuola partenopea. Tale ad esempio sarebbe quella grande pittura ittologica del Recco, ove oltre all’esuberanza di colore dei vari pesci ammucchiati alla riva, vi sono alcuni dettagli come la barca legata alla sponda, con i rebbi delle fioche lucenti nell’ombra sulla prora e, in fondo, la baia come un lago deserto stretta nell’abbraccio delle rocce alte e cupe.”

¹⁸ *Pittura Italiana del Seicento e del Settecento*, catalogo della mostra, Firenze 1922, op. cit., tav. 258, Collezione Cecconi.

¹⁹ M. Fagiolo dell’Arco, *De Chirico al tempo di “Valori Plastici*, cit., nn. 200-200a-204.

²⁰ *Pittura Italiana del Seicento e del Settecento*, op. cit., tav. 10, P.A. Barbieri, Modena, Collezione Campori.

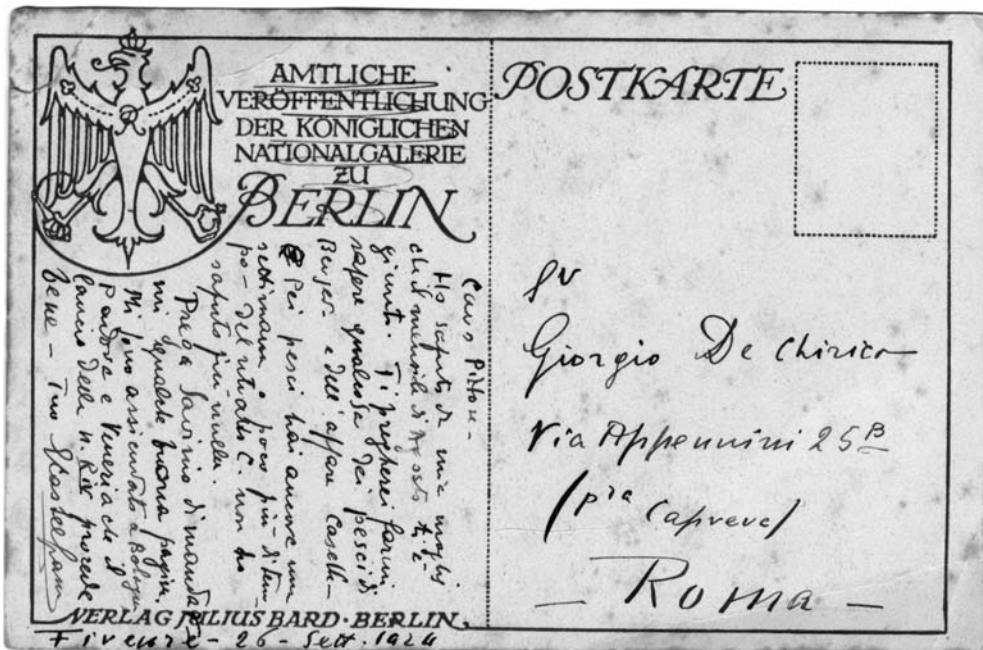


fig. 15

Il motivo della tenda che chiude la composizione sulla sinistra tante volte usato da de Chirico nelle opere del 1923 come *Balcone a Firenze* e il *Bicchiere di vino*²¹, esposte alla Biennale Romana dello stesso anno, è stato visto, forse di recente, negli "strumenti musicali" di Baschenis esposti alla mostra di Palazzo Pitti²². Certamente questo voler ripercorrere il Seicento anche attraverso una lettura personale denota l'intelligenza di de Chirico che non ha problemi a rivedere la propria posizione. Sembra, direi, quasi seguire la lezione di Lionello Venturi che gli aveva risposto su «Valori Plastici», sottolineando la grande importanza della conoscenza a prescindere da giudizi di valore o dalle mode.

Nell'archivio Castelfranco si ritrovano le carte del lavoro su de Chirico per «Der Cicerone», la rivista tedesca di storia dell'arte dove il critico, oltre che scrivere sull'artista, inserisce le foto di opere provenienti dalla sua collezione tra cui quella (fig. 16) delle *Muse Inquietanti*²³ che erano state pubblicate per la prima volta sulla monografia di «Valori Plastici»²⁴. Castelfranco è anche storico dell'arte contemporanea e nell'archivio ripercorriamo la genesi di *La pittura moderna*, pubblicata presso la stamperia Gonnelli e cogliamo la difficoltà nella distribuzione del volume, tanto che sarà proprio la Galleria «Il Milione» ad aiutare Castelfranco nella divulgazione dell'opera, anche all'estero.²⁵

²¹ M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico 1908-1924*, cit., n. 202.

²² Cfr. *Pittura Italiana del Seicento e del Settecento*, cit., tav. 11.

²³ «Der Cicerone», XVI, n. 10, Leipzig, 1924. La foto delle *Muse*, pubblicata su «Der Cicerone», è ripubblicata nel nostro testo alla fig. 16, mentre la traduzione italiana dall'originale in tedesco si trova a pp. 611-613. Ma non è la prima volta che «Der Cicerone» si occupa di de Chirico e infatti già nel 1921 Theodor Däubler aveva recensito la mostra di «Valori Plastici» tenutasi a Berlino alla Galleria Nazionale.

²⁴ *Giorgio de Chirico*. 12 tavole in fototipia, con vari giudizi critici, edizioni di «Valori Plastici», Roma, 1919.

²⁵ Lettere del *Milione* a Castelfranco in cui si richiedono copie del libro, tra cui quella del *Milione* a Castelfranco del 24 ottobre 1941: «Caro Castelfranco. Ho avuto trenta esemplari del tuo volume [...] ma Gonnelli che modo di spedire?». «Cercherò di diffondere il libro più che potrò, specialmente all'estero

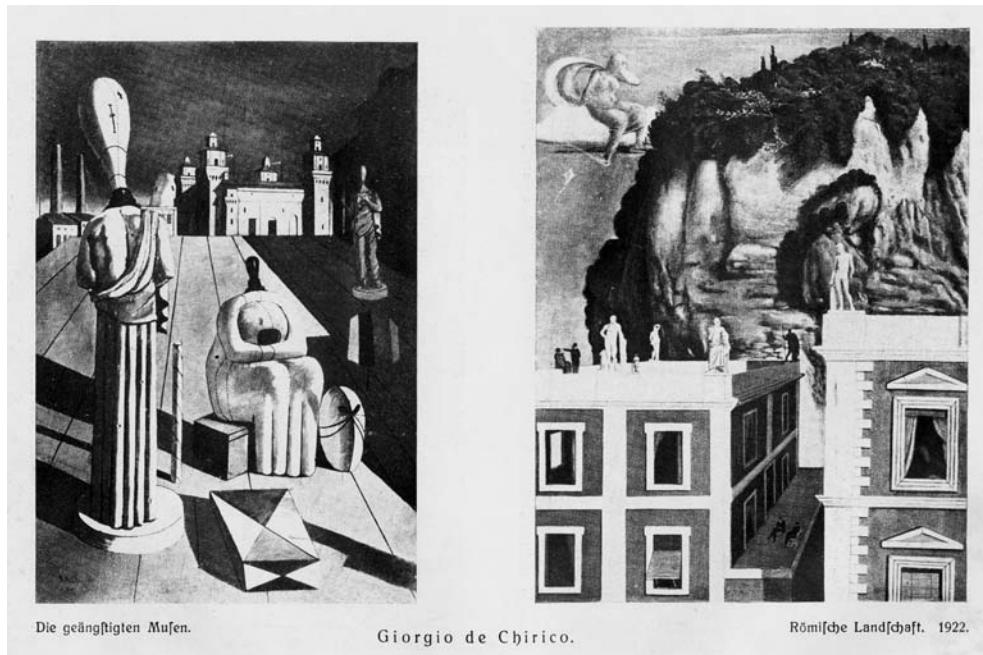


fig. 16

La storia privata della collezione e del *collezionista* si intreccia con la “Storia”: è proprio nel periodo delle leggi razziali che Giorgio Castelfranco decide di vendere le opere in suo possesso e dal 1939 prende contatti con i maggiori galleristi e mercanti del tempo. Ha infatti intenzione di far studiare i figli in America, dove in effetti riusciranno a trasferirsi. Paul Castelfranco si rifugierà in America appena sedicenne con la sorella Giovanna, di poco più grande di lui. La prima moglie di Giorgio Castelfranco, Matilde Forti, che era anche sua cugina (la mamma di Giorgio era una Forti), apparteneva infatti a una famiglia di origine ebraica.²⁶ Lo stesso de Chirico, nelle sue *Memorie*²⁷, ricorda che i suoi quadri furono molto utili a Castelfranco “per fare andare in America i suoi figli all’epoca delle famigerate leggi razziali”. L’assiduità tra l’artista e il critico si deduce per esempio dalla lettera del 16 agosto 1923 spedita da Firenze ad André Breton²⁸, in cui Giorgio de Chirico chiede all’amico poeta di rimandargli i disegni

dove Gonnelli non arriva certo”. Il contratto per il volume *La pittura Moderna* con la casa editrice Gonnelli porta il timbro 23 gennaio 1934 (Arch. Castelfranco). In esso si precisa che Castelfranco pagherà le spese di pubblicazione e Gonnelli darà l’autorizzazione a Castelfranco ad utilizzare il marchio e a vendere l’opera anche per proprio conto. Segue poi una lettera di rottura con la casa editrice poiché Castelfranco vuole tutte le rimanenze del libro.

²⁶ Matilde Forti, benché da piccola – per l’influenza di una bambinaia svizzera – fosse diventata protestante, temeva per l’incolumità dei figli, che raggiunse in America solo dopo la guerra, ormai anziana e quasi cieca. Si ringrazia Anna Terni per le notizie su Giorgio Castelfranco e la sua famiglia. Amica di Anna Terni è Sonia Oberdorf, cugina prima di Giovanna e Paul Castelfranco, poiché la mamma di Sonia era sorella della mamma di Giorgio Castelfranco, quindi per i due erano cugini primi. Molto legati da giovani, rimasero profondamente turbati per l’improvvisa partenza di Paul e Giovanna che fuggirono in America senza nemmeno avere il tempo di salutare i cugini. Si rividero solo nel 1942 quando Paul fece ritorno in Italia come ufficiale dell’esercito americano. Giunse su una nave mercantile a Napoli dove anche Giorgio Castelfranco rivide per la prima volta il figlio. È interessante la notizia che un cugino di Sonia comprò da Castelfranco i disegni di de Chirico.

²⁷ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano, 2002, p. 215. A pagina 139 de Chirico precisa che conobbe Castelfranco subito dopo la prima guerra mondiale “[...] ed egli mi aveva acquistato un mio autoritratto. In seguito Castelfranco mi acquistò molti quadri [...] feci anche un bellissimo doppio ritratto di lui insieme alla moglie”.

²⁸ Jole de Sanna, *Giorgio de Chirico-André Breton. Duel à mort*, in *«Metafisica»* n. 1-2, 2002, pp. 120-121.

all'indirizzo "Castelfranco. Lungarno Serristori 1, Firenze" e aggiunge: "Poiché ho firmato un contratto con questo signore con cui mi impegno a cedergli tutta la mia produzione di quadri e disegni [...]".

Nella già citata cartolina datata 26 settembre 1924, ma priva di francobollo²⁹, il critico chiede a de Chirico a che punto sia con i *Pesci* e notizie di *Casella*. Scrive infatti: "Caro pittore ho saputo da mia moglie che il mensile di Agosto ti è giunto. Ti pregherei farmi sapere qualcosa dei pesci Berger e dell'affare Casella. Per i pesci hai ancora una settimana o poco più di tempo. Del ritratto C. non ho saputo più nulla. Prega Savinio di mandarmi qualche buona pagina. Mi sono assicurato a Bologna Padova e Venezia che il lancio della n. *Riv* procede bene. Tuo G. Castelfranco". Siamo nel 1924, subito dopo la cartolina a Breton e se non ci fossero le date sui dipinti la cartolina ci darebbe dei buoni indizi per ricostruirle. Ma essa è anche forse una spia di un "controllo" da parte del critico su de Chirico che, come appunto scrive a Breton, si è impegnato a cedere a Castelfranco tutta la sua produzione di quadri e disegni, ma è anche l'indizio di una stretta collaborazione tra de Chirico e Castelfranco intorno agli anni Venti, in occasione della pubblicazione della «Rivista di Firenze».

Castelfranco collezionista e mecenate

È il Castelfranco *collezionista* che viene fuori da questi documenti, attento alle opere, ai temi, quasi a richiedere nei dipinti un soggetto piuttosto che un altro. Ed è al *critico* che de Chirico risponde, con una cartolina spedita da Parigi, probabilmente nel 1931³⁰ dicendo che adesso sta facendo nudi di donne e nature morte. L'artista si rivolge a Castelfranco con "Caro Mecenate" (fig. 17), vergognandosi di non avergli ancora pagato il debito "ma stai tranquillo, l'avrai; te lo manderò magari a pezzi e bocconi ma lo pagherò" e chiedendogli di fargli fare qualche affare in Italia perché "qua gli affari seguitano ad andare male, dicono che in primavera si andrà meglio, ma non ci siamo ancora". E continua: "Sono disposto a fare prezzi da amico, anzi da amicissimo." In effetti tra i due si era stabilita una certa familiarità se, nel 1929, Castelfranco si fa indirizzare da Eugenio Belluomini una cartolina "presso de Chirico rue Meissonier, Parigi 17", dove abitava nei suoi soggiorni parigini (fig. 18).³¹

Nei numeri della «Rivista di Firenze», negli anni 1924-1925 si susseguono gli articoli di Castelfranco, di Giorgio de Chirico e di Alberto Savinio.³² La sede della direzione della «Rivista di Firenze», diretta da Guido Gori³³, era proprio in Lungarno Serristori 1, a casa di Castelfranco. Ed è attraverso l'attenzione ai testi, alle riviste dell'epoca, agli articoli a firma Castelfranco, de Chirico, Savinio, che si può leggere un intreccio di sentire, di idee, di suggestioni che portano verso un nuovo mondo, anche un nuovo modo di fare arte.

²⁹ Cartolina di Castelfranco a de Chirico (Archivio Castelfranco cont. n. 27). Cfr. fig. 15.

³⁰ Cartolina di de Chirico a Castelfranco (Archivio Castelfranco, cont. n. 33).

³¹ Cartolina di Eugenio Belluomini a Giorgio Castelfranco (Archivio Castelfranco, contenitore 33). Il timbro postale è di difficile lettura, ma la cartolina è spedita da Venezia, per la mostra del *Settecento Italiano* che lì si tenne tra il 18 luglio ed il 4 ottobre 1929.

³² Cfr. «Rivista di Firenze», a. II, n. 1. De Chirico pubblica *Un Rêve e Armando Spadini*; Savinio *La morte di Niobe*; Castelfranco *Il culto del genio*. Nel numero 8 del febbraio 1925 Savinio pubblica *Vita dei fantasmi*; Giorgio de Chirico *Vale Lutetia*; Giorgio Castelfranco *La scultura medievale tedesca*. Nel numero 7, anno I (1924) Castelfranco fa una recensione sulla XIV Esposizione d'Arte a Venezia e scrive (pp. 20-27) su de Chirico e sulla sua *Ottobrata*. Nello stesso numero 7 Giorgio de Chirico scrive su Courbet mentre Alberto Savinio pubblica un bellissimo testo intitolato *Ottobrata* (pp. 16-19) sulle ombre lunghe dell'autunno. Nel numero 5 e 6 del 1924, anno I, Savinio pubblica il testo *Icaro* e Castelfranco *Il ritorno alla tradizione*. La «Rivista di Firenze» venne pubblicata da A. Gonnelli e H.C. Brooks e la direzione era in Lungarno Serristori 1 a Firenze, lo stesso indirizzo di Castelfranco.

³³ AA.VV., *Giorgio de Chirico. Gli anni Venti*, cat. della mostra, Verona, Palazzo Forti e Galleria dello Scudo, 14 dicembre 1986 - 31 gennaio 1987, Mazzotta, Milano, 1986, p. 216 (d'ora in avanti citato come *Anni Venti*). Molti dei dipinti esposti hanno fatto parte della collezione Castelfranco.



fig. 17



fig. 18



fig. 19



fig. 20

È interessante rileggere con questi occhi i testi pubblicati nella «Rivista di Firenze» e in particolare quelli di de Chirico sotto la “supervisione” di Castelfranco, come forse era stato per «Valori Plastici»³⁴.

Così sul numero 6 del 1924 della «Rivista di Firenze» viene pubblicato l'importante articolo di Castelfranco *Ritorno alla tradizione*, mentre nel numero 7 (1924) lo stesso Castelfranco, nella recensione alla XIV Biennale di Venezia, dedica momenti accalorati al recupero del “Quattrocento”, da parte degli artisti italiani³⁵, e di de Chirico. Scrive infatti: “Possiam dire ch'egli è qui solo e inconfondibile. Quel che lo differenzia nettamente dagli altri è un senso poetico più esatto e una maggior ricchezza di elementi, diciam così naturalistici nella sua arte; cioè sicurezza di ispirazione ed amore della natura. Torna così ricco e felice nella sua *Ottobrata* (fig. 19) il dettaglio pittorico: l'albero dipinto rapidamente a pennellate ben riconoscibili, ma che ridanno il senso della fronda, come si innalza e si apre alla luce, l'ombra rossa e profonda del vestibolo [...] E pure egli giunge a un senso esattissimo degli spazi [...] a creare un'atmosfera coloristica, sonora e individuatissima che è la prima voce della favola: Mercurio a volo su una città d'altri tempi; e in questa armonia e profondità di forme, in questo movimento e squillar di colori, il dio può tornare a buon diritto: mito e spirito moderno son qui fusi ed unificati effettivamente.”³⁶

Nello stesso numero (novembre 1924), quasi a far corona alla descrizione dell'*Ottobrata* fatta da Castelfranco, viene pubblicato il testo di Savinio dallo stesso titolo³⁷. Così si esprime Savinio: “La poesia più bella, l'arte più profonda e sontuosa s'ispira all'autunno. Conosco interi poemi, come la *Gerusalemme* e il *Furioso*, i quali si svolgono interamente sotto il cielo autunnale”. Sembra di entrare in un quadro di de Chirico a leggere: “Fruscìò per il cielo imbottito di bianche nubi uno stormir d'ali in parabola. Passava Mercurio che [...] si trasferiva assieme con le rondini in climi più miti: nell'Isola del Sole, ove conta più d'un amico tra i giovani poeti della via Etnea in Catania [...]”.

Ottobrata è il dipinto che insieme a *Duelli a morte* (fig. 20) viene esposto, come abbiamo visto, alla XIV Biennale di Venezia, ove la critica si dimostra ancora ostile.

³⁴ Cfr. nota 5.

³⁵ G. Castelfranco, *La XIV Esposizione d'arte a Venezia*, «La Rivista di Firenze», n. 7, novembre 1924, pp. 20-27, p. 21.

³⁶ *Ibid.*, pp. 23-24.

³⁷ *Ibid.*, p. 18.

Di entrambe le opere, che hanno fatto parte della collezione Castelfranco, si ritrovano numerose riproduzioni fotografiche nell'archivio del critico.

Anche *Ottobrata* è del 1924 come il testo di Savinio e fa parte dei soggetti detti "Ville romane", un gruppo di sette opere dipinte tra il 1921 e gli inizi del 1924 che vengono collegate con i paesaggi legati a San Domenico presso Fiesole e alla riscoperta di Böcklin³⁸. Suggeriamo qui l'ipotesi che l'idea dei dipinti indicati come "Ville Romane" possa rimandare ai luoghi della vera "Villa Romana" sulla fiorentina Via Senese, luogo di soggiorno degli artisti tedeschi, acquitata nel 1905 proprio Max Klinger, un vero riferimento per il primo de Chirico.

I due dipinti sono a tempera grassa verniciata. Il risultato è una pittura luminosa, leggera, densa di quella speciale luce autunnale di cui parla Savinio: "dorata ultima luce [...] sotto questo cielo traslucido [...] Calma, tranquilla, piana stagione è l'autunno, coricata come dea in riposo sul mondo [...] lunghe sono le ombre autunnali, obliqua la luce essa pure coricata [...] la più poetica delle stagioni perché protrae all'avvenire: perché lentamente e a malincuore si consuma, lasciando in noi la nostalgia del suo ritorno [...]"³⁹.

È sulla «Rivista di Firenze»⁴⁰ che de Chirico pubblica *Vale Lutetia*, un testo denso di tenera malinconia nel grande scenario della nebbia torinese "tenerissimamente grigio e misterioso come gli scenari di un gabinetto fotografico [...] tutto lo strano lirismo della sua costruzione geometrica". Continua ancora de Chirico con un'immagine di Torino mediterranea nei suoi aspetti legati anche agli spazi interni: "Il cielo mediterraneo, l'antisoffitto per eccellenza [...]"⁴¹.

Anche nel numero 1 del 1925 della «Rivista di Firenze» i tre – Castelfranco, de Chirico e Savinio – sembrano farsi da spalla l'un l'altro con i loro articoli.

Iniziamo con Castelfranco che nel suo articolo *Il culto del genio*⁴² cita Nietzsche con parole che potrebbero essere di Giorgio de Chirico: "Chi affermò l'analogia dell'arte al sogno (Nietzsche) o fece di questo l'espiediente alla sua visione strana, lucidissima e profetica (Dante) si rese conto in parte della realtà del fatto artistico [...]. Nelle arti plastiche in cui l'opera è visione e attimo, la capacità del genio intensifica, quasi a cercar compenso dell'impossibilità di una successione e sviluppo, il senso dell'illusione [...] L'illusione è il fondamento primo della liricità, illusione e liricità danno al quadro il senso di magia compiuta, conchiusa e lucidissima [...]"⁴³. Castelfranco sembra aver letto con molta attenzione i testi di de Chirico pubblicati su «Valori Plastici» che, come abbiamo visto, si trovano in copia dattiloscritta nel suo Archivio, e comprende il modo di fare arte dell'Artista metafisico, del quale ripubblica sullo stesso numero della rivista il testo in francese *Un Rêve*, tratto dalla *Revolution Surrealiste*.⁴⁴

³⁸ Ad esempio in *Anni Venti*, cit., p. 82, si parla di Firenze, della Villa di Böcklin, oggi proprietà degli eredi di Baccio Maria Bacci, che "si trova accanto alla Villa Romana dove Max Klinger abitò nel 1905". Ma Villa Romana è sulla Senese e, fino alla fine del 2006, ha accolto giovani artisti tedeschi. Attualmente è in restauro e l'archivio è stato trasferito al Kunsthistorisches Institut di Firenze. Su Villa Romana, si veda J. Baurmeister, *Turismo in Arcadia, in Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana*, a cura di C. Nuzzi, Fiesole, Palazzina Mangani, 24 luglio-30 settembre 1980, Roma, 1980, pp. 66-82.

³⁹ A. Savinio, *Ottobrata*, «La Rivista di Firenze», a. I, n. 7, 1924, p. 16. Anche su «La Bilancia» del 1923 Castelfranco riprende il tema delle *Ottobrata* e dei quadri dipinti da de Chirico in questo periodo: "Nei suoi quadri precedenti era una realtà austera e semplice, capace di emozionare per il senso favoloso della sua stessa semplicità, oggi acquista senso di sorpresa e di emozione la realtà più ricca di forma e di gioia, la realtà classica potremmo dire."

⁴⁰ G. de Chirico, *Vale Lutetia*, «La Rivista di Firenze», a. II, 1925, n. 8, pp. 11-17.

⁴¹ Per questo periodo 1924-1925, che de Chirico trascorre tra Roma, Firenze e Parigi, passando per Torino, si veda la sintesi di Franca Fioravanti pubblicata sul catalogo *Anni Venti*, cit., pp. 211-230.

⁴² «La Rivista di Firenze», a. II, n. 1, 1925, p. 1.

⁴³ *Un rêve*, tratto da «La revolution surrealiste», a. I, n. 1, 1 dic. 1924, Librairie Gallimard, Paris. Ripubblicato in «La Rivista di Firenze», a. II, n. 1, 1925, pp. 14-15.



fig. 21



fig. 22

Sempre sullo stesso numero si pubblica *La morte di Niobe* di Alberto Savinio, “la Niobe [...] sulla quarantina, abbondante e maestosa un che tra la tacchina e la faraona [...]”⁴⁴, che ci rimette in contatto con il dipinto *La Niobe* di Giorgio de Chirico, anch’esso della collezione Castelfranco.⁴⁵ Il dipinto, che riprende il gruppo dei Niobidi esposto agli Uffizi, fa parte delle opere legate al “recupero del museo”, confermando il rapporto costante tra la Galleria e de Chirico, forse anche facilitato da Castelfranco. Sentire, idee, ma anche immagini e luoghi non solo della memoria. Se pensiamo alle opere passate dalla collezione Castelfranco, e in generale a quelle dipinte tra il 1921 ed il 1924, ci viene da pensare che frequentare casa Castelfranco, oggi Museo Siviero⁴⁶, significava essere a due passi dalle sponde dell’Arno e immaginare la partenza del Cavaliere, Mercurio in volo, i Metafisici, come abitanti di un ideale villaggio ristretto che va dal Lungarno Serristori al vicinissimo Lungarno Soderini dove Giorgio de Chirico poi, negli anni Trenta, abiterà a casa dell’antiquario Bellini⁴⁷. *Villa romana e Rocce romane* (figg. 21, 22) sono tra le prime opere che Castelfranco alienerà dalla sua collezione. *La partenza del cavaliere errante* del 1923 (fig. 23) rimanda, per le architetture dei palazzi, a quelli “di là d’Arno”, non lontani dai luoghi in cui vive Castelfranco e in cui de Chirico ha un riferimento anche per un suo indirizzo fiorentino.⁴⁸

Una realtà psichica che si manifesta attraverso la suggestione di un luogo reale, come potrebbero

⁴⁴ A. Savinio, *La morte di Niobe*, in «La Rivista di Firenze», a. II, n. 1, 1925, pp. 7-12.

⁴⁵ Vedremo le varie difficoltà che Castelfranco incontrerà per la vendita della *Niobe* che, entrata nel 1921 in «Valori Plastici», passerà nella collezione Castelfranco dopo essere stata esposta alla *Fiorentina Primaverile* del 1922. Cfr. *Anni Venti*, cit., p. 66.

⁴⁶ La casa Castelfranco, sul Lungarno Serristori, è oggi diventata Museo Siviero ed è visitabile. Siviero intorno al 1941 cercherà di vendere alcuni dipinti della sua collezione alla Galleria «Il Milione» tanto che i Ghiringhelli chiederanno a Castelfranco notizie sulla loro provenienza: «Rodolfo Siviero mi offre alcuni vecchi Soffici, Carrà e Ottocento. Credo che la cosa venga da te e ti ringrazio vivamente...» (Lettera di Gino Ghiringhelli a Castelfranco del 29 settembre 1941, in Archivio Castelfranco, cont. 27).

⁴⁷ G. Rasario, *Giorgio de Chirico pendant Bellini*, in «Metafisica», n. 3-4, 2004, pp. 271-298; G. Rasario (a cura di), *Appendice: Epistolario Giorgio de Chirico - Luigi Bellini*, Firenze 1932 c.a. - 1952, ivi, pp. 299-358. Cogliamo l’occasione di questa citazione per rettificare l’erronea attribuzione a Giorgio de Chirico dell’autobiografia pubblicata nel nn. 3-4 (2004) di questa Rivista, pp. 337-340 e come fotocopia di parti del dattiloscritto, p. 324. Ringraziamo P. Baldacci della cortese segnalazione.

⁴⁸ Cfr. cartolina a Breton (Jole de Sanna, *Giorgio de Chirico - André Breton. Duel à mort*, cit., pp. 99-101).



fig. 23



fig. 24

lo stesso titolo si trova tra le carte di Castelfranco⁵⁰ e sembra la “base”, con la figura a sinistra rigirata in varie posizioni, per *Mercurio e i metafisici* del 1923 e per la *Partenza degli Argonauti* (fig. 24). In quest’opera una chiarezza quasi urbinate costruisce la linearità dello spazio pittorico. La composizione architettonica pare rifarsi alle piazze quattrocentesche, all’immagine della *città ideale* alla Leon Battista Alberti, ai volumi conclusi e alla luce magica di Piero della Francesca, ma riscaldata dalle origini mediterranee dell’Autore. Anche se con una lontana intuizione, l’immagine ci suggerisce un’analoga compositiva con l’ideale della sezione aurea del *Cristo alla colonna* di Piero della Francesca, la figura in piedi, con il vessillo in mano, taglia in due blocchi il dipinto, costruendo una sapiente geometria degli spazi. E nella perfezione dei rapporti, nell’immobilità della scena da meriggio meridionale, se la figura al centro della piazza ci fa venire in mente per la sua levità certe figurine di Masolino, la calda luce del meriggio ci parla di altri miti. Il tema, la materia, sono descritte da de Chirico stesso⁵¹ che spiega

⁵⁰ Castelfranco in un suo elenco scritto a mano segna, il luogo e la data in cui il dipinto fu eseguito: Firenze 1923 (Archivio Castelfranco, cont. 27).

⁵¹ Del disegno, come degli altri del gruppo di Castelfranco, esiste anche la lastra fotografica conservata nell’archivio Castelfranco (Archivio Fotografico Villa “I Tatti”, cont. de Chirico-Savinio). Il disegno è pubblicato su M. Fagiolo dell’Arco, *Catalogo delle opere*, in *Anni Venti*, cit., p. 58, con la didascalia: “G. de Chirico, *La partenza degli Argonauti*, 1920, Coll. Priv.”. Il dipinto *La partenza degli Argonauti* faceva parte della collezione Valleccchi e fu venduto all’asta insieme a un altro dipinto di de Chirico, *Il figliol prodigo*. Le due opere sono le uniche del Novecento inserite nella vasta collezione di pittura dell’Ottocento venduta all’asta nel 1929. Cfr. *Raccolta Valleccchi*, presentazione di Enrico Somarè, catalogo dell’asta, Galleria Bardi, Milano, 1929 (tavv. 12 e 13).

⁵² Il testo è ripubblicato in M. Fagiolo dell’Arco, *Catalogo delle Opere*, in *Anni Venti*, cit., p. 58.



fig. 25



fig. 26

quella pittura e colore trasparente, “quel senso asciutto di materia pittorica che io chiamo *olimpico* e che ebbe la sua più alta affermazione nell’opera di Botticelli e in quella di Raffaello peruginesco”. In ogni caso, un programma di chiarezza mai sdolcinata, di plasticità, che rimandano a Piero anche nella composizione delle immagini, piuttosto che all’ambiente peruginesco a cui pure fa riferimento de Chirico nel suo testo.

Mercurio e i metafisici (*La statua che si è mossa*, 1920-1921)⁵² ci fa pensare per il guizzo del disegno nervoso e lineare a Luca Signorelli, mentre il fascino aggiunto del mistero dell’immagine ci conduce a Piero di Cosimo. Nel dipinto con lo stesso titolo, già appartenuto ad Alfredo Casella⁵³, ancora un paesaggio fiorentino, ancora un androne (non completato su tutti i lati) di un portico in via San Niccolò, con gli stessi colori rossi, una torre (quella di San Niccolò), una montagnola (quella dietro San Niccolò), se proprio ci si volesse cimentare nella riduttiva operazione di individuare luoghi e motivi precisi di ispirazione.⁵⁴ Le opere, anche se dipinte non solo a Firenze ma tra Roma e Parigi dove de Chirico si trova nel 1924, hanno certamente una forte connotazione fiorentina. Così i numerosi ritratti di quest’epoca, da quello dei coniugi Eluard del 1924 (fig. 25), all’*Autoritratto* del 1923⁵⁵ (già proprietà Paul Eluard), a quello degli stessi coniugi Castelfranco (fig. 26), alle due

⁵² *Ibid.*, p. 60.

⁵³ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁴ Numerosi critici si sono esercitati via via in questa operazione, sui rapporti tra le città di Torino e Firenze e le *Piazze d’Italia*. Particolarmente interessante è l’uso che Maurizio Calvesi fa del tema delle suggestioni di Torino e Firenze in de Chirico, per comprenderne profondamente motivi, figure, rimandi letterari. Cfr. M. Calvesi, *Firenze e Torino nella Metafisica di de Chirico*, cit., pp. 37-46. Riportiamo le parole di Nietzsche, riprese da Calvesi (*Ibid.*, p. 42) che ben si legano alle immagini della bellezza autunnale della città nordica, e che sicuramente hanno suggerito quelle di Savinio e de Chirico in «La Rivista di Firenze», sopraccitate: «Meravigliosa limpidezza [...] colori d’autunno, uno squisito benessere diffuso su tutte le cose, passeggiante appena fuori Torino [...] ovunque luce purissima d’ottobre [...] oggi io sono pieno di sentimenti autunnali in tutti i significati migliori di questa parola, questo è il tempo della mia grande messe, tutto diventa lieve per me.»

⁵⁵ G. de Chirico, *Autoritratto*, 1923, coll. priv. Già proprietà Paul Eluard.

versioni del ritratto di Casella, a quello della moglie di Bontempelli, sembrano nascere dalla medesima "aura". Il giardino di casa Castelfranco, rappresentato da de Chirico in *Eco*⁵⁶ del 1923, è ancor oggi denso di piante e di quegli allori presenti nei dipinti. Un rimando ideale oltre che, naturalmente, al famoso *Autoritratto* di Böcklin del 1873, ai ritratti medicei di Lorenzo e di Cosimo il Vecchio come quello del Pontormo, con accanto il "laurus" ma anche un simbolo comune per una speciale comunità di amici.

Castelfranco mercante: la vendita delle Muse Inquietanti

Torniamo a Castelfranco: è anche un *mecenate* che anticipa quanto necessario a de Chirico, come sempre a corto di denari⁵⁷, e lo aiuta a costruire la sua identità di artista che vive attraverso la vendita e il commercio della propria opera. Castelfranco e successivamente Bellini rappresenteranno per de Chirico un po' il Paul Guillaume italiano e certamente sono tra i primi a scoprire a Firenze l'interesse verso la commercializzazione dell'arte contemporanea.

Dopo il periodo di «Valori Plastici» (1919-1921)⁵⁸, negli anni 1924-1925 Castelfranco non solo scrive su de Chirico per la «Rivista di Firenze», ma lo presenta nel catalogo per la mostra parigina alla Galleria Léonce Rosenberg (figg. 27-29). A proposito di questo catalogo è particolarmente interessante citare qui un documento inedito custodito presso l'Archivio Rosenberg di Parigi.⁵⁹ Si tratta del testo poi pubblicato nel catalogo a firma G. Castelfranco (fig. 29). Il testo originale è scritto a mano dall'artista su tre fogli.⁶⁰ La firma leggibile "G. de Chirico" è cancellata e sostituita con G. Castelfranco. Un pezzo di carta strappata e allegata al documento, a firma di de Chirico, dice: "Cher Mr Rosenberg/ Voici le texte du Catalogue. Veuillez/ me repondre par retour du courrier si cela/ va. – J'ai eu la Revue et vous remercie/ Votre de Chirico/ Via Appennini 25B (figg. 30-33)." La scrittura che compare sui tre fogli è di de Chirico ed è della stessa mano delle due piccole note autobiografiche pubblicate qui di seguito in questa rivista.

La presentazione è a questo punto una riscoperta *autopresentazione* che conferma ancora una volta l'attitudine di de Chirico a scrivere su di sé, ma firmando col nome di un altro. Evidentemente l'artista preferisce scrivere personalmente in occasioni, come questa della mostra parigina, in cui vuole che sia data

⁵⁶ M. Fagiolo dell'Arco, *Catalogo delle Opere*, cit., p. 64.

⁵⁷ Cartolina di de Chirico a Castelfranco (fig. 17).

⁵⁸ I documenti relativi a «Valori Plastici» sono dei veri e propri contratti tra Broglio e de Chirico e sono stati pubblicati da M. Fagiolo dell'Arco che ha ricostruito il movimento espositivo delle opere (cfr. nota 6).

⁵⁹ L'Archivio Rosenberg è attualmente in deposito presso il Centre Georges Pompidou di Parigi. Il carteggio de Chirico-Rosenberg, qui conservato, è particolarmente importante poiché ci consente di mettere a fuoco gli anni 1924-1929, cruciali per de Chirico. Particolarmente interessante è la lettera del 12 marzo 1926 nella quale il gallerista chiede all'artista una nota biografica "d'urgence": "Cher Monsieur de Chirico, Je vous serais obligé de m'envoyer d'urgence une note biographique sur vous-même, date et lieu de naissance, expositions etc... vos divers époques etc... [...] Merci et bien cordialement à vous." (Fond Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du MNAM/C. 9600.196). Forse la richiesta può essere riferita a un ulteriore manoscritto che è un qualcosa in più di una nota biografica: è una piccola biografia (9600.197) che è pubblicata in questa Rivista a p. 504 con la trascrizione dall'originale testo francese e la traduzione italiana. In essa de Chirico sintetizza in modo breve ma efficace le caratteristiche della sua pittura. Un'affermazione di de Chirico in questa biografia ci aiuta a capire quando è stato scritto, e potrebbe in effetti corrispondere alla richiesta di Rosenberg: "Depuis quelques mois, je suis revenu à Paris où je compte désormais toujours habiter." De Chirico si era trasferito definitivamente a Parigi nel novembre del 1925, e quindi "depuis quelques mois" ci porterebbe alla primavera del 1926.

⁶⁰ I documenti fotografati (figg. 30-33) si trovano alle carte presso il Fond Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, Centre de Documentation et de Recherche du MNAM/CC1 9600.138. Si ringrazia il Centre de Documentation et de Recherche du MNAM per l'autorizzazione alla pubblicazione dei manoscritti e, in particolare, Anne-Marie Zucchini e Brigitte Vincens. Per la trascrizione del testo originale francese e la sua traduzione, cfr. pp. 501-503.

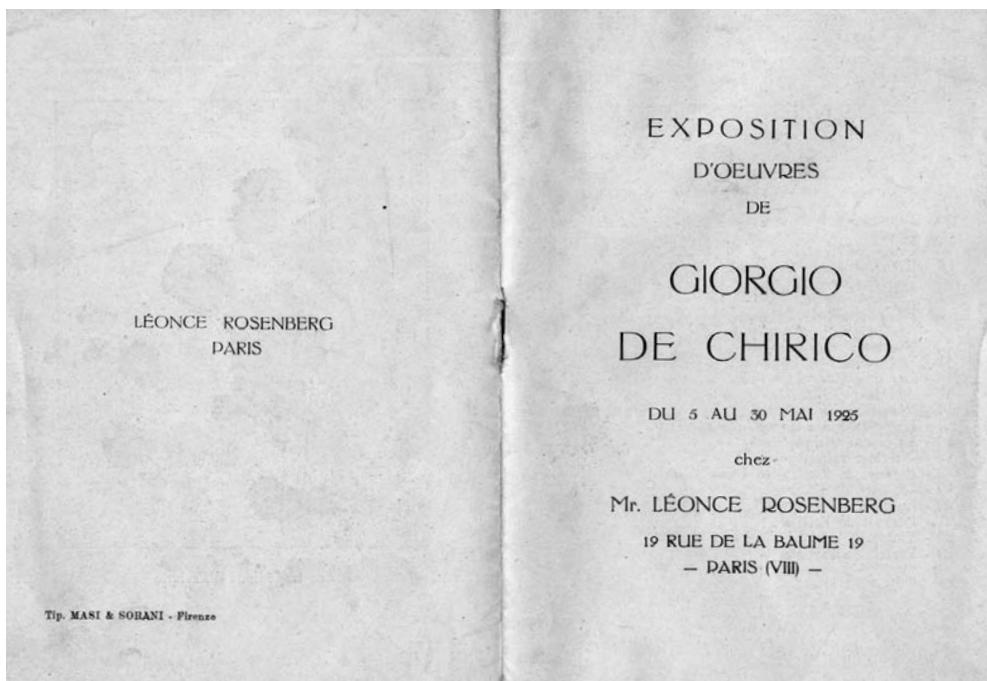


fig. 27

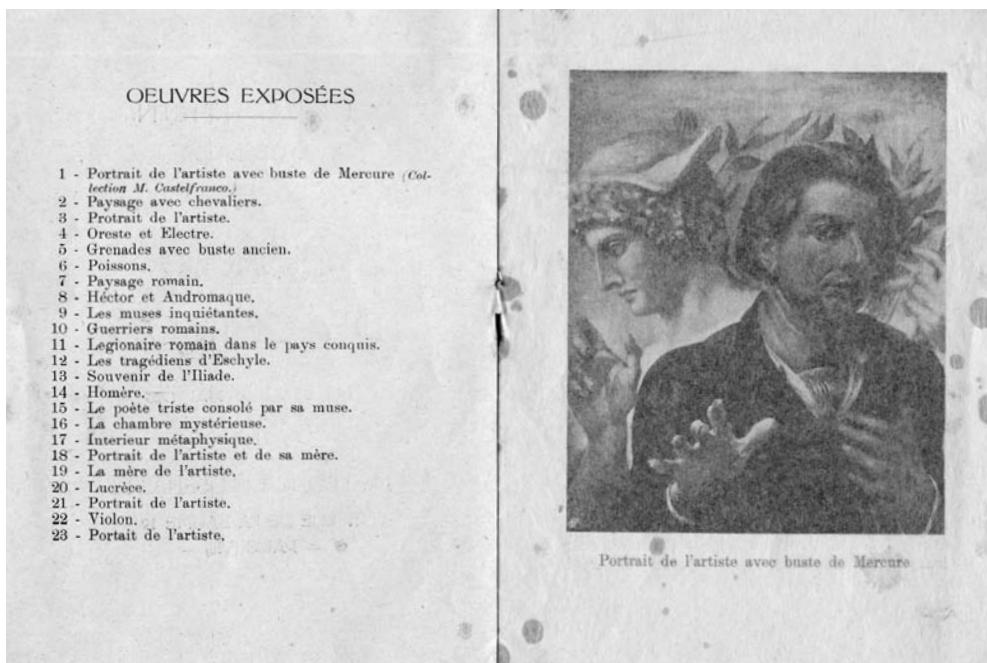


fig. 28

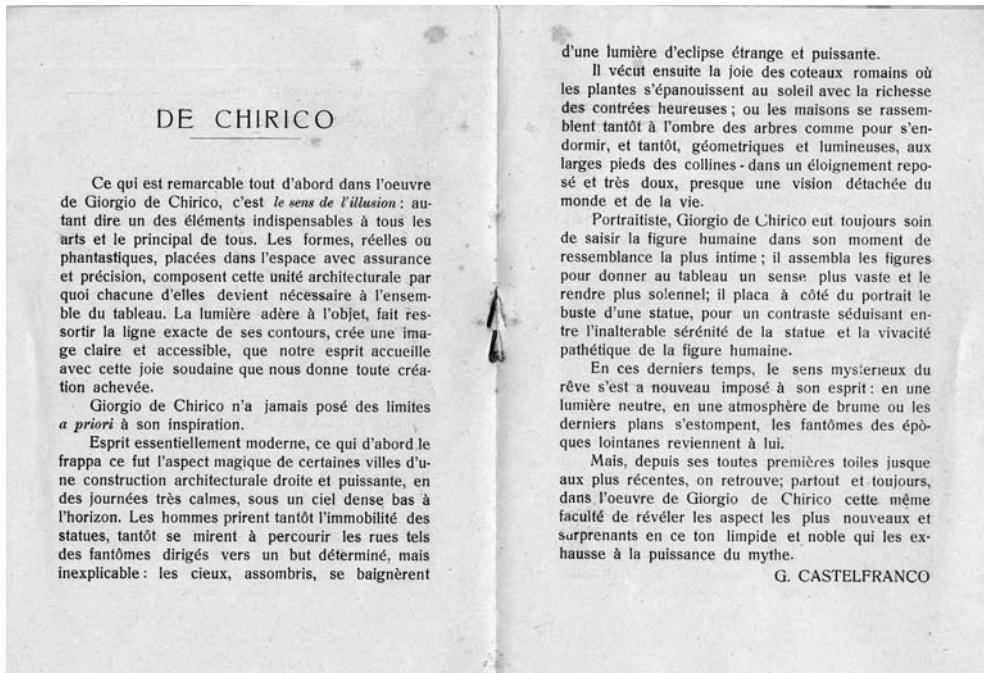


fig. 29

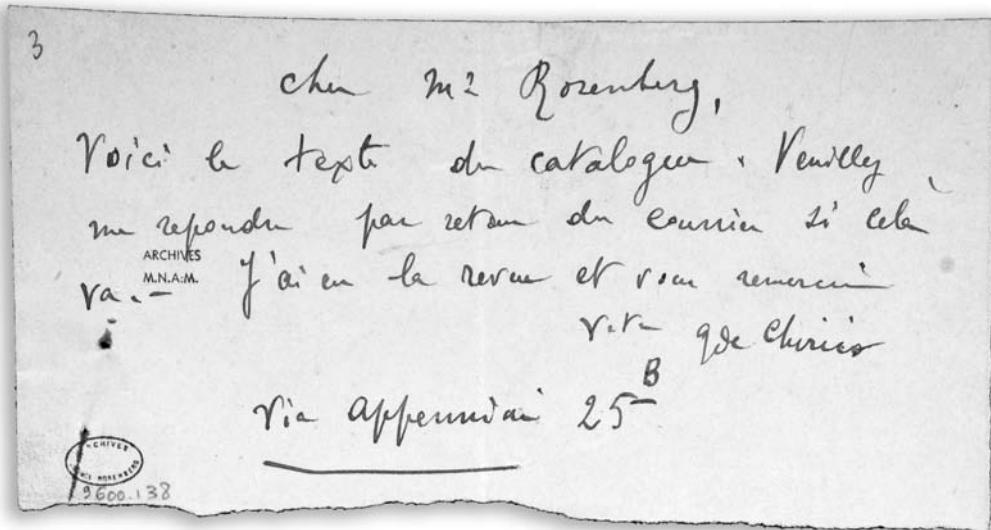


fig. 30

Le qui est remarquable tout d'abord dans l'œuvre de Giorgio de Chirico, c'est le sens de l'illusion: autant d'en un des éléments indispensables à tous les arts et le principal de tous. Les formes, réelles ou fantastiques, placées dans l'espace avec assurance et précision, composent cette unité architecturale par quoi chacune d'elles devient nécessaire à l'ensemble du tableau. La lumière adoucit l'objet, fait ressortir la ligne exacte de ses contours, crée une image claire et accessible que notre esprit accueille avec cette joie soudaine que nous donne toute création achevée.

ARCHIVES
M.N.A.M.

Giorgio de Chirico n'a jamais posé de limites à priori à son inspiration. L'esprit essentiellement moderne, ce qui d'abord le frappe a fut l'aspect

fig. 31

2) magique de certaines villes, d'une construction architecturale droite et puissante en de journées très calmes, sous un ciel doux. Ces à l'horizon. Les hommes prennent tantôt l'immobilité des statues, tantôt se meuvent à parcourir les rues, tels des fantômes dirigés vers un but déterminé mais inexplicable ; les ciels assombris baigneront d'une lumièrè d'éclipse étrange et puissante.

ARCHIVES
M.N.A.M.

Il vit ensuite la face des coteaux romains où les plantes s'épanouissent au soleil avec la richesse des contrées heureuses ; où les maisons se ressemblent tantôt à l'ombre des arbres comme pour s'endormir et tantôt, géométriques et lumineuses, aux larges pieds des collines, dans un éloignement reposant et très doux, presque une vision détachée du monde et de la vie.

fig. 32

3) Portraitiste, Giorgio de Chirico eut toujours soin de saisir la figure humaine dans son moment de ressemblance le plus intime; il assemble les figures pour donner au tableau un sens plus réel et le rendre plus solennel; il place à côté du portrait le buste d'une statue pour un contraste séduisant entre l'inalterable sérenité de la statue et la vivacité pathétique de la figure humaine.

En ces derniers temps, le sens mystérieux du rêve s'est à nouveau imposé à son esprit; en une lumière neutre, on une atmosphère de brume où les derniers plans s'effacent, les fantômes des époques lointaines reviennent à lui.

ARCHIVES
M.N.A.M.

Mais depuis les toutes premières fois les jusqu'au plus récentes, on retrouve, partout et toujours, dans l'œuvre de Giorgio de Chirico cette même faculté de révéler les aspects les plus nouveaux et les plus surprenants en ce ton limpide et noble qui les exhume à la puissance du mythe.

g. Castelfranco ~~G. Castelfranco~~

fig. 33

una corretta interpretazione alla sua opera. Nella mostra parigina l'artista espone 23 dipinti. Tra questi, in catalogo al numero 9 dell'elenco, compaiono le *Muse Inquietanti*.

A questo punto è d'obbligo fare alcune precisazioni su quest'opera – di cui in seguito ci occuperemo più diffusamente – in relazione alla mostra da Rosenberg. E si pongono interrogativi proprio su quali siano le "Muse" esposte nella galleria parigina di Rue de la Baume.

L'opera è stata inviata, insieme alle altre, proprio da Giorgio Castelfranco, come risulta dai documenti conservati presso l'Archivio Rosenberg relativi alla spedizione dei dipinti⁶¹ nonché dalla lettera di Castelfranco a Rosenberg del 25 aprile 1925⁶², da cui si deduce che è stato proprio Castelfranco ad organizzare la spedizione attraverso Danzas: "Permettez-moi de vous repondre pour M. De Chirico, puisque j'ai fait l'expédition des deux caisses de tableaux qui vous sont arrivées."

Dai documenti viene precisato, per esempio, che *Intérieur metaphysique* appartiene a Paul Eluard e che il poeta lo ha prestato per l'esposizione.⁶³

Sono sopravvissuti anche gli elenchi con i prezzi dei dipinti ed è interessante notare come il prezzo per le *Muse* sia in un certo senso basso – e non solo quello indicato per la dogana⁶⁴ – tanto da farci anche qui ipotizzare che il dipinto non sia l'originale (Castelfranco medesimo si era rifiutato di vendere l'originale a Breton per un prezzo non abbastanza elevato). Della stessa opinione è Maurizio Fagiolo dell'Arco⁶⁵ che ritiene che il dipinto del 1924 (la copia) sia quello esposto alla mostra del 1925. È forse proprio per questo che dal 1925 in poi la copia, anche come *cliché* pubblicato via via, circola come originale, anche con il consenso dei surrealisti che possedevano tale copia e avevano interesse a spacciarla come originale.⁶⁶ Paolo Baldacci, qualche anno dopo, nel 1997⁶⁷, contrariamente a Fagiolo dell'Arco, si limita semplicemente ad affermare che da Rosenberg fu esposto l'originale che lui data al 1918.

Per Fagiolo dell'Arco anche l'*Ettore e Andromaca*, nella versione del 1924, è il dipinto esposto da Rosenberg.⁶⁸ Paolo Baldacci invece inserisce la prima versione del 1917 tra le opere esposte da Rosenberg, senza spiegare la diversità di veduta.⁶⁹

Le prime contraddizioni: Breton assicura in una lettera a Poissonier⁷⁰ di avere visto de Chirico replicare il famoso quadro delle *Muse* a casa di René Berger a Parigi, e Paolo Baldacci⁷¹ che a casa Berger furono dipinti anche l'*Ettore e Andromaca* nell'inverno del 1924 e il *Condottiero*, tra la fine del 1924 e la fine del 1925. Sappiamo invece che Berger, da quanto lo stesso scrive, ha comprato l'*Ettore e*

⁶¹ Fond Léonce Rosenberg, cit., alle carte: 9600.142 del 14/4/1925; 9600.144 del 16/4/1925; 9600.146 del 27/4/1925.

⁶² Id., 9600.145.

⁶³ Id., 9600.164, cartolina di de Chirico del 3/6/1925.

⁶⁴ Id., 9600.146.

⁶⁵ M. Fagiolo dell'Arco e P. Baldacci (a cura di), *Giorgio de Chirico, Parigi 1924-1929. Dalla nascita del surrealismo al crollo di Wall Street*, Milano, 1982, p. 479, n.1, dove si dice: "Le Muse Inquietanti", 1924-1925, esposte a Parigi (1925), Galerie Rosenberg, già coll. René Gaffé.

⁶⁶ P. Baldacci, *Betraying the Muse. De Chirico and the Surrealists*, New York, 1994, p. 246.

⁶⁷ P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo, Milano, 1997, scheda 139, p. 394. Baldacci nella scheda delle Muse (n. 139) precisa che l'opera del 1918 è stata esposta a Berlino, ad Hannover e a Dresda nel 1921; a Parigi nel 1925 (n. 9 del catalogo) a Dresda nel 1926, nel 1932 a Firenze e nel 1939 a Milano. Cfr. anche *Ibid.*, p. 420, "Repliche eseguite su commissione".

⁶⁸ M. Fagiolo dell'Arco e P. Baldacci, op. cit., p. 479.

⁶⁹ P. Baldacci, op. cit., scheda n. 134, p. 371.

⁷⁰ M. Fagiolo dell'Arco e P. Baldacci, op. cit., p. 479. La lettera è citata ma il testo non è riportato.

⁷¹ Cfr. P. Baldacci, op. cit., 1997, pp. 420 e 419. Lo stesso per altro, ipotizza giustamente che il quadro fu dipinto a Firenze, tanto più che non ritiene attendibile quanto dichiarato da Breton, op. cit., 1994, p. 249, nota 31.

Andromaca, così come il *Condottiero*, da un collezionista in Germania. Si legge: "Restai in amichevoli rapporti con Chirico, e, quando lavoravo a Berlino per la Commissione di Risarcimento, tra il 1924 e il 1930, lui è andato a Berlino e stava da me. Un giorno mi disse che un collezionista tedesco, che aveva due suoi dipinti, desiderava cederli. Il prezzo era normale e comprai questi due dipinti. Non ho conosciuto il proprietario tedesco dei dipinti che furono prelevati da un mio amico, anche lui un pittore, Hans Bellmer, che me li portò. Questi sono:

ETTORE E ANDROMACA: 90 cm x 50 cm. Questo dipinto appare nel libro di James Thrall Soby, alla pagina 232, come appartenente a una collezione tedesca.

IL CONDOTTIERE: 75 cm x 62 cm, chiaramente dello stesso periodo.

I titoli dei dipinti mi furono dati da Chirico stesso.

Tutti questi dipinti continuano a stare con me, sin dallora (più di 40 anni) e non sono mai andati ad una mostra."⁷² Come si vede, le affermazioni di Berger appaiono in netta contraddizione con quanto sostenuto da Breton e da altri, in quanto non si comprende per quale motivo avrebbe omesso di specificare una circostanza così importante riguardo i dipinti di sua proprietà, che sarebbero stati realizzati proprio nella sua casa.

Subito dopo, nel 1926, le *Muse* vengono esposte a Dresda⁷³, insieme al *Figliol prodigo* e all'*Autoritratto con Minerva* del 1919. Fagiolo dell'Arco precisa che i dipinti sono di Castelfranco. E allora, quando le *Muse* del 1924 finiscono da Breton o, come altri sostengono, da Eluard?

Ma leggiamo anche altri documenti.

La lettera a Gala del 4 giugno da Firenze è datata 1925 da Fagiolo dell'Arco nel 1982⁷⁴ mentre, precedentemente⁷⁵, l'aveva datata 1924.

In effetti, rileggendo il documento, de Chirico parla del dipinto *Duels à mort* come attualmente in mostra ("du tableau que j'expose a Venise") alla Biennale di Venezia – che è però del 1924 – come l'articolo su «Der Cicerone» che invia.

C'è poi questo rimando alle *Muse Inquietanti* e a Breton, del quale de Chirico dice di non aver notizie da un po'. Scrive infatti: "Il y a bien longtemps que je suis sans nouvelles de Breton. Serait-il faché avec moi puor l'affaire des Muses Inquietantes!"⁷⁶

Potrebbe essere Breton inquieto – se datassimo la lettera al giugno 1925 – perché alla mostra ha

⁷² Si ringrazia Victoria Noel-Johnson per la segnalazione del documento che si trova alla Tate Gallery di Londra, Tate Archive (Tate Britain), TGA 4/2/188/1, pp. 17-18. Nella stessa lettera, scritta da Buenos Aires da Berger, in inglese nell'originale, si trovano ulteriori interessanti notizie riguardanti quadri della collezione Castelfranco: "Nel 1920, dopo la guerra, andai a Firenze per preparare la tesi di dottorato in Economia (la politica annonaria delle grandi città italiane durante la guerra) e trascorsi sei mesi in una piccola pensione sul Lungarno Acciaioli, vicina a Ponte Vecchio. Nella stessa pensione viveva Giorgio de Chirico, con sua madre, 'Baronessa de Chirico', (una donna terribile, mi spieca dirlo).

Io e Giorgio divenimmo buoni amici. A quel tempo lui dipingeva, agli Uffizi, una copia del dipinto di Michelangelo dove c'era un gruppo di giovani nudi. La copia era per un Americano.

Quando partii, comprai, per una piccola somma di denaro, da Castelfranco, che a quel tempo era il 'mercante' di de Chirico, i due seguenti quadri: AUTORITRATTO: pittura su legno, che mostra l'angolo degli Uffizi e reca la dicitura 'Et quid amabo nisi quod rerum metafisica est'. Questo dipinto, 48 cm x 38 cm, è riprodotto in un articolo della rivista «Valori Plastici» da Mario Broglio, nel 1920.

SALUTO DEL POETA: questo è un quadro sotto l'influenza di Böcklin, dipinto prima del 1920. Questo dipinto è 60 cm x 48 cm." Nella scheda del dipinto in *Annali Venti*, cit., p. 82, si riferisce invece che Berger ha avuto in dono *Il saluto del poeta* dall'artista stesso.

⁷³ M. Fagiolo dell'Arco e P. Baldacci, op. cit., p. 219.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 577-578.

⁷⁵ M. Fagiolo dell'Arco, *Et quid amabo nisi quod aenigma est?*, vol. I, «Le rêve de Tobie». Un interno ferrarese, 1917 e le origini del Surrealismo, De Luca Editore, Roma, 1980, p. 20.

⁷⁶ M. Fagiolo dell'Arco e P. Baldacci, op. cit., p. 5.

visto la copia delle *Muse*, oppure – se datassimo la lettera al 1924 – “faché” perché Castelfranco vuol vendere le *Muse* a un prezzo troppo alto e de Chirico non riesce a ottenere una riduzione e ne propone un rifacimento.⁷⁷ In effetti, riguardando la corrispondenza del 1924, pubblicata da Jole de Sanna⁷⁸, nella lettera del 23 febbraio a Madame Breton de Chirico usa, nei confronti di André Breton, le stesse parole con cui si esprime nella lettera a Gala del 4 giugno, che la de Sanna data appunto al 1924: “Il y a bien lontemps que je n'ai plus nouvelles d'André Breton, j'espère qu'il se porte bien et qu'il n'est pas faché avec moi.”

Per concludere possiamo ritenere che da Rosenberg Castelfranco abbia mandato certamente la copia delle *Muse* fatta a Firenze (o in Italia) da de Chirico. Inoltre, Fagiolo dell'Arco afferma che la copia di *Ettore e Andromaca* sia stata esposta nella stessa occasione. E che sia proprio per questo che dal 1925 cominci a circolare come originale il *cliché* delle *Muse* del 1924. E anche Ghiringhelli, della Galleria “Il Milione”, si troverà in seria difficoltà – come vedremo – poiché il dipinto in suo possesso, che è in effetti l'originale, non coincide con il *cliché* diffuso subito dopo e riportato sui principali libri di riferimento. Questa conclusione, oltre che logica, è certamente quella più aderente ai fatti e alla documentazione esistente. De Chirico aveva la disponibilità dell'originale delle *Muse Inquietanti* e da esso ha tratto direttamente la famosa copia. L'artista non aveva alcuna necessità di recarsi a Parigi per dipingere la copia delle *Muse Inquietanti* e vieppiù per dipingerla da un modello (tempera e pastello su cartone, cm 94 x 62) dal quale poi trarre a Parigi la copia.⁷⁹

Le *Muse Inquietanti* è la prima e la più nota tra le opere della collezione Castelfranco, citate nelle lettere dell'Archivio. I documenti relativi a questo dipinto mettono ben in evidenza anche il Castelfranco *mercante* come in particolare risulta da trattative e vendite a partire dal 1939. Le *Muse Inquietanti*, prima trattate con Gualtieri di San Lazzaro e Zwemmer per 1700 lire, acquisteranno via via un valore sempre più alto. Castelfranco, che era venuto in possesso delle *Muse* non direttamente da de Chirico, ma da Vallecchi⁸⁰ dando in cambio un'opera di Soffici, inizia col proporle a Gualtieri di San Lazzaro, pseudonimo di Giuseppe Papa, nato a Catania nel 1900 e morto a Parigi nel 1974⁸¹ e direttore della rivista «XX Siècle». Questi gli risponde da Parigi il 30 gennaio del 1939 (fig. 34, 35), proprio su carta intestata della rivista⁸², dicendogli di averne mostrato a Zwemmer la riproduzione e che “Egli trova che il quadro è bello, vendibile e pensa di poter ottenerne per Voi (sottolineato due volte) 1.700 lire [...] La somma di 2.000 lire da voi chiesta gli sembra eccessiva anche perché lui deve pure guadagnare qual-

⁷⁷ Lettera del 23 febbraio 1924 a Madame André Breton.

⁷⁸ Cfr. Jole de Sanna, *Giorgio de Chirico. André Breton. Duel à mort*, cit., pp. 124-125.

⁷⁹ P. Baldacci, op. cit., p. 420, sotto il titolo “Repliche eseguite su commissione”, fornisce la seguente versione: “a) A6 *Le muse inquietanti*, 1924, 97 x 66 cm, olio su tela. Copia eseguita per Paul Eluard nel 1924 dall'originale di proprietà di Giorgio Castelfranco. b) A7 *Le muse inquietanti*, 1924, 94 x 62 cm, tempera e pastello su cartone. Copia del dipinto originale di Giorgio Castelfranco, probabilmente eseguita come modello per il quadro a olio di Paul Eluard.” Questa tempera si trova esposta alla Haus der Kunst di Monaco ed è stata dichiarata falsa da de Chirico.

⁸⁰ In un'intervista di Luciano Doddoli *Sono un prigioniero* sulla «Fiera Letteraria» del 25 aprile 1968, un Castelfranco ormai anziano ricorda le vicende del passaggio di proprietà delle *Muse*. L'articolo, nel quale il Doddoli riporta tra virgolette le parole di Castelfranco, che definisce de Chirico “un porco”, fruttarono alla rivista una querela da parte di Castelfranco. La querela inoltrata – conservata in Archivio – ha anche una minuta del critico il quale tra l'altro dice di de Chirico: “Persono che altamente stimo e che mi ha aiutato nella vita e verso la quale sento debiti rilevanti nello sviluppo della mia sensibilità critica”. Nell'articolo è riportata anche la nota vicenda dell'acquisizione delle *Muse Inquietanti* da parte di Castelfranco (un cambio con il dipinto di Soffici dato a Vallecchi al posto delle *Muse*).

⁸¹ *Documenti. Il carteggio Belli-Feroldi 1933-42*, a cura di G. Appella, Milano, 2003, p. 370. Gualtieri di San Lazzaro (collaboratore dell'editore Scheiwiller di Milano) cura l'edizione della monografia su Giorgio de Chirico di Waldemar Gorge per le Editions Chroniques du Jour nel 1928.

⁸² *Ibid.*, p. 360.

cosa". Aggiunge anche di spedire il quadro a "Londra W. C. 2, A. Zwemmer 78 Charing Cross Road". Dalla lettera si deduce pure l'interesse di Castelfranco a vendere anche disegni, se Gualtieri di San Lazzaro suggerisce "[...] per i disegni è meglio aspettare che il quadro sia venduto. Intanto potreste mandarmene alcuni da riprodursi per la rivista", e in qualche modo emerge anche la mescolanza di ruoli del nostro *collezionista*. Infatti in un *post scriptum* Gualtieri di San Lazzaro chiede, in questo caso allo *storico dell'arte*, "un vostro articolo sulla scultura popolare Toscana del Trecento[...]"⁸³.

A seguito di questa lettera ci sembra interessante riprendere una lettera di Zwemmer (fig. 36) a Gualtieri di San Lazzaro del 31 dicembre 1939.⁸⁴ La lettera si colloca alla fine dello stesso anno di quella sopra citata con l'offerta per le *Muse* e dimostra il grande aumento delle quotazioni di de Chirico. Lo Zwemmer, direttore della omonima galleria londinese, dichiara di aver perso l'occasione di acquistare quadri di de Chirico che Castelfranco gli offriva a prezzi estremamente convenienti: "Evidemment j'ai manqué une chance de pas acheter ferme quand Castelfranco m'offrait son Chirico [...]. Adesso le opere gli vengono offerte a prezzi troppo alti e in particolare precisa di non volersi occupare di copie: "[...] je refuse de m'occuper des copies même s'ils sont faits par l'artiste lui-même" e aggiunge che il comportamento di de Chirico può portare solo danno all'artista. In effetti fa anche pensare il fatto che nel 1940 Giorgio de Chirico (fig. 37) non sia incluso nella mostra "Surrealism" alla Zwemmer Gallery (13 giugno-3 luglio), mentre era stato presente alla "International Surrealist Exhibition" del 1936, sempre a Londra, presso la New Burlingon Gallery.

Ma ritorniamo al Castelfranco attento "venditore". Sono particolarmente interessanti i suggerimenti che gli vengono da Peppino Ghiringhelli, insieme al fratello Gino proprietario della Galleria "Il Milione" a Milano, con i quali evidentemente nello stesso periodo delle trattative con Parigi e Londra Castelfranco stava trattando la vendita di opere di de Chirico. Nella lettera del 4 febbraio 1939⁸⁵ Peppino Ghiringhelli raccomanda a Castelfranco di non offrire troppi de Chirico nello stesso tempo sul mercato "[...] dacché si tratta di amatori attivissimi nell'ambiente che portano le voci rapidamente ecc." (Feroldi? Valdameri?). Il gallerista è molto interessato alle opere della collezione Castelfranco anche perché "ieri è venuto da me un cliente di qui, che so da tempo intenzionato ad acquistare de Chirico, e che mi disse di attendere, prima di trattare i miei pezzi, di trattare alcuni Vostri". Solo nove giorni dopo, il 13 febbraio, la quotazione delle *Muse* è salita a 25.000 lire.

Le lettere del *Milione* a Castelfranco sono intercalate da colloqui telefonici e da lettere di risposta dei cui argomenti Castelfranco traccia, su ogni scritto ricevuto dai Ghiringhelli, una minuta a mano dalla quale possiamo ricostruire la questione. Così è proprio a seguito di un colloquio telefonico che Gino Ghiringhelli nella lettera del 13 febbraio 1939 precisa le condizioni "circa il pagamento del dipinto a firma G. DE CHIRICO intitolato *Le Muse Inquietanti* di Vs proprietà". Come detto, il prezzo convenuto per l'acquisto è di lire 25.000. Il pagamento avviene con un versamento di lire 12.500 e di due versamenti di un effetto di lire 6.000 scadente il 15 marzo 1939 e l'altro di lire 6.500 scadente il 15

⁸³ Il lento recupero di interesse per la scultura lignea nasce negli anni Venti con la rivista «Dedalo» che in quel periodo aveva rivalutato quello che un tempo era considerato solo artigianato. Cfr. G. De Lorenzi, *Ugo Ojetti critico d'arte. Dal «Marzocco» a «Dedalo»*, Le Lettere, Firenze, 2004.

⁸⁴ Si ringrazia Victoria Noel-Johnson per la segnalazione.

⁸⁵ Le lettere che si riferiscono alla vendita della collezione si trovano nell'Archivio Castelfranco, cont. 27. In questa lettera citata probabilmente Ghiringhelli si riferisce anche al fatto che contemporaneamente Castelfranco offre dipinti di de Chirico anche a Barbaroux, vedi pp. sgg.

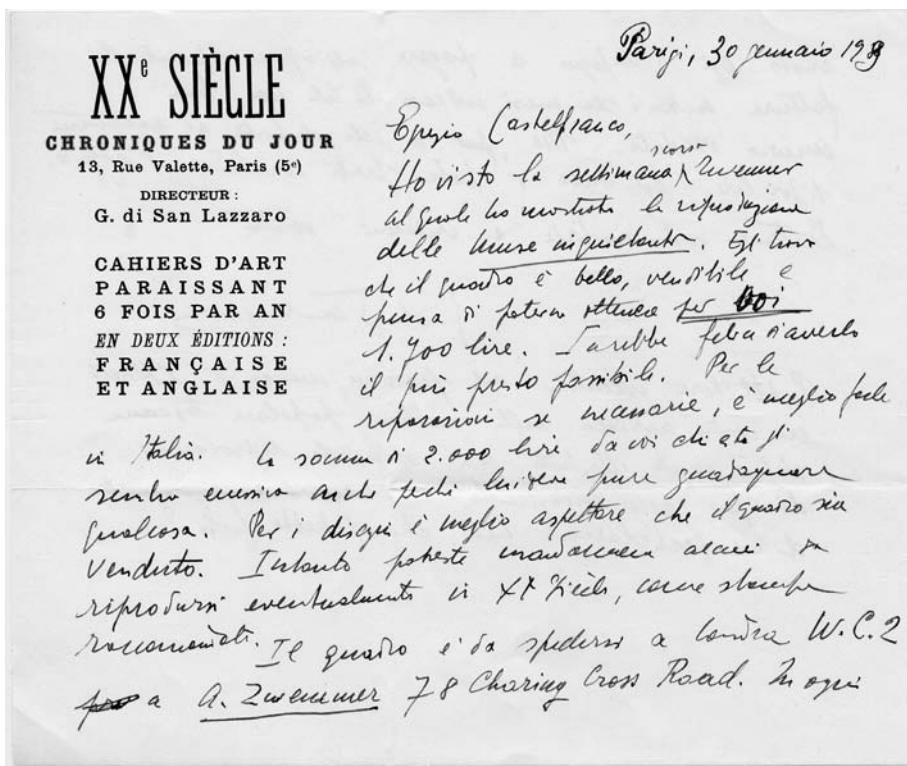


fig. 34

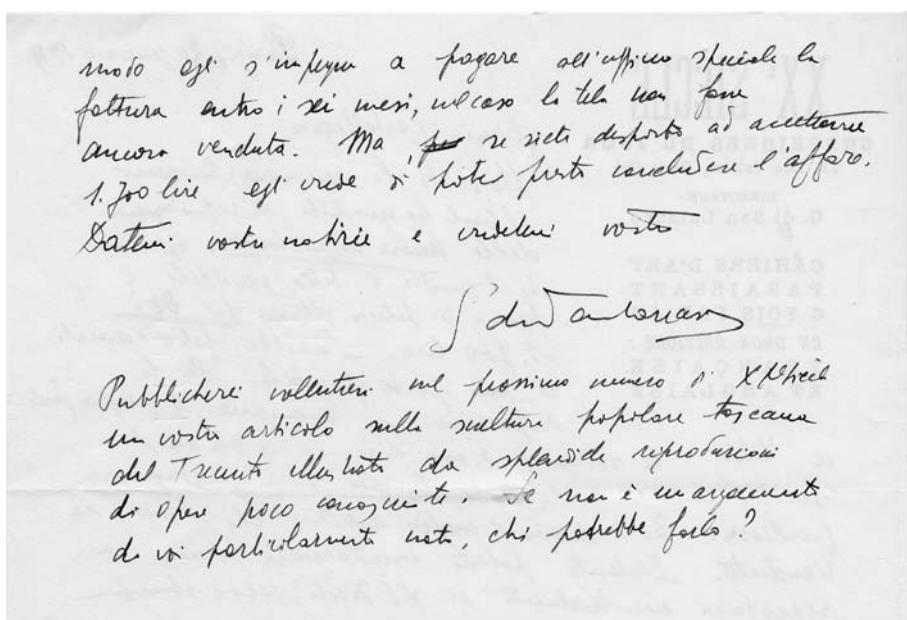


fig. 35

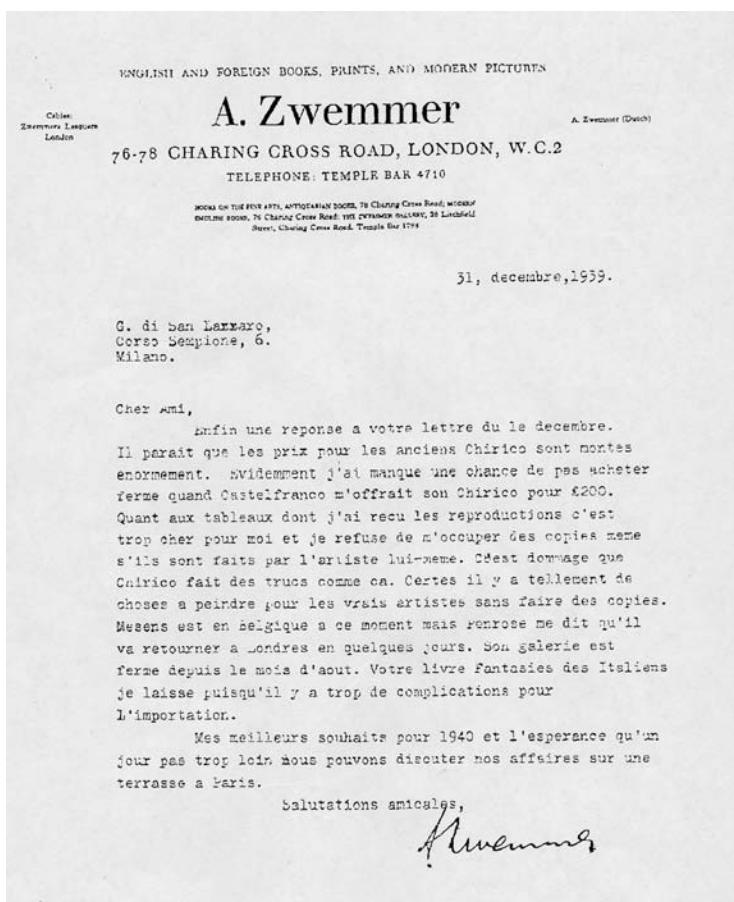


fig. 36

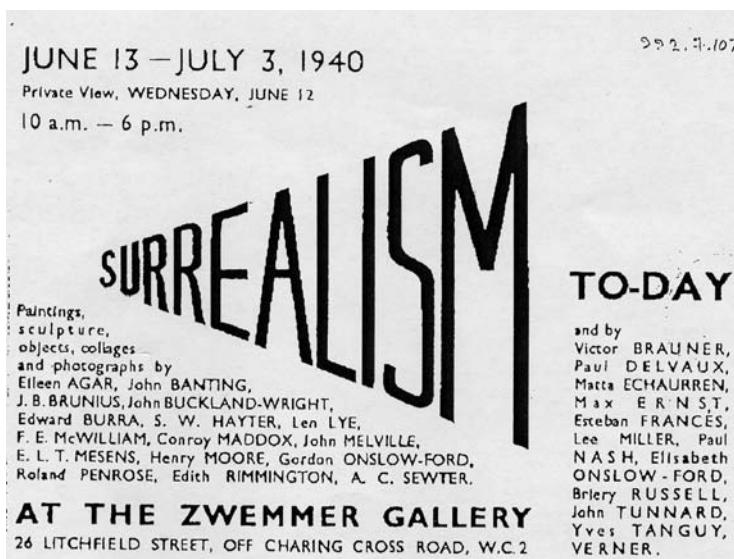


fig. 37

aprile 1939. La lettera si incrocia con un espresso di Castelfranco in data 13 febbraio, in cui il critico propone delle condizioni di vendita equivalenti. Con uno strettissimo giro di posta⁸⁶ Peppino Ghiringhelli ritiene “l'affare concluso” e chiede a Castelfranco di “dar luogo alla spedizione, col mezzo che crederete migliore, tenendo però sempre presente le particolari esigenze di massimo riguardo dell'opera” e conclude: “Siamo contenti di avere felicemente concluso questo affare con Voi, e speriamo che lo siate anche Voi. Vedremo eventualmente in seguito la possibilità di altri affari con Voi.” Il quadro arriva al *Milione* il 17 febbraio “verso mezzogiorno, in perfette condizioni” come risulta dalla raccomandata di Peppino Ghiringhelli a Castelfranco del giorno successivo, il 18 febbraio.⁸⁷ Il gallerista precisa di aver provveduto al pagamento secondo gli accordi e aggiunge: “Inutile dire che il quadro è meraviglioso, io non lo avevo mai visto e ora non mi stanco di guardarlo. Esso è nella mia abitazione, e torno a ricordarVi l'assoluta necessità che abbiamo di farne ignorare A TUTTI il destino. Assolutamente. Torniamo anche a ringraziarVi delle garanzie che ci avete gentilmente ripetuto al telefono in tale senso.” La richiesta di tenere segreto il destino dell'opera è certo cosa che fa pensare.⁸⁸ Dalla lettera si sa che “oggi stesso abbiamo sottoposto il dipinto ad un restauratore di fiducia, per sverniciarlo e operarvi quanto riesca utile ad una maggior pulizia e garanzia della tela e della materia pittorica”. Si tratta di una “pulitura” che creerà subito dubbi e qualche problema circa l'autenticità o la versione dell'opera almeno tra i Ghiringhelli e Castelfranco. Infatti la corrispondenza continua con lettera del 18 marzo 1939⁸⁹ in cui Gino Ghiringhelli afferma di essere rimasto stupito del fatto che l'originale delle *Muse* in suo possesso, acquistato da Castelfranco, non corrisponda alla tavola riprodotta nel volumetto dello Scheiwiller⁹⁰ e alla tavola pubblicata nel volume *Fantastic Art, Dada Surrealisme* della mostra americana.⁹¹ Scrive infatti Ghiringhelli: “Durante la mia ultima visita così in casa sua, io le avevo già chiesto chiarimenti sulla esistenza in America di un'altra opera delle 'MUSE' e pubblicata nel volume *Dada, art surrealist*. Ella allora mi spiegò chiaramente la cosa, e cioè aver DE CHIRICO, dietro suo consenso, eseguito a Parigi nel 1924 una copia dell'originale di vostra proprietà per il poeta Eluard. Anzi Ella mi promise che avrebbe fatto ricerca delle lettere che potevano comprovare la veridicità di quanto sopra.” In effetti è ben noto che esiste una copia del 1924 ma, come dimostrato da Jole de Sanna che ha pubblicato il carteggio Breton-de Chirico, è per Breton che de Chirico copia l'opera: la lettera dell'artista con la proposta di duplicazione viene fatta credere spedita a Gala Eluard e poi anche alla madre di Eluard ma il vero destinatario è la Signora Breton.⁹² Anche

⁸⁶ Lettera di Gino Ghiringhelli a Castelfranco del 14-15 febbraio 1939 (data corretta sul dattiloscritto).

⁸⁷ Lettera di Peppino Ghiringhelli a Giorgio Castelfranco. Archivio Castelfranco, come le altre qui citate.

⁸⁸ In effetti la pubblicazione dell'opera subito dopo nel catalogo della Galleria “Il Milione” è in contraddizione con la preghiera rivolta da Ghiringhelli a Castelfranco di celare a tutti la fine dell'opera.

⁸⁹ Lettera di Ghiringhelli a Castelfranco del 18 marzo 1939 (Archivio Castelfranco, cont. 27).

⁹⁰ B.N. Ternovetz, *Giorgio de Chirico*, Arte Moderna Italiana n. 10, Milano, 1928. Edizione Giovanni Scheiwiller distribuita da Hoepli.

⁹¹ Si tratta del catalogo della mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealisme*, Museum of Modern Art, New York, dec. 1936 - feb. 1937, New York, 1936 in cui la foto uguale a quella del Ternovetz, è pubblicata al n. 214 e non coincide con il quadro nelle mani di Ghiringhelli. L'opera è citata in catalogo al n. 214 “*The Disquieting Muses*, oil on canvas, Lent by Mr. and Mrs. Henry Clifford Philadelphia”, senza data. Si veda anche l'edizione del 1946, a cura di Alfred H. Barr Jr., essay by Georges Huguet, New York, 1946. Nell'edizione del 1946 la foto delle *Muse* si trova alla pagina 123, con la didascalia “De Chirico: *The Disquieting Muses*, c. 1922 (?). E a p. 249 è detto: “*The disquieting muses*, c. 1922 (?), after an earlier version of 1916, oil on canvas, 39" x 26 inches. Collection Hugh Chrislholm, Woodbury, Connecticut”. Nel 1946 René Gaffé continua a utilizzare la foto della copia ma con la data 1917: R. Gaffé, *Giorgio de Chirico. Le Voyant*, ed. La Boëtie, Bruxelles 1946, foto n. 17. Ancora Gaffé in *En parlant peinture*, ed. SNEV, Paris, 1960, ripubblica ancora la stessa foto e aggiunge: collection Gianni Mattioli, Milan.

⁹² La pubblicazione del carteggio Breton-de Chirico, a cura di Jole de Sanna, 2002, cit., pp. 30, 124-125, è importante per comprendere queste problematiche. Dalla frase di Ghiringhelli si evince che la copia delle *Muse* è stata fatta a Parigi, ma la lettera a Breton è stata scritta da Roma e non da Parigi.

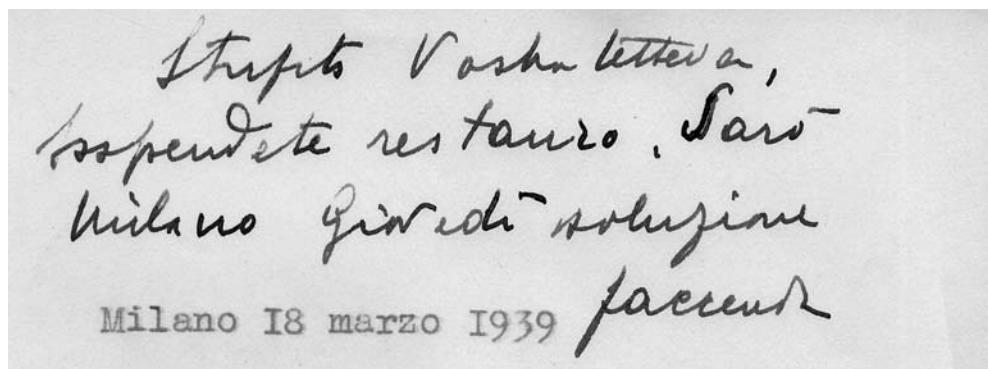


fig. 38

Castelfranco in effetti conferma nella nota intervista questa ultima ipotesi⁹³, e dice infatti: "Nel 1924 de Chirico ebbe una mostra a Parigi e Breton si entusiasmò del quadro e dell'autore. Mi chiese se permettevo che se ne facesse una copia ed io, stupidamente, dissi di sì. Mi pare anzi che Breton mi abbia scritto una lettera per ringraziarmi." Ghiringhelli, in una lettera del 18 marzo 1939 esorta, amichevolmente ma con fermezza, Castelfranco affinché documenti che l'opera in suo possesso "sia l'originale acquistato presso de Chirico nel 1916"⁹⁴. Continua dicendo: "Non so se Lei si sia ricordato od abbia avuto il tempo di ricercare questi importantissimi documenti, né io pensavo di seccarla se la contestazione fatta oggi non mi inquietasse e mi ponesse nella necessità di poter documentare domani davanti ad una qualsiasi controversia che l'opera ora in mio possesso sia l'originale acquistato presso de Chirico nel 1916." A tanta inquietudine Castelfranco risponde, probabilmente con un telegramma – come si deduce dalla minuta di suo pugno sulla lettera – "Stupito vostra lettera. Sospendete restauro. Sarò Milano giovedì. Soluzione faccenda"⁹⁵ (fig. 38).

La cosa sembra chiarirsi subito se Gino Ghiringhelli, il 24 marzo 1939⁹⁶, manda una cartolina da "Il Milione" a Castelfranco nella quale accenna alla questione scrivendo: "Siamo lieti di avere chiarito l'incidente (seppure si può chiamare così) e che Ella ci ha potuto dare gli estremi. Se alla sua prossima venuta a Milano potrà portare qualcosa in merito, tanto meglio."

Ricapitoliamo, quindi, le date di questo serrato carteggio "Il Milione"-Castelfranco del 1939 qui pubblicato per la prima volta: 4 febbraio, 13 febbraio, 15 febbraio, 18 febbraio, 18 marzo, 24 marzo. La cronologia è importante perché si interseca significativamente con quella del carteggio Belli-Feroldi pubblicato nel 2003.⁹⁷

L'avvocato Feroldi acquista il quadro dal *Milione* per 45.000 lire⁹⁸, quasi il doppio del prezzo di vendita da Castelfranco al *Milione*, e lo ha a casa sua alle 13 del 17 marzo. L'opera suscita immediata

⁹³ Intervista di Luciano Doddoli a Castelfranco su «La Fiera Letteraria», cit., n. 17.

⁹⁴ Archivio Castelfranco, cont. 27.

⁹⁵ Proprio accanto alla lettera che nel testo si trascrive per facilitare la lettura, Castelfranco unisce un foglietto su cui scrive a mano: " Telef. / Quanti vogliono / delle Muse Ultimo / prezzo. / Silva Giovanni / Nazario Sauro / 17 / Modena. Cfr. fig. 39.

⁹⁶ Archivio Castelfranco, cont. 27.

⁹⁷ *Documenti. Il carteggio Belli-Feroldi*, cit.

⁹⁸ Feroldi vorrebbe acquistare le *Muse* restituendo al *Milione* gli *Argonauti* con un'integrazione di 25.000 Lire. *Ibid.*, lettera n. 122 p. 152.

perplessità in Feroldi tanto che alle 13 e un quarto scrive subito un telegramma allarmante a Gino Ghiringhelli “perché un accurato confronto della riproduzione [quella pubblicata sul volumetto di Scheiwiller] col dipinto offre la dimostrazione sicura della non corrispondenza in molti particolari del disegno, il che porta alla esclusione che il dipinto acquistato da Castelfranco sia quello riprodotto. E poiché è certo che Scheiwiller ha riprodotto il quadro di Castelfranco, ne viene la fatale conseguenza che Castelfranco ha già venduto anni or sono a Parigi l'originale accontentandosi della copia che era stata fatta, si dice, per altri”. Questo scrive Feroldi a Belli⁹⁹ aggiungendo: “Le *Muse* sono dunque assai inquietanti [...] mi pare molto strano che Gino pittore non si sia accorto [...] toccava proprio all'avvocato di mettere il dito sulla piaga? E perché non è stato fatto da voi il controllo con la riproduzione in Scheiwiller? Alle 14, senza frapporre indugio ho telegrafato a Gino succintamente e sollecitandolo ad una constatazione.” La lettera piena di ansia del giorno dopo, 18 marzo, di Gino Ghiringhelli a Castelfranco è quindi legata all'allarme manifestato da Feroldi al gallerista milanese.

Feroldi, sempre in data 18 marzo 1939, invia un laconico telegramma a Belli¹⁰⁰: “Abbiamo deciso interpellare categoricamente de Chirico. Saluti - Feroldi” e scrive a Belli il 20 marzo¹⁰¹ sugli *Argonauti* e sulle *Muse* per le quali si sta convincendo che quelle in suo possesso siano del 1916 e che non sia opportuno ricorrere a de Chirico, che “seccatissimo del mercato che si fa della sua pittura metafisica, potrebbe indursi a sfottere il quadro, e se la sua risposta fosse negativa nulla più resterebbe da fare”¹⁰². Nella lettera successiva del 22 marzo¹⁰³ si conclude la vicenda: “De Chirico riconosce le *Muse* del 1916, mentre la riproduzione in Scheiwiller è ricavata dalla fotografia 1924”. Nella stessa lettera Feroldi parla degli “avvenimenti di questi ultimi giorni [...] che hanno assunto un ritmo galoppante: telefonate multiple a ogni giorno, telegrammi di notte, espressi, viaggi improvvisi [...]” riferendosi alla lettera del 18 marzo di Gino Ghiringhelli a Castelfranco, rinvenuta nell'archivio di quest'ultimo e sopra discussa, nonché al telegramma di cui abbiamo trovato minuta.¹⁰⁴ Feroldi, però, dice qualcosa in più sul motivo della visita annunciata a Milano di Castelfranco che “[...] ha risposto con un telegramma di indignazione comunicando che giovedì (domani) sarebbe venuto a Milano per ritirare il quadro”. Non è chiaro se il telegramma effettivamente inviato fosse diverso dalla minuta o se quella del ritiro del dipinto fosse una convinzione in conseguenza della notizia, avuta forse da Gino Ghiringhelli, che nel frattempo Castelfranco aveva prontamente ricontrattato le ‘*Muse*’¹⁰⁵ (fig. 39). Scrive sempre Feroldi: “Nel contempo Valdameri¹⁰⁶ confidava a Gino di avere telefonicamente acquistato le *Muse* da Castelfranco con un lieve aumento di prezzo sulle 30.000 lire.” Tutto questo completa l'idea che ci stiamo facendo di un Castelfranco *mercante*. Considerando che la necessità impellente di procurare un futuro sicuro ai figli in America in un momento storico difficile è la molla che anima la sua ansia di vendita, pare eccessivo il giudizio sprezzante con cui Feroldi conclude la lettera “e il colpo di

⁹⁹ *Ibid.*, lettera n. 122, p. 152.

¹⁰⁰ *Ibid.*, lettera n. 123, p. 152.

¹⁰¹ *Ibid.*, lettera n. 124, p. 153.

¹⁰² *Ibid.*, lettera n. 124, p. 154.

¹⁰³ *Ibid.*, lettera n. 125, p. 155.

¹⁰⁴ Telegramma di cui abbiamo trovato minuta: “Sospendete restauro”, cfr. fig. 38.

¹⁰⁵ Cfr. nota 95.

¹⁰⁶ *Documenti. Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., lettera n. 125, p. 155.

testa di Castelfranco sa di bottega giudai-
ca”¹⁰⁷. Il carteggio Belli-Feroldi pubblicato nel 2003 a cura di Giuseppe Appella¹⁰⁸ è, come visto, utile per completare la corrispondenza Castelfranco-“Il Milione”, ma anche per aver notizia di altri importanti dipinti di de Chirico legati a Broglio e a Castelfranco. E ci dà indicazioni sulla personalità del collezionista Feroldi il cui archivio è andato perduto. Una vita caratterizzata dalla bramosia per il dipinto desiderato, dalla soddisfazione per il risultato (l’acquisto, il possesso) e che cede subito dopo il posto alla ricerca di un qualcosa di ancor più desiderabile perché quasi irraggiungibile.

Dalle lettere di Feroldi trabocca un’ansia quasi “dongiovanesca” per la lista da perfezionare, nel desiderio del possesso che si legge tra le righe in tutte le lettere.

Feroldi è un collezionista compulsivo, con una sua “coercizione a ripetere”, tanto che in tutte le lettere sembra leggersi la medesima costruzione. Feroldi lancia un’idea (l’acquisto di un quadro) ma ha sempre la necessità di essere confortato nell’operazione; allora scrive a Belli che sa sollecitare tutte le corde che porteranno il collezionista ad una assoluta necessità verso il possesso di quella determinata opera. Si legge anche in Belli la capacità di non essere immediato nelle risposte, quasi a voler far soffrire Feroldi, che ha l’urgenza di un riscontro. E il carteggio potrebbe anche essere unilaterale, tanto il numero delle lettere di Feroldi, spesso inviate tre volte alla settimana, nel periodo 1939-40 supera quello delle lettere di Belli. Belli si fa... desiderare, ma ecco che invia al collezionista una stupenda e lunga lettera – che ci sembra non inutile qui in parte trascrivere perché importante per la conclusione della vicenda delle *Muse* – proprio per fargli capire, come lo stesso Feroldi gli chiede “perché mai Madama Grossa debba essere poesia assoluta, mentre se la testa ci fosse ci troveremmo di fronte ad un fatto prosaico, trascurabile”¹⁰⁹.

È poi fantastico leggere come Belli porti Feroldi alla comprensione delle *Muse*. Parte dalle sensazioni

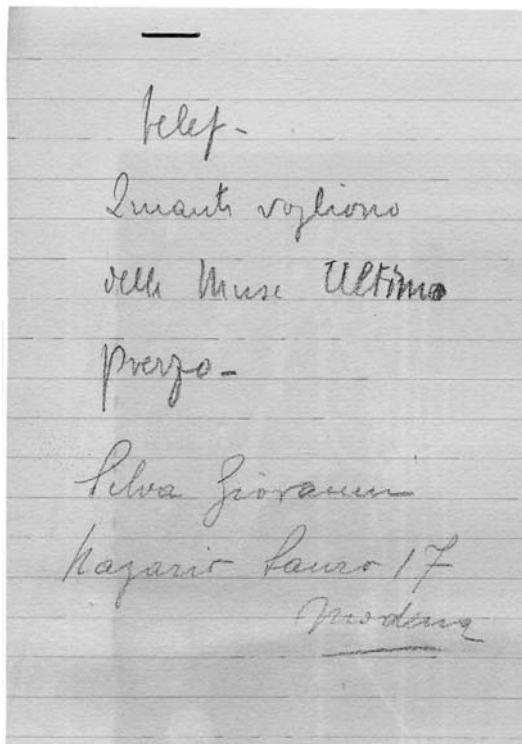


fig. 39

¹⁰⁷ *Ibidem*. Si veda anche fig. 39 relativa al promemoria di Castelfranco nel quale è chiaro che sta rimettendo sul mercato le *Muse* per cercare il miglior offerente.

¹⁰⁸ Si dice che l’archivio Feroldi sia andato in gran parte disperso, come pure l’archivio del *Milione*. Cfr. Giuseppe Appella nell’Introduzione al *Carteggio Belli-Feroldi*, cit., p. 14

¹⁰⁹ La lunga lettera di Carlo Belli a Feroldi (lettera n. 119, pp. 146-150) sulle *Muse* fu inviata l’11/3/1939 ed è conservata in copia nell’archivio Belli. Essa è inviata in risposta alla lettera di Feroldi a Belli n. 117, p. 141, del 21/2/1939. Cfr. *Ibid.*

provate nel viaggio a San Sepolcro, e che sembra quasi trasmetterci fisicamente: “Con Piero da una parte e Luca Pacioli dall'altra [...] mi sembrava davvero che quei due grandi personaggi mi parlassero [...] E sentivo il senso di una misura superiore farmi da sostegno [...] l'aria [...] le nubi mi parlavano e le capivo nella loro lingua e tutti mi consigliavano di cambiare vita [...] di accostarmi infine con maggior devozione e con un sentimento più profondo alle fonti della purezza [...] consacrare le mie giornate ad opere più feconde [...] E qui mi torna in mente la tua domanda sulle muse inquietanti”¹¹⁰. E aggiunge: “Non è, no, la stranezza del soggetto che vale a fare di quest'opera una grande cosa, ma è lo stupore che può nascere da una distribuzione insolita degli oggetti componenti il paesaggio, quella che può determinare il valore del quadro. Ma è la elevazione consapevole dello spirito umano a un piano superiore, il trasporto di questa vita in una zona superiore dove tutto è ordine e luce, silenzio filosofico e misura [...], metti due figure umane al posto dei manichini [...] le facce avranno un'espressione e tale espressione trascinerà ineluttabilmente tutta l'opera ad un piano inferiore [...] la cronaca delle palpitazioni psicologiche [...] tiene il posto che dovrebbe occupare il sublime [...]. Le creature fantastiche che stanno nel paesaggio dechirichiano contemplano la realtà e travasano in noi lo stupore che esse provano sedendo al limitare dell'eternità.”

Belli continua facendo degli interessanti riscontri con Masaccio, Piero e Raffaello, le cui figure “neutralizzano gli apporti umani del quadro con espressioni il più possibile indifferenti, vale a dire il meno possibile espressive”, per poi giungere alle *Muse* con un sublime lento crescendo: “De Chirico trova il modo di aggirare l'ostacolo psicologico – eterno impedimento dell'assoluto – ponendo dell'uomo una indicazione appena sufficiente, come potrebbe essere un manichino. Ed ecco nascere le “Muse Inquietanti”, questa opera prega di eterno musicale silenzio, poesia di umanità anziché umana poesia, apparizione di verità, sostanza di cose che si nascondono.” Poi sappiamo, dalla stessa lettera, che “Gino, in mia presenza, lo ha acquistato [il dipinto] per una somma rilevante, ma ha fatto bene a portarselo via e io stesso sono felice di averlo spinto a compiere tale passo. Ora bisogna che tu lo veda”¹¹¹. Dalla stessa lettera sappiamo che una brutta vernice giallastra ne smorza la limpidezza.

La lettera di Belli volta all'esaltazione delle *Muse* arriva subito dopo la lettera di Feroldi del 21 febbraio 1939 a Belli¹¹², nella quale il collezionista confessa che la visione delle *Muse* lo ha lasciato “alquanto deluso”. La lettera di Belli fa subito il suo effetto: Feroldi manda un espresso a Ghiringhelli il 13 marzo dello stesso anno¹¹³ dicendogli: “[...] tutti e due ci troviamo nello stesso stato d'animo, tu nel desiderio che il quadro venga da me, io in quello prepotente di averlo [...] condivido gli argomenti che tu mi porti per esaltare il dipinto [...] e non esito a dirti che le ‘Muse’ completano e riasorbono tutte le esperienze e tutti gli indirizzi dell'autore.”

Nello stesso espresso Feroldi si pone il problema di come pagare le *Muse* e pensa a uno scambio con due dipinti di de Chirico in suo possesso (gli *Argonauti* e la *Spadini*) per rendere possibile l'acquisto. Ben presto l'affare è concluso, Feroldi scrive a Belli il 25 marzo: “Il prezzo è altissimo e, per bene che vadano le cose, non potrò mai recuperare un centesimo di interesse. Ma il vantaggio che n'ha la raccolta,

¹¹⁰ Cfr. *Ibid.*, lettera di Carlo Belli a Feroldi dell'11/3/1939, lettera n. 119, pp. 147-148.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 148-149.

¹¹² *Ibid.*, 21/2/1939, lettera n. 117, pp. 144-145.

¹¹³ *Ibid.*, espresso di Feroldi a Ghiringhelli, lettera n. 121, p. 150.

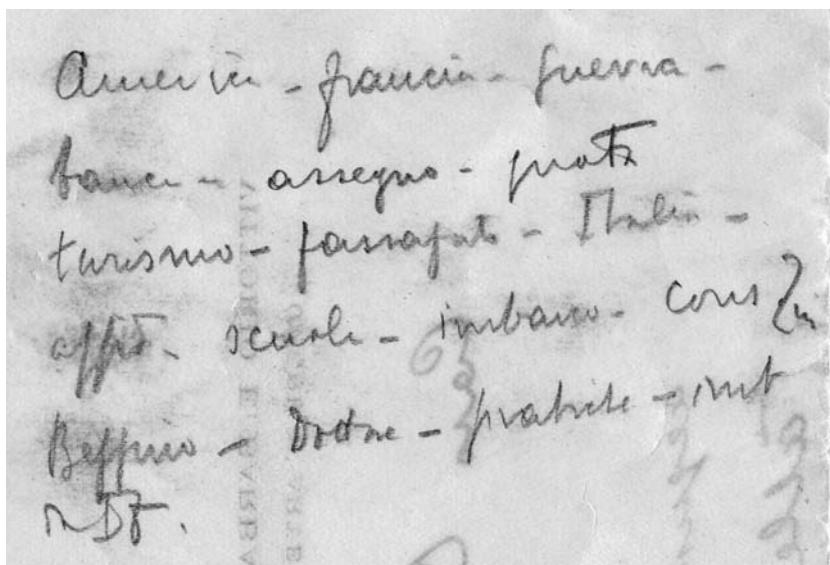


fig. 40

giustifica il sacrificio fatto”¹¹⁴. Più tardi a Marchiori¹¹⁵ scriverà: “Non stupirti né mi compiangere: di fronte alle *Muse Inquietanti* sono caduto in ginocchio ed io sarei quel pazzo che ha versato per il dipinto Lire 50.000. Però ti posso dire che sta, con Modigliani, al sommo dell’ascesa di tutti i miei valori.” Ed ancora, in una lettera del 29 marzo 1939 sempre a Marchiori, scrive: “Dopo le *Muse* ho acquistato altri 2 dipinti della collezione Broglio: *L’Ettore e Andromaca* che è per così dire la matrice di tutti gli altri che sono seguiti. Uno splendore. Tonalità forte come nelle *Muse* e un ritmo più serrato”¹¹⁶.

Nel «Bollettino della Galleria Il Milione» del 26 Ottobre-15 Novembre 1939¹¹⁷, dopo la presentazione della mostra di de Chirico, nell’elenco delle opere esposte al punto 6, sono indicate “*Le Muse Inquietanti*, 1916, raccolta Avv. Feroldi Brescia”. Questo conferma la vendita ma al tempo stesso la pubblicizzazione in catalogo sembra superare la necessità di fare “ignorare a TUTTI” la fine del dipinto, sottolineata nella lettera di Peppino Ghiringhelli del 18 febbraio 1939. Di qualche giorno prima è il promemoria scritto a mano da Castelfranco sul retro di una lettera di Barbaroux del 7 marzo 1939¹¹⁸, che quasi ci commuove per il significato chiuso nelle parole laconiche “America, Francia, Ginevra, banca, assegno, quota, turismo, passaporto, Italia, scuola, imbarco, dottore pratica, cons. Beppino” (fig. 40).

¹¹⁴ *Ibid.*, lettera n. 126, p. 157.

¹¹⁵ Laura Mattioli Rossi, *La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953* in *La collezione Mattioli. Capolavori dell’Avanguardia italiana. Peggy Guggenheim Collection*, catalogo scientifico a cura di F. Feronzi, Skira, Milano, 2003, p. 36 e nota 112.

¹¹⁶ *Ibid.*, nota 113.

¹¹⁷ *Diciotto opere di pittura “Metafisica” di Giorgio de Chirico dal 1912 al 1919*, in «Bollettino della Galleria Il Milione», n. 61, 26 ottobre-15 novembre 1939. Al n. 6 *Le Muse Inquietanti*, 1916, cm 65 x 97 (Raccolta Avv. Feroldi Brescia). Sempre della stessa collezione sono in elenco al n. 1 *l’Enigma dell’Ora*, 1910, cm 72 x 56 e al n. 13 *Ettore e Andromaca*, 1917, cm 60 x 90.

¹¹⁸ Giorgio Castelfranco scrive su de Chirico negli anni Venti: *Giorgio de Chirico in “La Bilancia”*, a. I, n. 6, Roma, 1923-1924, pp. 200-204, poi su «Der Cicerone», maggio 1924, pp. 459-464, ripubblicato su *Jahrbuch der Jungen Kunst*, Leipzig, 1924, pp. 128-132. Come abbiamo visto ne parla ancora su «La Rivista di Firenze» e poi firma la presentazione da Rosenberg a Parigi nel 1925. Castelfranco parla di de Chirico a lungo nel suo volume su *La pittura moderna 1860-1930*, Gonnelli, Firenze, 1934. E in tempi più recenti, torna ad occuparsi dell’artista con le recensioni alla XXIV Biennale di Venezia. Cfr. P. Rizzi - E. Di Martino, *Storia della Biennale*, 1895-1982, Milano, 1982, p. 47.

I successivi passaggi delle *Muse* ancor più arricchiranno una storia a volte “inquietante” ma questo “affaire” segna l’inizio di una lunga corrispondenza tra Castelfranco e i due fratelli proprietari della Galleria “Il Milione”, che accompagnerà la vendita dell’importante collezione di Castelfranco e che si concluderà con la mostra a Milano del marzo 1941.¹¹⁹

Nell’archivio Castelfranco la foto delle *Muse Inquietanti* compare in più copie, con sul retro la nota a mano del collezionista, indicante autore, titolo e data: 1916.¹²⁰ È la stessa data che Soby indica solo nel suo primo testo su de Chirico del 1941.¹²¹ Il critico americano aggiunge: “Ma, stranamente, il quadro con questo titolo che è stato incluso in diverse mostre e pubblicazioni, sia qui che all'estero, non è di fatto la tela originale, ma una copia eseguita da de Chirico stesso, probabilmente nel 1921 o 1922. Le due versioni sono facilmente distinguibili, un fatto che non ha impedito che fossero costantemente confuse. Nella versione originale, la pittura è più magra che nella copia e sembra avere quella qualità grintosa così tipica del primo periodo dell’artista della serie delle piazze d’Italia.”

Ritorna l’*inquietante* questione dell’originale e delle copie dello stesso autore... sulla quale Carlo Ludovico Ragghianti ha pubblicato un lungo studio.¹²²

Soby data al 1924 la copia per Breton-Eluard.¹²³ Di questa versione, nell’archivio Castelfranco¹²⁴, come abbiamo visto, se ne trova riscontro nella lettera di Ghiringhelli del 18 marzo 1939, con riferimento a Eluard come destinatario della copia.

Questa versione passò di mano in mano: da Breton a Gaffé, e poi nelle mani di collezionisti americani. Nel 1927 le *Muse* vengono citate da Vitrac, come collezione Castelfranco, e nel volumetto di Boris Ternovetz, edito da Scheiwiller¹²⁵ del 1928, come proprietà Giorgio Castelfranco ma, come abbiamo visto, il *cliché* riproduce la copia delle *Muse* del 1924. L’errore si ripete nell’edizione del Lo Duca del 1936, presso l’editore Hoepli-Scheiwiller, dove di nuovo è utilizzato il *cliché* con l’opera del 1924.

Nella seconda edizione del Lo Duca del 1945, la riproduzione delle *Muse* è dell’opera originale e il proprietario è cambiato: Feroldi, Brescia.¹²⁶

Ancora in America la foto delle *Muse* viene pubblicata nel testo di Soby nel 1941.¹²⁷ Ancora una volta nel 1949, le *Muse* sono pubblicate a colori nel frontespizio del catalogo *XX Century Italian Art* per la mostra curata da James Thrall Soby e Alfred H. Barr Jr.¹²⁸ al Museum of Modern Art New York.

¹¹⁹ Mostra alla Galleria “Il Milione”, Milano, marzo 1941. Si veda anche l’articolo di Cesare Brandi, *De Chirico metafisico al “Milione”*, in «Le Arti», a. II, fasc. II, dic-gen XVIII, pp. 118-121. L’estratto della rivista, conservato all’Archivio Contemporaneo Gabinetto Vieusseux, coll. Sav. 699, reca la dedica dell’autore a Savinio: “Ad Alberto Savinio con viva cordialità / Cesare Brandi”.

¹²⁰ Castelfranco sul retro della foto delle *Muse*, conservata nel suo archivio, scrive a matita: *Le Muse Inquietanti*, 1916, anche se nel suo scritto *Giorgio de Chirico*, pubblicato su «Der Cicerone», XVI, 1924, pp. 459-463, sotto la foto delle *Muse Inquietanti*, pubblicata accanto alla pagina 454, non indica la data del dipinto, come invece fa per gli altri cinque dipinti fotografati nella rivista.

¹²¹ J. Thrall Soby, *The Early de Chirico*, Dodd, Mead & Company, New York, 1941. In questo volume del 1941 Soby, a p. 70, parla delle *Muse Inquietanti* come un dipinto del 1916 più o meno isolato dai dipinti di quell’anno.

¹²² C.L. Ragghianti, *Il caso de Chirico*, in «Critica d’arte», anno XLIV, nuova serie, gennaio-giugno, 1969, pp. 1-54. Si veda anche la scheda n. 139 in P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La Metafisica*, cit., pp. 394 e 420, figg. A6 e A7.

¹²³ J. Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, New York, Simon and Schuster, New York, 1955, p. 134.

¹²⁴ Cfr. nota 89.

¹²⁵ G. Vitrac, *Georges de Chirico*, Gallimard, Paris, 1927, «Les peintres français nouveaux», n. 29, col titolo “The Alarming Muses; e Les Muses Inquietantes”, 1917. Boris Ternovetz, *Giorgio de Chirico*, Hoepli-Scheiwiller, Milano, 1928, p. 15. In questi due volumi, come detto, appare la foto della copia del 1924.

¹²⁶ G. Lo Duca, *Giorgio de Chirico*, Hoepli, Milano (Arte moderna italiana, numero 10) 1936, con una nota bibliografica di G. Scheiwiller (le *Muse* sono indicate come collezione Castelfranco); seconda edizione G. Lo Duca, Hoepli, Milano 1945 (le *Muse* sono indicate come collezione Feroldi).

¹²⁷ Si veda il volume J. Thrall Soby, *The Early de Chirico*, cit., 1941. Le *Muse Inquietanti* sono pubblicate alla tavola 62 con l’indicazione “*The disquieting muses*, 1916, Collection Feroldi, Brescia, Italy, foglio XII”.

¹²⁸ J. Thrall Soby - A. H. Barr Jr., *XX Century Italian Art*, Museum of Modern Art, New York, 1949, foto sul frontespizio a colori. Questa volta la foto

Le *Muse* non sono più apparse in pubblico dopo la mostra di de Chirico a Venezia e quella alla Kestner Gesellschaft di Hannover nel 1970.¹²⁹ Per il prestito delle *Muse* il proprietario Mattioli – sicuramente a conoscenza della precedente disputa – impose che, prima dell'inaugurazione, de Chirico si impegnasse a non contestare l'originalità dell'opera.¹³⁰

Tutta la collezione Mattioli è in deposito al museo Guggenheim di Venezia, dove viene normalmente esposta. Naturalmente nel catalogo della collezione Mattioli al Guggenheim, a cura di Flavio Feronzi¹³¹, non vengono inseriti quei dipinti di de Chirico che Mattioli comprò da Feroldi nel 1949 – tra cui *Le Muse* – che non sono in deposito al Guggenheim.

Laura Mattioli Rossi nel suo saggio introduttivo alla collezione del padre¹³² chiarisce molto attentamente alcuni importanti passaggi della storia del collezionismo del Novecento italiano, ripercorrendo così la storia dell'acquisizione delle *Muse* da parte di Feroldi, attraverso un'interessante serie di documenti ritrovati nell'archivio del padre, in quello di Carlo Belli e in quello della Galleria "Il Milione". Ancora un archivio, quindi, che si intreccia con quello di Castelfranco e conclude lo scambio di corrispondenze che abbiamo cercato di ricostruire nel nostro testo.

Laura Mattioli ritrova in copia presso l'archivio di Carlo Mattioli le carte Belli-Feroldi¹³³ riguardanti l'acquisto delle *Muse*. Ricorda Belli nel 1971, in una lettera a Gianni Mattioli, parlando del Feroldi: "Quando riuscii a ficcargli nella raccolta *L'Amante dell'ingegnere* e le *Muse Inquietanti* mi odiò. L'uno e l'altro quadro portatigli a casa, furono respinti e ripresi per due volte finché non glieli imposi con scene disgustose."¹³⁴ Mattioli acquista la collezione Feroldi il 4 maggio 1949.¹³⁵

L'alienazione della collezione

Dalle carte di Castelfranco si ricostruisce tutto il movimento dei dipinti della collezione, passati attraverso le gallerie "Barbaroux" e "Il Milione". In queste carte Castelfranco appare non solo come collezionista ma anche come mercante. Riesce a controllare il prezzo dei dipinti, a non cedere sul valore delle opere, come si legge attraverso gli appunti sui fogli "non meno di 35.000"¹³⁶, e così, scrivendo a Ghiringhelli, lo prega di ricordarsi che lui è un collezionista e non un banchiere (fig. 41). E ancora – da un appunto su una lettera del 18 febbraio 1939 di Barbaroux –: "I prezzi [...] sono prezzi netti [...] Uno sconto di 500 su 3000 lire cioè di circa il 17% io mi dichiarai disposto a farlo per l'intero ... ma non potrei fare uno sconto del 20% sul gruppetto proprio dei quadri più vendi-

coincide con quella di Castelfranco, e infatti sul dipinto appaiono con evidenza le stesse sgorature della foto conservata nell'Archivio Castelfranco. La data indicata per il dipinto è 1916. Nel testo a p. 19 è scritto: "[...] *Muse Inquietanti* del 1916 (frontespizio a colori) dove le figure sono forme ibride di sculture-manichino."

¹²⁹ Catalogo della mostra della Kestner Gesellschaft di Hannover, fig. 38, nota 10.

¹³⁰ Da una testimonianza riportata dal prof. Paolo Picozza che riferisce una notizia datagli da Alberto Mugnai, molto amico di Mattioli.

¹³¹ *La collezione Mattioli. Capolavori dell'Avanguardia italiana. Peggy Guggenheim Collection*, cit.

¹³² Laura Mattioli Rossi, *La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953*, in *Ibid.*, pp. 13-61.

¹³³ L'archivio Belli si trova presso il Museo di Arte Contemporanea di Rovereto.

¹³⁴ Laura Mattioli Rossi, in *La collezione Mattioli. Capolavori dell'Avanguardia italiana. Peggy Guggenheim Collection*, cit. p. 105, appendice I, doc. 90.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 34. Scrittura privata (bozza) di vendita Feroldi del 4 maggio 1949 (pubblicata alle pp. 74-75, doc. 23) con cui Mattioli acquista la collezione. Nel contratto si legge che i dipinti di de Chirico acquistati da Mattioli sono: *Le Muse Inquietanti* tav. 10; *Ettore e Andromaca* tav. 11; *L'enigma dell'ora* tav. 8; *La grande torre* tav. 9; *Autoritratto* tav. 12; *Don Chisciotte, Uva* tav. 13; *Nôtre Dame* (cancellato). Le tavole sono pubblicate in *Le grandi raccolte di arte contemporanea. La raccolta Feroldi presentata da Guido Piovènè*, ed. *Il Milione*, Milano, 1942.

¹³⁶ Sulla lettera del 7/3/1939 di Barbaroux che si dichiara "disposto ad acquistare il gruppo dei dipinti a 25.000 lire".

Rinvietimi ~~Agosto~~ ~~1939~~ ~~Parigi~~
 l'importo dei quadri venduti: ~~che~~ ^{stati} ~~sono stati~~ chiaramente
~~intesi~~ venduti per contati.
 Ho fatto del collezionismo,
 ma non intendo fare il
 banchiere.

fig. 41

bili (fig. 42-43)." Dalle lettere, dagli inizi del 1939 al 1941, uno stretto giro di posta ci chiarisce i movimenti della collezione.

Contemporaneamente al *Milione*, Castelfranco tratta con il conte Carlo Vittorio Emanuele Barbaroux¹³⁷ la vendita di altri dipinti della sua collezione ed esattamente: *Eco*, *Diana* (fig. 44), *Casella*, *Lepre*, *Orvieto*, *Ritratto femminile*, *Donna con le violette*, *Veduta d'Arno*, *Guerrieri*¹³⁸ (fig. 45). Opere che si trovano più volte nelle foto dell'archivio Castelfranco. Nella lettera dell'8 aprile 1939 Barbaroux scrive a Castelfranco dicendo di essere spiacente per non potergli mandare il saldo residuo dei dipinti venduti in blocco per 25.000 lire¹³⁹: ha dei problemi con i debitori, poiché i de Chirico venduti non gli sono ancora stati pagati. Gli comunica anche che, essendo della classe 1901, da un giorno all'altro dovrà presentarsi a fare il sergente d'artiglieria. "In queste condizioni – aggiunge – i pochi risparmi devono servire per quelli che restano a casa durante il mio richiamo." Barbaroux ha venduto *Eco*, *Lepre*, *Ritratto di fanciulla*, *Donna con le violette*, *Veduta d'Arno* e dalla lettera del 19/4/39 si evince che rimangono in deposito presso Barbaroux i dipinti: *Diana*, *Orvieto*, *Guerrieri* e *Ritratto di Casella*.

Il 2 maggio 1939 Barbaroux comunica di avere venduto il piccolo dipinto *Guerrieri*, per il quale

¹³⁷ Il conte Vittorio Emanuele Barbaroux aveva sposato (cfr. *Documenti. Il carteggio Belli-Feroldi*, cit., lettera n. 85, p. 345) la figlia dell'industriale tessile Federico Gussoni, titolare dell'omonima galleria, poi Galleria "Milano", con sede a Milano in via Croce Rossa 6. Nella *Galleria Milano* fu fatta nel 1930 "la prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi" (Campigli, De Pisis, de Chirico) e nel 1932 una mostra personale di de Chirico. Feroldi definisce Barbaroux "insincero intrigante ma conclusivo" (*Ibid.*, p. 59) e lo cerca per vendere alcuni quadri. La sua impressione è confermata da Belli che scrive (*Ibid.*, p. 63): "D'accordo sul conto di Barbaroux in genere: ciò non toglie che egli conferma, con qualche eccezione, la regola. Moralissimi i Ghiringhelli, né ho mai sospettato di qualsiasi scorrettezza; ma che lentezza, Santa Madonna."

¹³⁸ Cfr. da una nota del 4/2/1939 di Barbaroux a Castelfranco che riceve in deposito i sopracitati dipinti di de Chirico, accanto ai cui titoli aggiunge i prezzi (fig. 45).

¹³⁹ Lettera di Barbaroux a Castelfranco dell'8/4/1939 (Archivio Castelfranco, cont. 27).

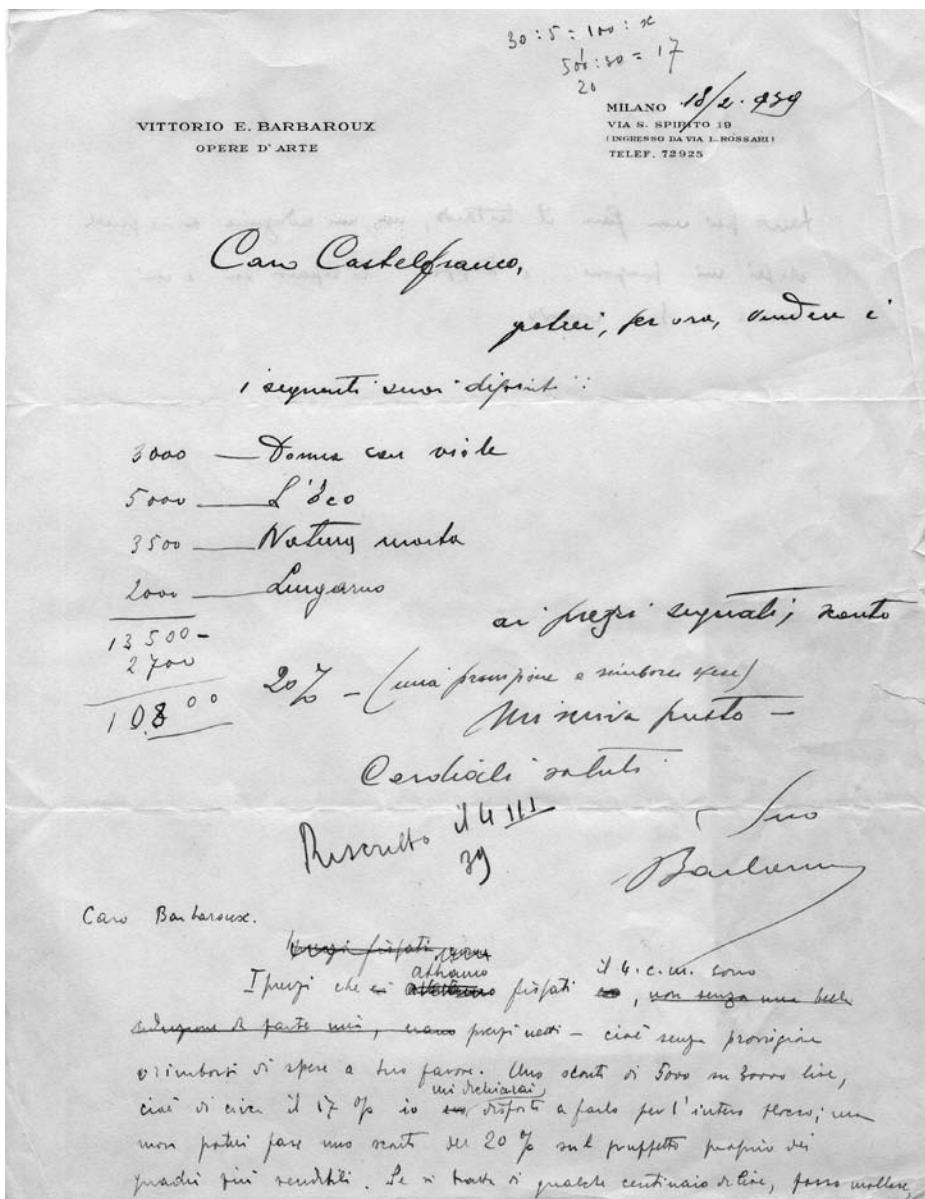


fig.42

tanto per non fare il testardo, ma una riduzione come queste
 che mi pappone è fatta. Ci ripensai su e mi
 ricorda a suo modo

fig. 43



Questo dipinto, misurante m 0,50 x 0,70,
fu eseguito a Giorgio de Chirico nel
1919 e fu acquistato da me nel 1923
Dove set 1954. Giorgio Castelfranco

fig. 44

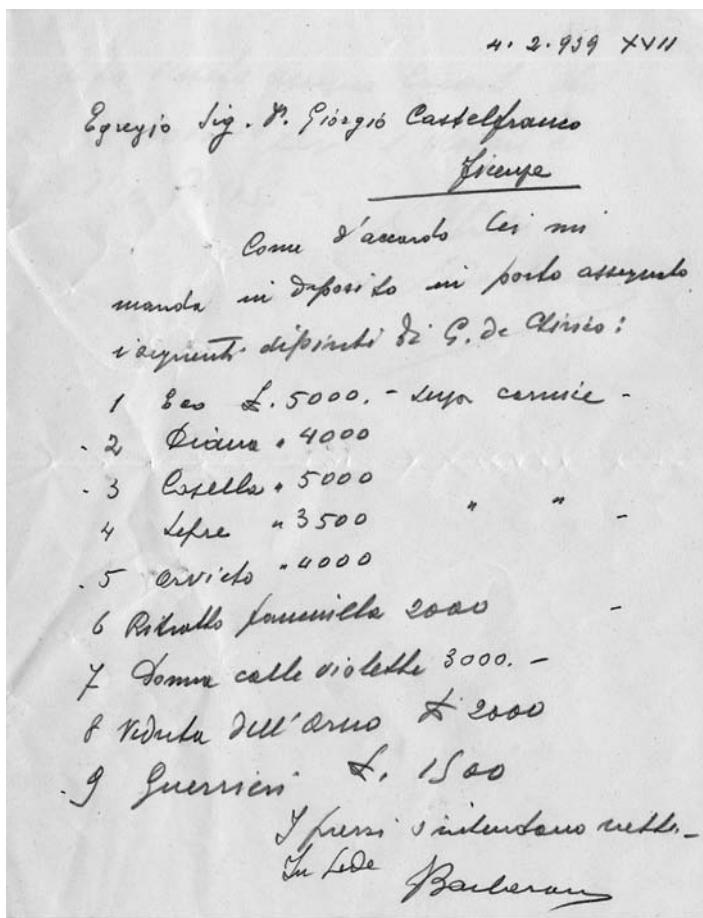


fig. 45

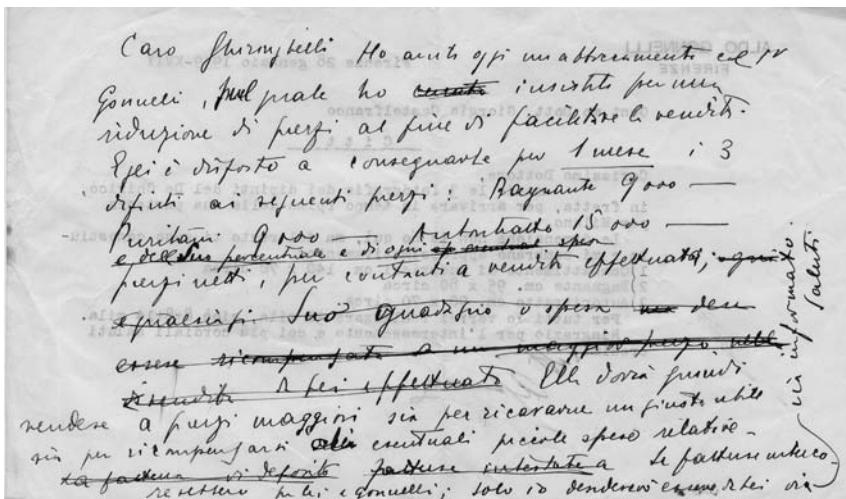


fig. 46

invia 1.500 lire più 2.500 lire a saldo del vecchio conto.¹⁴⁰ Nonostante le difficoltà gli affari vanno avanti anche per conto di altri collezionisti e anche con la vendita di opere non solo di de Chirico. Così nel 1940 si tratta la vendita di due dipinti, *Ponte Vecchio e Paesaggio*, di Achille Lega. Nella stessa documentazione di Barbaroux troviamo una ricevuta per un versamento di 1.000 lire a Castelfranco per un Rosai e un De Pisis venduti ancora per conto d'altri¹⁴¹. Anche in una lettera del 16 gennaio 1940 (fig. 46) c'è un accordo tra Ghiringhelli e Castelfranco per la vendita di due dipinti di Soffici di Bracco Agnoletti, come si evince dalla matrice dell'assegno allegata alla lettera e dalle successive cartoline e lettere di Bracco Agnoletti. Tratterà anche, per conto di Gonnelli, la vendita di alcuni dipinti di de Chirico, come: *Bagnante* (900 lire), *Puritani* (9000 lire), *Autoritratto* (15.000 lire). Castelfranco appare quindi come mediatore, ruolo che ha anche per opere d'arte antiche come dimostra la lettera di un Ugo Ojetto in difficoltà economiche, che lo prega di fargli vendere un Poussin in suo possesso.¹⁴² Ancora dalle carte notiamo una grande attenzione al denaro: è impossibile fare sconti o rimborsi spese. "I prezzi indicati sono da considerarsi al netto"¹⁴³. Alla fermezza del collezionista, anche mercante, Barbaroux il 7 marzo 1939 risponde con una proposta di acquisto in blocco con scadenze molto precise.¹⁴⁴ La grande attenzione rivolta al valore anche economico dei dipinti appare logica e necessaria in un momento molto difficile per Castelfranco e, come abbiamo visto, non solo per lui, che proprio nel periodo delle "epurazioni", successivo alle leggi razziali, perde il posto di lavoro, come Ispettore alla Soprintendenza, nella quale fu reintegrato solo nel dopoguerra.¹⁴⁵ I rapporti con la Galleria "Il Milione" sono subito successivi.

Dopo le *Muse* tra i quadri di de Chirico appartenenti a Castelfranco e che il critico cerca di vendere attraverso il *Milione* vi sono: *Villa romana* e *Rocce romane*. Nella lettera del 26 novembre 1940 di Peppino Ghiringhelli a Silva – intermediario modenese tra la Galleria "Il Milione" e Castelfranco – inviata per conoscenza a Castelfranco, si precisa che l'offerta per i due dipinti è di lire 45.000. Nella stessa lettera Ghiringhelli aggiunge a Silva: "Ci lusinghiamo che con questo affare Castelfranco ci voglia poi accordare, prima della fine della Stagione in corso, tutte le opere e i disegni di de Chirico, di sua proprietà in prestito franchi a Milano per una Mostra apposita allestita e lanciata a nostre spese nelle nostre sale, da vendersi a prezzi equi dietro percentuale a noi del 20%".¹⁴⁶ La lettera si intreccia con un appunto di Castelfranco (dicembre 1940) nel quale il critico sembra trattare la vendita di alcuni dipinti (*Giocator* 4.000 / *Puritani* 8.000 / *Pesci con tenda* 25.000) con Feroldi, per poi riprendere i contatti con Ghiringhelli per la vendita di *Grande Officina* (40.000), *Piccola Officina* (25.000), *Cascata* (30.000) (fig. 47), quadri, questi ultimi, che erano stati presi in consegna da Broglio nell'aprile del 1921 (figg. 48-49).

¹⁴⁰ Lettera del 2/5/1939 di Barbaroux a Castelfranco (Archivio Castelfranco, cont. 27).

¹⁴¹ Da un appunto scritto a mano da Barbaroux: "Le ho versato assegno Comit di £. 1.000 per un Rosai e un De Pisis".

¹⁴² Lettera di Ugo Ojetto a Castelfranco (archivio Castelfranco-corrispondenza).

¹⁴³ Nota di Castelfranco su una lettera di Barbaroux del 18/2/1939 in cui Castelfranco precisa che i prezzi sono assolutamente netti, "cioè senza provvigione o rimborsi di spese" a favore del gallerista (Archivio Castelfranco, cont. 27).

¹⁴⁴ Lettera del 7/3/1939 di Barbaroux a Castelfranco (Archivio Castelfranco, cont. 27).

¹⁴⁵ Conosciamo questa notizia dalle parole di Luciano Berti, all'epoca suo giovanissimo collega, che ancor oggi ha parole di grande stima per la finezza intuitiva dello storico dell'arte e per la sua sensibilità umana.

¹⁴⁶ Si tratta di Giovanni Silva che abitava a Modena in via Nazario Sauro 17. Ma già con Silva ci sono accordi precedenti se, tra le carte di Castelfranco, compare un appunto: "Detti a Silva il 15.XII.1939 Aut. 30 / Pesci 30 / Anguille 25 / Bacco 15." In una minuta subito successiva alla lettera del 26/11/1940 che Castelfranco ha in copia, il collezionista annota le cifre che vuole realizzare per i dipinti (lire 45.000) e i prezzi sono nuovamente confermati da Peppino Ghiringhelli il 4/12/940. Le opere della collezione rimarranno in deposito al *Milione* fino al 31/1/1941.

Prezzi Ghiringhelli	
Grande Offerta 60.000	
Piccola offerta 25.000	
Cartata 30.000 -	

fig.47

Nella lettera del 6 febbraio 1941 di Peppino Ghiringhelli a Castelfranco si stabiliscono le modalità del passaggio della collezione¹⁴⁷ e il gallerista chiede di aggiungere anche i disegni, dei quali ne verrebbero esposti “anche soli sette od otto, ma altresì tenere in cartella gli altri, tentandone così la vendita a gruppi”. Nella successiva lettera del 22 febbraio 1941 Peppino Ghiringhelli precisa a Castelfranco le modalità della mostra e aggiunge: “Il nome della raccolta non sarà stampato [...] naturalmente esso correrà da sé ed agli acquirenti dovrà essere esplicitamente fatto [...]” e poi continua dicendosi fortemente interessato a “tutti i disegni metafisici ed altri del periodo fiorentino”, per i quali avrebbe un amatore disposto all’acquisto in blocco: “Avendo tutti i detti sopra potremmo rinunciare alla serie *Siepe a Nord Ovest* della quale ci potremmo occupare eventualmente a parte in autunno”. Ghiringhelli precisa, inoltre, che nella terza sala verrebbero esposte le opere del 1926 e l’*Ottobrata*.¹⁴⁸ La mostra si apre a Milano e nella lettera del 5 marzo 1941¹⁴⁹ Gino Ghiringhelli allega l’elenco di dipinti e disegni con relativi prezzi (fig. 50).¹⁵⁰

Continuano le lettere sull’andamento delle vendite, come quella per l’offerta di lire 60.000 per i *Duelli a morte*¹⁵¹. In una lettera dell’11 marzo 1941, Peppino Ghiringhelli discute le offerte intorno

¹⁴⁷ Lettera del 6/2/1941 di Peppino Ghiringhelli a Castelfranco (Archivio Castelfranco, cont. 27).

¹⁴⁸ Lettera del 22/2/1941 di Peppino Ghiringhelli a Castelfranco (Archivio Castelfranco, cont. 27).

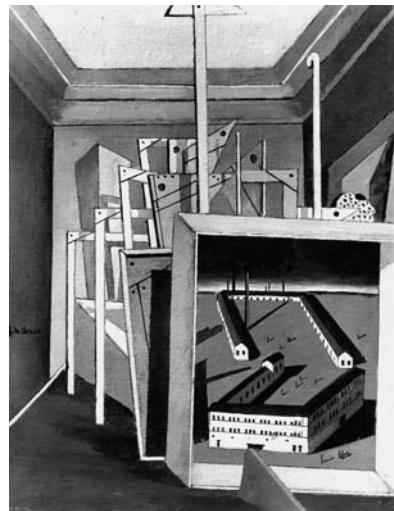
¹⁴⁹ Milano, *Galleria Il Milione*, 5 marzo 1941, elenco dei prezzi (Archivio Castelfranco, cont. 27).

¹⁵⁰ 1) *Ottobrata* (1924 su tela); 2) *Duelli a morte* (1924 su tela); 3) *Pesci con tenda rossa* (1923-24 cm 50 x 40 tempera su tela); 4) *Pesci* (dipinto nell’inverno del 1924-25 cm 74 x 60); 5) *Anguille* (1924 cm 85 x 70); 6) *Testa di Bacco* (inverno 1923-24 cm 30 x 37 tempera su tavola); 7) *Busto di donna in verde* (1924 cm 30 x 42 tempera su tela); 8) *Uva* (1924 o 25 cm 27 x 35 tempera su cartone); 9) *Paesaggio fiorentino* (cm 37 x 97 tempera su tela) o *Partenza del cavaliere errante seconda versione*, dipinto a Firenze nell'estate del 1923, indicato anche come *Partenza dell'avventuriero seconda versione* (cfr. in *Anni Venti*, cit., p. 80-81, dove è indicato come Oreste ed Elettra); 10) *Cocomeri e corazze* (cm 99 x 75 dipinto a Roma nell'estate del 1928); 11) *Autoritratto* (cm 76 x 81 eseguito a Milano nel 1919); 12) *Zucche* (1919 cm 80 x 60 olio su tela); 13) *Il ritorno del figliol prodigo* (cm 72 x 92 dipinto a Parigi nel 1925); 14) *Ritratto di de Chirico e Savinio* (tempera su carta cm 68 x 72 dipinto a Roma nell'inverno del 1924. Questo dipinto appare con una cancellatura sopra); 15) *Mobili all'aperto* (dipinto a Parigi nel 1927 m 1 x 0,80); 16) *Il ritorno del figliol prodigo* (1926 m 0,81 x 1 olio su tela dipinto a Parigi nel 1925); 17) *Niope* (1921 cm 26 x 33 tempera su cartone); 18) *Ritratto di de Chirico e Savinio* (dipinto a Roma nel 1924 cm 69 x 87).

Si è integrato l’elenco delle opere di galleria del 5 marzo 1941, qui sopra trascritto, con le misure ricavate da un elenco scritto a mano da Castelfranco e che coincide con quello dei dipinti esposti alla Galleria “Il Milione”. I numeri in progressione rimangono identici per ogni documento. Precisiamo che nell’elenco dei prezzi del 5 marzo 1941 si trova anche l’elenco dei disegni in vendita ed esattamente: 12 illustrazioni (originali) per *Siepe a Nord-Ovest* di Massimo Bontempelli, 1922 (inseparabili). Esposti 4, gli altri a Firenze. £ 36.000. / *Due teste di manichini* 1918 £ 4.000. / *Manichini* 1918 o 1917 £ 4.000. / *Manichini* 1918 o 1917 £ 4.000. / *Manichini* 1918 o 1917 £ 4.000. / *Studio di nudo* 1921? Fuori vendita; / *Alexandros* 1921? £ 3.000; / *Autoritratto* 1921 fuori vendita.

Per gli ultimi tre disegni sono anche indicate le date: '20 o '22.

¹⁵¹ Lettera di Gino Ghiringhelli a Castelfranco del 10/3/1941. Per *Duelli a morte* si veda M. Fagiolo dell’Arco, in *Anni Venti*, cit., p. 82.

fig. 48 *Grande Officina*fig. 49 *Piccola Officina*

alla vendita di *Zucche e Figliol prodigo* e Castelfranco precisa che i prezzi sono irriducibili (fig. 51). Dal successivo scritto del 5 aprile si comprende che l'acquirente del *Figliol prodigo* (fig. 52) è ancora il Feroldi di cui abbiamo già parlato e col quale "non si può pretendere un saldo immediato, e del resto è persona sulla cui esattezza si deve contare"¹⁵². Il 14 aprile Peppino Ghiringhelli scrive di essere in attesa dell'incasso "di Valdameri e altri" e aggiunge "mercoledì solleciterò il cliente del *Figliol Prodigo* 1926 e vedrò di risolvere i Disegni"¹⁵³. La corrispondenza sulla vendita si perfeziona il 13 maggio 1941¹⁵⁴, quando Peppino Ghiringhelli invia l'estratto conto a Castelfranco con l'elenco di quadri, disegni di de Chirico e del libro *La pittura moderna* in otto copie, che il collezionista fiorentino ha dato al *Milione* per la vendita. Nella stessa lettera Ghiringhelli è preoccupato perché il *Figliol prodigo* del 1926 ha incontrato scarsissimo interesse e dice infatti: "[...] è nostra opinione che ti convenga accettare su questa base (25.000 £) altrimenti l'opera ti resterà per molti anni, forse per sempre mentre ci sono migliori speranze per i *Pesci grandi* e per la *Partenza del cavaliere errante* nonché per i *Duelli a morte*.¹⁵⁵

Per quanto riguarda la *Niobe*¹⁵⁶ (fig. 53) non si riescono ad ottenere più di 10.000 lire. Ancora una

¹⁵² Lettera del 5/5/1941. Per *Figliol prodigo* del 1926 cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Et quid amabo... Le rêve de Tobia* vol. 1, cit., p. 41 e *Gli Anni Venti*, cit., pp. 100-101. Il *Figliol prodigo*, capolavoro dechirichiano, è proprietà Rosenberg nel 1929, poi riappare a Londra nel 1931 e de Chirico, rientrato in possesso, lo consegna a Castelfranco, nella cui collezione rimane fino al 1941. È pubblicato anche nel volume di Castelfranco sulla "Pittura moderna" del 1934, di cui abbiamo parlato, alla tav. LVII.

¹⁵³ Sui disegni di de Chirico di proprietà Castelfranco, si veda M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico 1908-1924*, cit., e Id., *Il tempo di «Valori Plastici»*, cit. Lettera del 13/5/1941.

¹⁵⁴ Cfr. M. Fagiolo dell'Arco in *Gli Anni Venti*, cit., p. 82. L'autore riporta il testo di Castelfranco su le "Ville romane" pubblicato in «La Bilancia» del 1923: "La sua creazione divenne più ricca e più facile, poté fissare certi elementi paesistici, la cui bellezza consiste soprattutto in una complessità di forma e varietà di tono: la chioma d'un albero, uno scorci di colle, una foglia [...]. Nei suoi quadri precedenti era una realtà austera e semplice, capace di emozionare per il senso favoloso della sua stessa semplicità, oggi acquista senso di sorpresa e di emozione la realtà più ricca di forma e di gioia, la realtà classica potremmo dire."

¹⁵⁵ *La Niobe* conferma il rapporto costante tra gli Uffizi e de Chirico in questi anni. De Chirico si ispira al gruppo delle Niobidi agli Uffizi (collocazione diversa da quella attuale). Esiste al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze un disegno di Zanobi del Rosso sull'allestimento della sala della Niobe a cui forse de Chirico si è potuto ispirare. La *Niobe*, esposta a Firenze nel 1922 entra nella collezione Castelfranco e sarà tra le opere più difficili

5 marzo 1941 XIX		
ELENCO DEI PREZZI		
1. "Ottobreto" 1924	£. 100.000	==
2. "Duelli a morte" 1924	" 100.000	==
28+ 3. "Pesci con tenda rossa (il piccolo) 1923=24	" 30.000	==
4. Anguille "Pesci" ¹¹ (grande) 1924=25	" 45.000	==
5. "Anguille" 1924	" 45.000	==
6. "Testa di Bacco" 1923=24	" 20.000	==
7. "Busto di donna in verde" 1924	" 22.000	==
12+ 8. "Uva" 1924 o 1925	" 15.000	==
9. "Paesaggio fiorentino" (Partenza del Cavaliere Errante, 1923 seconda versione)	90.000	==
10. "Cocomeri e scorazze" 1922	" 50.000	==
11. "Autoritratto" 1919	" 50.000	==
30+ 12. "Zucche" 1919	" 40.000	==
40+ 13. "Ritorno del figliuol prodigo" 1919	" 50.000	==
14. "Ritratto in verde" 1926	" 40.000	==
15. "Mobili all'aperitivo" 1927	" 40.000	==
16. "Ritorno del figliuol prodigo" 1926	" 45.000	==
17. "Niobe" 1921	" 15.000	==
18. "Ritratto dell'Artista con Savinio" 1924	" 45.000	==
<u>----- DISEGNI -----</u>		
12 Illustrazioni (originali) per "Siepe Nord-Ovest" di (inseparabili) 1922 Massimo Bontempelli	£. 36.000	==
Esposti 4, gli altri a Firenze		
— Due teste di Manichini . 1918	" 4.000	==
— Manichini , 1918 o 1917	" 4.000	==
— Manichini . 1918 o 1917	" 4.000	==
— Manichini . 1918 o 1917	" 4.000	==
— Studio di Nudo . 1921 ?	fuori vendita	
Alexandros 1921 ?	" 3.000	==
Autoritratto 1921 ?	fuori vendita	

fig. 50

14. III. 1941

Prodotto euccede in riducibili.
 Settanta obblig. Progo ottener. testa
 Prezzi alteriori trattative, mentre
 chiede 70.000 Lirelli.

fig. 51



fig. 52

Figliol prodigo del 1926 è stato consegnato al cliente. La vicenda non si chiude così, problemi restano aperti e vengono affrontati in lettere successive come in quella del 17 settembre 1941: [...] abbiamo buone speranze per la *Niobe*, mentre dei due grandi ci viene insistentemente offerta la permuta di un appartamento in ple. Fiume, che naturalmente non accettiamo. Per dirti che piede prende la vendita.¹⁵⁷

da collocare sul mercato attraverso la vendita del *Milione*. *La Niobe* «Vuole essere una esercitazione sul gruppo dei Niobidi... come se una delle figure, per un capzioso caso, fosse al vivo e come tale osservata e ritratta... La lontananza temporale e la forzatura intellettuale del taglio, al limite dell'apparizione restituiscono quel senso di 'spettrale assenza' che acquista oramai un valore quasi allegorico nelle intenzioni di de Chirico» (P. Fossati *La Metafisica*, Einaudi, Torino 1988, p. 180). Ugo Ojetti fa una critica sarcastica alla mostra sul «Corriere della Sera» (Fossati 1988, op. cit., p. 181). Ricordiamo che il tema della *Niobe* è stato utilizzato da Savinio per lo spartito musicale di *Niobe* nel 1914.

¹⁵⁷ Dalla lettera si evince la preoccupazione per il richiamo alle armi e la necessaria riduzione dell'attività.

lettera di Castelfranco che richiede "prezzi netti" si incrocia con la lettera successiva, del 3 giugno 1941, quindi a mostra conclusa, che riporta ancora offerte e trattative per *Pesci grandi* e *Ritratto dell'artista con Savinio* e la vendita della *Partenza del cavaliere errante*.

È utile, anche se forse un po' noioso, seguire qui l'andamento delle vendite e la cosa diventa particolarmente interessante se analizzata come una chiave di lettura per farci un'idea sul cambiamento del gusto. Oggi ci fa pensare, per esempio, la preferenza sul mercato data ai *Pesci* nei confronti del *Figliol prodigo*, o la difficoltà incontrata dal Ghiringhelli nella vendita della *Niobe*.

Il tutto si conclude con una lettera-dichiarazione di Castelfranco del 17 giugno 1941 (fig. 54) che riguarda la vendita complessiva a Ghiringhelli, per lire 222.500, di nove dipinti di de Chirico, ed esattamente quelli ai numeri 1-2-4-6-7-10-16-17-18 dell'elenco dei dipinti del 5 marzo 1941: 1 *Ottobrata*; 2 *Duelli a morte*; 4 *Pesci*; 6 *Testa di Bacco*; 7 *Busto di donna in verde*; 10 *Cocomeri e corazze*; 16 *Ritorno del figliol prodigo*; 17 *Niobe*; 18 *Ritratto dell'artista con Savinio*. Il 7 luglio Peppino Ghiringhelli comunica a Castelfranco di avergli inviato una cassa con tre dipinti di resa della mostra, due disegni metafisici e gli altri classici, la tempera di Funi acquistata da Castelfranco in galleria, aggiungendo che il

Nella lettera del 29 settembre 1941 di Peppino Ghiringhelli ci rendiamo conto dell'evoluzione del mercato. Ghiringhelli ringrazia Castelfranco per i consigli e gli comunica di avere acquistato opere di de Chirico del 1928 a prezzi di gran lunga inferiori rispetto a quelli pagati per la sua collezione e che le ha comprate "più per deflazionare il mercato del periodo a cui siamo da lungo tempo interessati che per gusto nostro", opere che Ghiringhelli conta "di giungere nei prossimi anni a valorizzare", "in ogni caso, senza le speranze collocate nelle tue opere e nelle metafisiche di Broglio [...]. Ritroveremo Castelfranco intorno al 1951 e agli anni 1956-1957, proprio quando diventa soprintendente di Roma e del Lazio, ritornare su de Chirico con rinnovato interesse.

Sono questi gli anni in cui Castelfranco sembra voler ricostruire la storia della sua collezione e di quella di Mario Broglio e in generale forse dei dipinti e dei disegni in qualche modo passati dalle sue mani.

Così scrive a Scheiwiller chiedendogli notizie dei disegni per *Calligrammes* di Apollinaire e l'editore gli risponde¹⁵⁸ (fig. 55) manifestando la sua disponibilità ad aiutarlo nella ricostruzione della storia e nella campagna fotografica.

Scrive poi a Edita Broglio¹⁵⁹ per cercare di ricostruire i movimenti delle opere di «Valori Plastici» e la stessa gli risponde allegando un'importante lettera con gli elenchi relativi alle opere di Giorgio de Chirico (figg. 56-58) e di altri artisti del gruppo di «Valori Plastici».



fig. 53

¹⁵⁸ Lettera di Scheiwiller a Castelfranco in cui l'editore risponde di poter effettuare foto o microfilm sui disegni per *Calligrammes* fatti da de Chirico.
¹⁵⁹ Cfr. n. 6. "Negli anni 1937-39" scrive Edita Broglio "si sono avuti tre lotti di vendite sino ad esaurimento totale della raccolta. L'acquirente dei due lotti è stato Vittorio Barbaroux, Milano e del terzo lotto l'avvocato Rino Valdameri, Milano." L'elenco accompagna la lettera di Edita Broglio spedita da San Michele a Moriano (Lucca) del 15/6/1951 a Giorgio Castelfranco, indirizzata al suo nuovo indirizzo romano (Via Fabrizzi 11). Nella lettera si legge: "Caro Castelfranco. / Le mando quanto è stato possibile di rintracciare intorno alla quadriera «Valori Plastici». / Con l'aiuto di Martellotti, Barbaroux e la successione Valdameri ne potrà ricostruire il quadro completo. / Se qualche dettaglio fosse rimasto da chiarire / mi riscriva e riceva, intanto, i più vivi saluti ed auguri di buon lavoro da Edita Broglio". Nella lettera sono indicati i dipinti di Giorgio de Chirico e di altri autori del gruppo «Valori Plastici». Trascriviamo quanto indicato sui dipinti di de Chirico (presi in consegna da Mario Broglio nell'aprile 1921): "Il Grande Metafisico (ritirato il 15/4/31 da Enea Girardon, Via Togni 7, Milano); Il Ritornante, Id.; Il Poeta, Id.; due disegni, Id.; Numero 3 altri disegni devono essere passati a Girardon (non c'è traccia di riscontro). / otto disegni, presso Edita Broglio, S. Michele di Moriano (con titoli autografi di de Chirico); La Caserma dei Marinai, deve essere stata venduta nel '36 alla Mostra del Museum of Modern Art, New York (non c'è traccia di riscontro). La fanciulla amata, preso in consegna da M. Gilardon e disperso a Roma; Malinconia Ermetica, presso M.m.e Matilde d'Amos, vicepresidente des Amis du Louvre, rue d'Assas, Parigi; L'enigma dell'ora...". Edita Broglio per i seguenti non specifica la collocazione: Il Trouatore; Ettore e Andromaca; Autoritratto (Et quid amabo nisi...); Interno metafisico (con officina); Interno metafisico (con officina piccola); Interno metafisico (con cascata); Interno metafisico con (biscotti, ciambella e scatola di svedesi); Natura morta evangelica; I pesci sacri. Per il riscontro su questi documenti si veda anche M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico al tempo...*, cit., t. II, pp. 916-923.

Nell'archivio Castelfranco si ritrovano altre foto (figg. 59-63), alcune delle quali con *expertise* di Jean Paulhan¹⁶⁰ su dipinti non riferibili a de Chirico, oltre alla foto di un falso realizzato da Oscar Dominguez appartenente a Eluard (fig. 64).¹⁶¹

Dalla presenza nell'archivio di foto riguardanti quadri non in suo possesso, si può dedurre che Castelfranco fosse ritenuto in quegli anni un esperto di de Chirico.

In occasione, invece, di una richiesta di Michelangelo Antonioni, Castelfranco risponde dichiarandosi non idoneo a rilasciare *expertise* tanto da rivolgersi a Soby per un dipinto di proprietà del regista (fig. 65). Scrive il critico: "Egregio Signor James Thrall Soby, Sei anni or sono il noto regista Antonioni ebbe a mostrarmi una composizione metafisica di De Chirico veramente raggardevole; è soggetto non peregrino negli anni giovanili di De Chirico: un insieme di oggetti, su sfondo di architetture in marcata prospettiva, ma non vi riscontro nessun tratto, nemmeno nei più piccoli dettagli che facesse pensare a un dipinto tardo fatto alla maniera di opere antecedenti. L'esecuzione è sobria e schietta come nelle cose migliori dei primi anni della grande guerra. Io però non intendo rilasciare ad Antonioni, che pure me l'ha chiesta, perizia in tal senso; perché ho avuto con De Chirico rapporti troppo familiari, negli anni immediatamente successivi, e mi perito a servirmi da esperto delle conoscenze sulla sua opera nata nei lunghi anni della nostra amicizia. Sono quindi lieto che Antonioni si rivolga per un giudizio a lei, che è riconosciuto maestro della storia della pittura metafisica. Sarò assai lieto se la mia impressione avrà conferma e comunque mi sarà graditissimo conoscere il Suo giudizio pur sempre illuminante. Con ossequio / Suo Dev.mo"¹⁶²

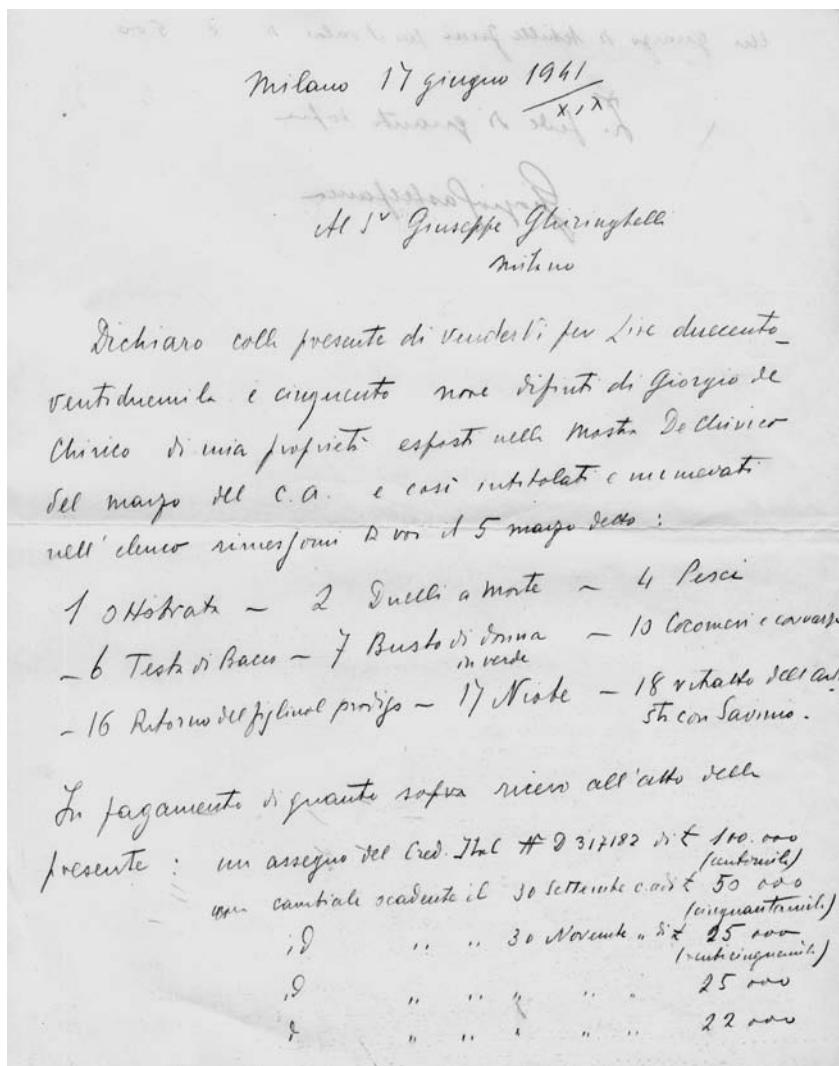
La nostra storia sull'archivio Castelfranco si conclude con l'intervista sulla «Fiera Letteraria»¹⁶³ legata al rapporto Castelfranco - Giorgio de Chirico nella quale, ancora una volta, Castelfranco ricorda de Chirico come colui che lo ha aiutato a comprendere l'arte contemporanea, ed è un'ulteriore dimostrazione – più in generale – di quanto importante e fruttuoso sia il rapporto tra artisti e storici dell'arte.

¹⁶⁰ Le immagini dei dipinti che recano sul retro le *expertises* di Paulhan sono fotocopie quasi illeggibili. I dipinti non possono riferirsi a de Chirico che li dichiarò falsi.

¹⁶¹ La circostanza che nell'Archivio Castelfranco sono state rinvenute *expertises* di Paulhan con documentazione relativa su opere false di de Chirico appartenenti allo stesso Eluard o di asserita provenienza di Paul Guillaume, conferma l'insistenza con la quale, anche in tempi relativamente recenti, i surrealisti e in particolare Paulhan hanno tentato di far accreditare "opere metafisiche" di provenienza surrealista così come tentarono anche con Soby. Si precisa, relativamente alle opere pubblicate alle figg. 59-61 che, nell'Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, si trovano due lettere scritte da Parigi da Madame Jean Walter già Madame Guillaume, rispettivamente il 25 agosto e il 17 settembre 1965, con incluse piccole riproduzioni fotografiche (le stesse autenticate da Paulhan), con le quali si sosteneva l'assoluta autenticità e provenienza di tali opere che Giorgio de Chirico ebbe a dichiarare false.

¹⁶² Il quadro *Interno metafisico* è stato autenticato da de Chirico che specifica di averlo dipinto a Roma negli anni Cinquanta.

¹⁶³ Cfr. nota 80.



Un guazzo di Achille Janni per il valore di € 500
 L. fide di quanto sopra
 Giorgioastefano

fig. 54

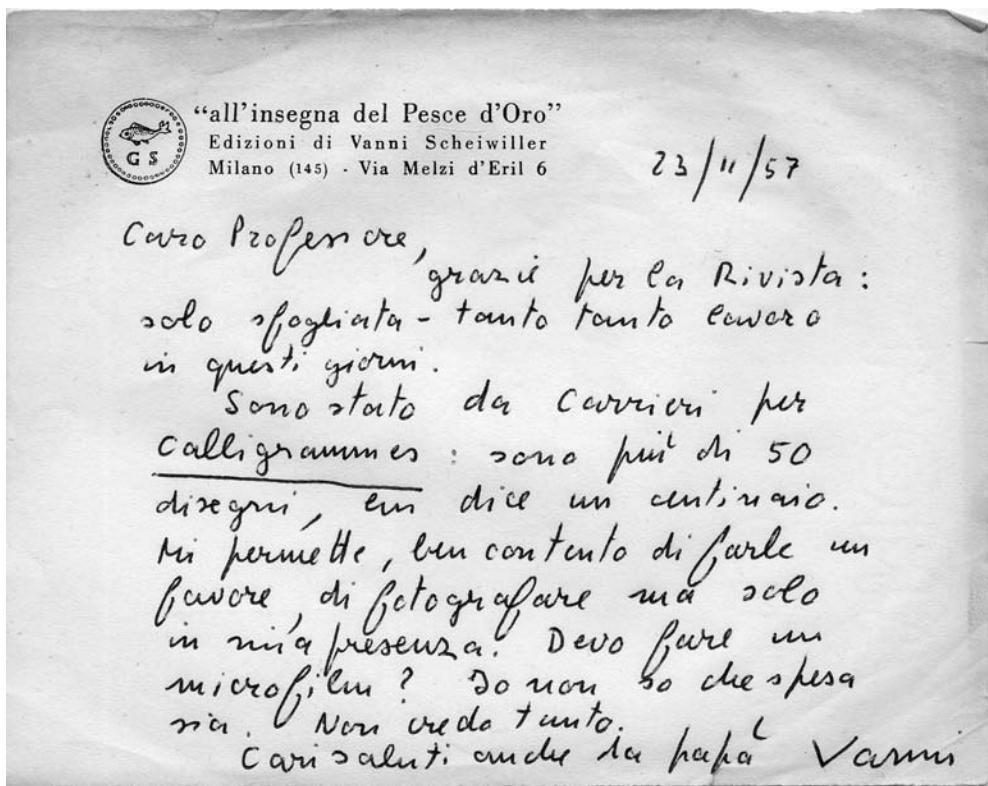


fig. 55

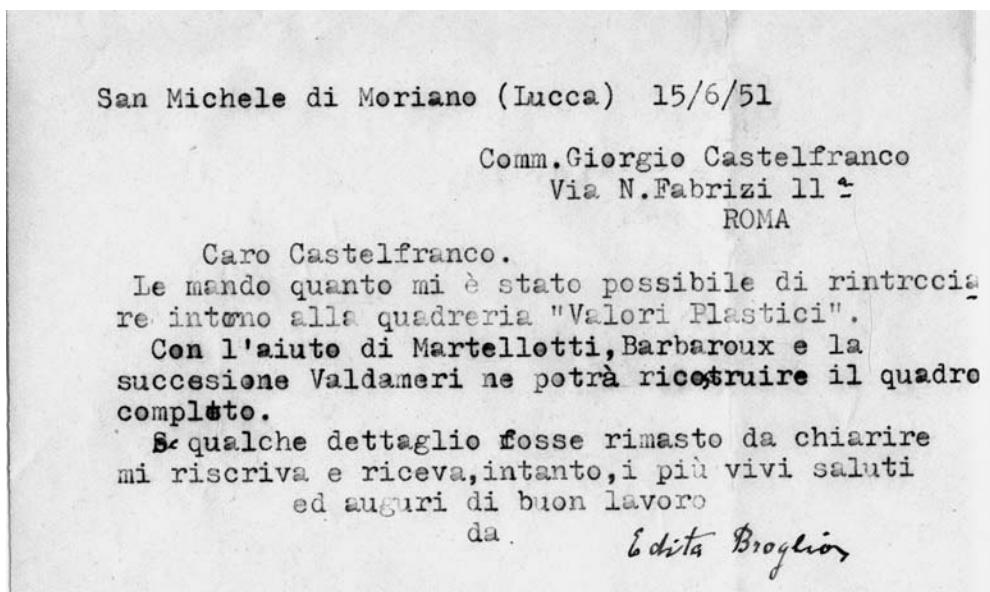


fig. 56

Elenco dei quadri del gruppo "VALORI PLASTICI" presi in prea. in consegna da Marie Broglie nell'Aprile 1921:	
de Chirico:	
Il grande Metafisico	ritirato il 15/4/31 da Enea Girardon, (via Togni 7, Milano).
il Ritorante	id.
il Poeta	id.
due disegni	id.
otto disegni	N.B. altri 4 disegni devono essere pas- sati a Girardon (non c'è traccia di ri- scontro).
la caserma dei Marinai	presso Edita Broglie, S. Michele di Merano. (con titoli autografi di de Chirico). dev'essere stata venduta nel '36, alla me- stra del Museum of modern Art, New York, (non c'è traccia di riscontro).
il Trevatore	
Ettore e Andromaca	
Autoritratto (et quid amabo nisi...)	preso in consegna da M. Girardon e disper- so a Roma.
la fanciulla amata	
interno metafisico (con officine)	
interno metafisico (con officine piccole)	
intrometafisico (con cascata)	
interno metafisico (con biscotti, ciam- bella e scatola di svedesi).	
Natura morta evangelica	
i pesci sacri	
Malinconia ermetica	presso M ^{me} Matilde d'Amos (vice presidente des amis du Louvre), rue d'Assas, Parigi.
l'enigma dell'ore	<i>Grazie Ferroldi Roma</i>
Carra:	
la casa del pescatore	(successivamente restituito all'autore)
il Pino sul Mare	Coll. Casella
Marina con veliero	id.
l'ovale delle apparizioni	(successivamente restituito all'autore)
il Cavaliere occidentale	Girardon, sbarcato il 31/7/36 col Conte di Savoia a New York.
Marina	id.
Penelope	id.
Natura morta con squadra gialla	
il figlio del costruttore	(avuto in consegna in un periodo poste- riore al 1921).
Francalancia:	
Assisi	
Natura morta con specchio	Call. Bienert, Dresden
Donna con Begonie	Girardon. Segnalato l'arrivo a New York col Conte di Savoia il 31/7/36.
	id.

fig. 57

segue:	quadriera "Valori Plastici"
Morandi:	
Natura morta con vasetto celeste	dev'essere stata ritirata da Girardon, o chi per lui senza ricevuta di riscontro.
Natura morta con manichino acquarelle	id. id.
Natura morta (cassetta con birilli)	segnalato come sbarcato col viente di Savoia a New York, il 31/7/36.
Paesaggio (alberi con montagne)	id.
Natura morta (arance e fruttiera)	id.
" (perette)	id.
" (tavola rotonda con anfora)	id.
" (pane e bottiglia)	id.
Paesaggio (strada)	acquistato da Martelletti
" (colline)	"
" (case)	"
Vasetto con fiori	"
Natura morta (coltello con mele)	"
" (manichino su tavola rotonda)	"
" (con mezza visiera)	"
" (con palla)	"
" (fiori gialli in conchiglie appesa)	disperso a Parigi (fra il 31 e il 32)
Natura morta (anfora)	
Acquarelle (vase con fiori)	
" (nudino di donna)	
" (nudino di donna con frutta)	
" (paesaggio di montagna)	
" (vase di fiori con fondo celeste)	
" (cactus)	
Natura morta (acquistata da Bacchelli)	
Ritratto della sorella (dis. a lapis)	presso Edita Baggio, S. Michele di Moriano
Martini:	
Testa di fanciulla (terracotta)	Vitt Barbaroux, Milano.
Testa di giovane	"
Il pastore	(è andato in frantumi durante il trasporto).
Fecondità	ritirata da Giovanni Girardon, via Brera 29-, in data 10/9/36.
Giovanna d'Arco	id.
Le stelle	id.
N.B. Gli acquisti Martelletti intervengono col 1922, e, salvo le poche opere elencate, non se ne trova traccia a Moriano.	
Negli anni 1937-39 si sono avuti tre letti di vendite (delle quali non c'è traccia d'elenco) sino ad esaurimento totale della raccolta.	
L'acquirente di due letti è stato Vittorio Barbaroux, Milano; e del terzo letto l'avv. Rino Valdaneri, Milano.	
Si trova Moriano la collezione delle lastre fotografiche, eseguite di tutte le opere esposte nella tournée in Germania nel 1921, delle quali le lastre alcune portano tracce di muffa, altre sono rotte; il complesso è ben conservato.	

fig. 58

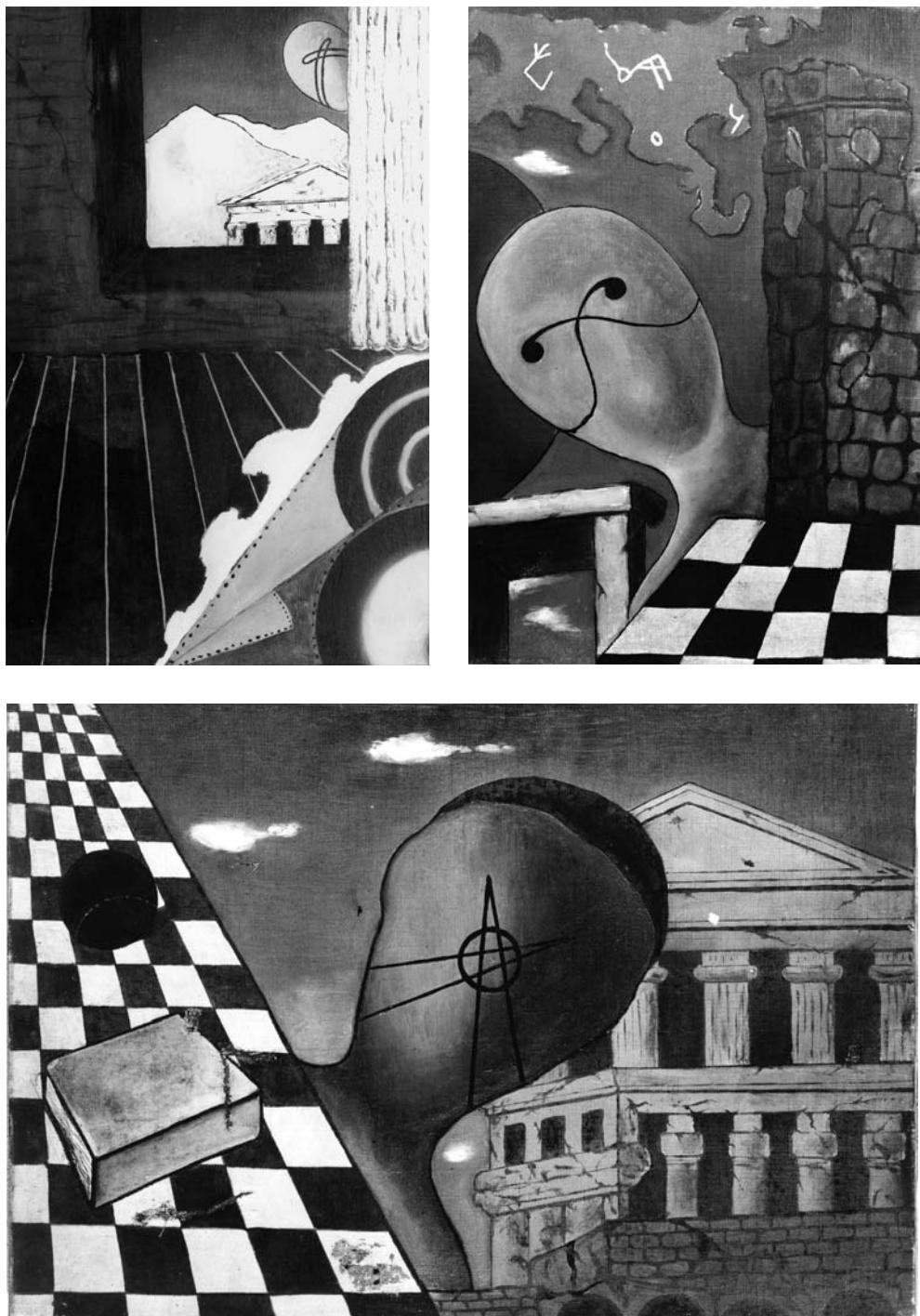


fig. 59, 60, 61

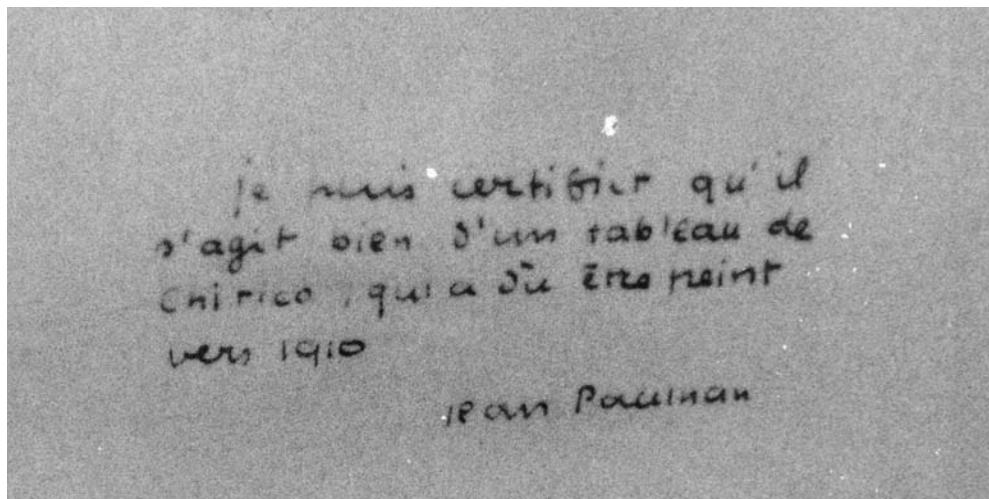


fig. 62

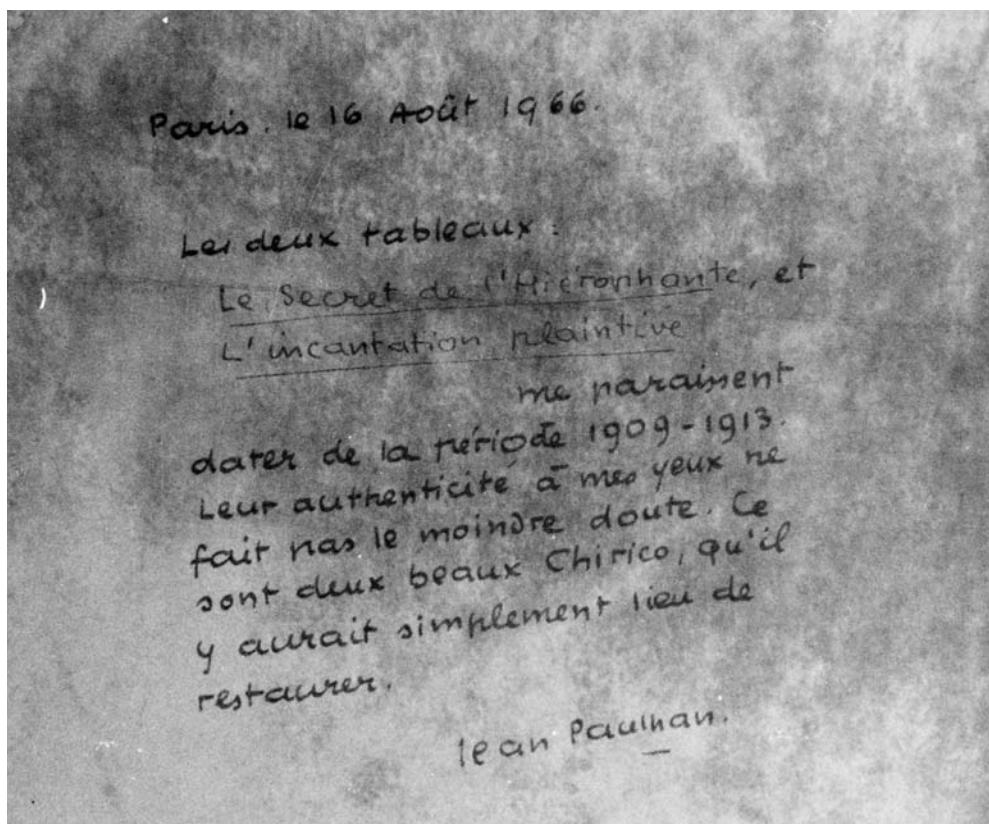


fig. 63

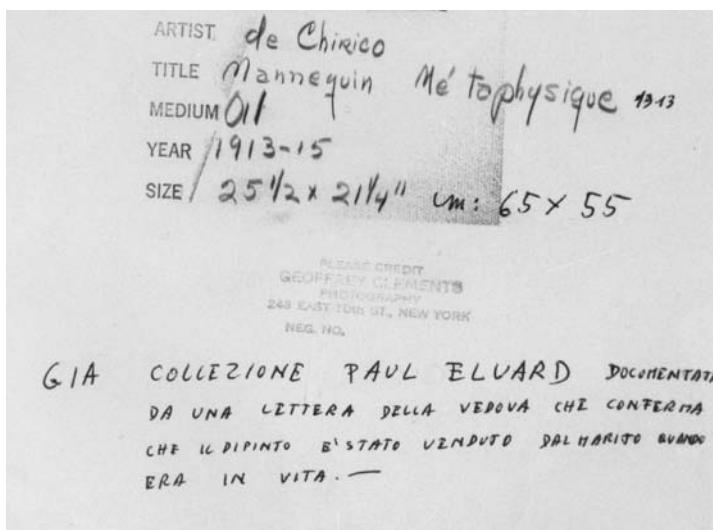
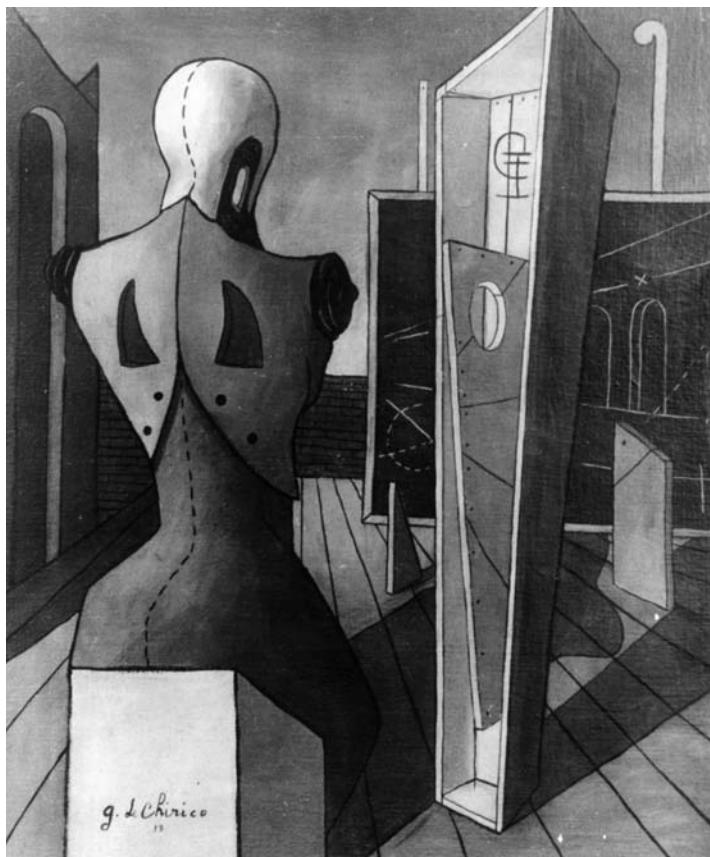


fig. 64

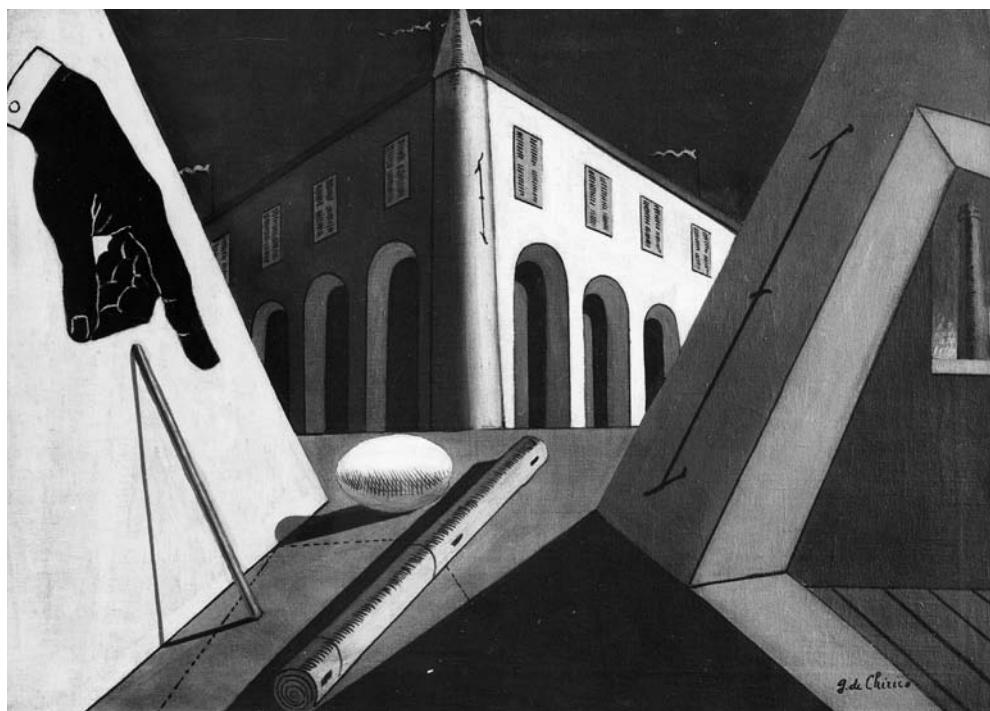


fig. 65