

ROSENBERG E DE CHIRICO

Michele Tavola

Il carteggio del 1925

Nell'Archivio Rosenberg, in deposito al Centre Georges Pompidou di Parigi, è conservata la corrispondenza, che data dal 1925 al 1939¹, tra il grande mercante e Giorgio de Chirico. Il materiale ivi conservato è fondamentale per ricostruire l'attività di entrambi i personaggi, ma è prezioso anche per comprendere il loro complesso e articolato rapporto. Per de Chirico, Rosenberg fu un gallerista di primaria importanza, ma anche amico, critico e committente. È opportuno sottolineare che il carteggio fornisce un punto di vista parziale e contribuisce a fare luce soprattutto sull'aspetto più squisitamente professionale del loro sodalizio.

Le carte sono custodite in due corposi faldoni: il secondo contiene le lettere scritte dal gennaio 1926 al dicembre 1939, la cui frequenza si fa col passare degli anni sempre più rarefatta. Il *corpus* che costituisce la prima scatola, invece, è interamente riferito al solo 1925 e il suo contenuto riguarda quasi esclusivamente la mostra che de Chirico tenne a Parigi, nel mese di maggio, presso la galleria di Léonce Rosenberg.² In questa sede vengono pubblicate integralmente tutte le lettere scritte dal pittore al suo mercante in quell'anno. Nel breve testo che qui le accompagna si cercherà di mettere in luce le tappe che scandiscono la nascita di un'esposizione e di analizzare le conseguenze dell'evento.

Il primo documento che si incontra nel fondo del Pompidou non è una lettera ma un contratto: quello stipulato tra Rosenberg e de Chirico il 10 novembre 1924, relativo alla realizzazione della personale dell'artista di Volos alla galleria L'Effort Moderne.³ In un primo momento viene ipotizzato come

¹ Fond Léonce Rosenberg, Bibliothèque Kandinsky, Centre du Documentation et de Recherche du Musée National d'Art Moderne, scatole 10 e 11. Le lettere di de Chirico a Léonce Rosenberg del 1925 sono trascritte nella versione originale francese con traduzione italiana in questa Rivista, pp. 623-636.

² La mostra si tenne nella galleria L'Effort Moderne di Léonce Rosenberg a Parigi, 19 rue de la Baume, nell'VIII arrondissement, dal 5 al 30 maggio 1925.

³ Fond Rosenberg, 9600.133. Si riporta il testo del documento:

"Tra il signor Georges de Chirico, artista-pittore a Roma e dall'altra parte Léonce Rosenberg, editore d'arte, 19 rue de la Baume, Paris, è stato convenuto ciò che segue: il signor de Chirico esporrà a 'L'Effort Moderne', al piano terra, dai venti ai ventitré quadri, per ventuno giorni lavorativi, a partire dal [15 gennaio - cancellato] 5 maggio, alle seguenti condizioni:

1. Il Signor de Chirico prende a suo carico le spese di stampa dei biglietti d'invito e del catalogo.

2. Indennizzerà 'L'Effort Moderne' delle spese di illuminazione, di sorveglianza e del personale pagando una somma di cinquecento franchi.

3. Accorderà a 'L'Effort Moderne' una riduzione del 30%, tasse di lusso comprese, sul totale delle vendite dei suoi quadri nel corso dell'esposizione.

Doppia copia, Parigi 10 novembre 1924.

Letto e approvato Léonce Rosenberg

Letto e approvato Georges de Chirico"

giorno d'apertura il 15 gennaio 1925, ma nel documento la data è cancellata a penna e sostituita con quella corretta. Il gallerista e il pittore si dovettero rendere immediatamente conto che sarebbe stato assolutamente impossibile organizzare l'esposizione in due mesi. Del resto, come si vedrà, i tempi si dimostrarono comunque stretti sebbene l'inaugurazione fosse stata rimandata al 5 maggio. De Chirico si assume l'onere della stampa del catalogo e degli inviti, delle spese necessarie per tenere aperta la mostra e accorda a Rosenberg il trenta per cento sugli eventuali guadagni relativi alla vendita delle opere.

La prima missiva è una cartolina postale scritta da Roma il 12 gennaio 1925. Il *Pictor Optimus* chiede se sia sufficiente fare stampare mille copie del catalogo e invita Rosenberg a pubblicare alcune riproduzioni di suoi dipinti nel «Bulletin de L'Effort Moderne», dimostrandosi come sempre attento al ruolo svolto dalle riviste e alla circolazione delle idee che accompagnano e sostengono il lavoro dell'artista. Inoltre esprime tutta la sua preoccupazione per la buona riuscita della mostra per la quale, assicura, sta lavorando molto. Da queste poche righe si percepiscono già il grande interesse e le alte aspettative del pittore nei confronti dell'esposizione parigina. Il gallerista gli risponde a giro di posta, due giorni dopo: conferma che mille copie possono bastare, ma ci vogliono almeno millecinquecento inviti. E aggiunge che pubblicherà molto volentieri le fotografie sul prossimo numero della sua rivista, ma che de Chirico si sbrighi a spedirle. Infine lo tranquillizza assicurando che la galleria sta crescendo di giorno in giorno e che sta facendo tutto il possibile perché la mostra sia un grande successo. De Chirico, il 26 gennaio, si affretta a spedire quattro foto. Il 31 gennaio Rosenberg scrive di averle ricevute e che sarebbero state pubblicate sul successivo numero del «Bulletin de L'Effort Moderne». Puntualizza inoltre che cataloghi e inviti dovranno essere a sua disposizione entro il 15 aprile, al fine di poter pubblicizzare adeguatamente l'esposizione.

In una lettera non datata⁴, il *Pictor Optimus* invia il saggio del catalogo, che il mercante trova «perfetto». Per quanto concerne questo aspetto si rimanda all'illuminante articolo di Giovanna Rasario⁵, dove si dimostra che, benché la firma sia quella di Giorgio Castelfranco, l'autore sia lo stesso de Chirico, non nuovo a scrivere di se stesso utilizzando nomi altrui.⁶ Questa scelta deve essere letta come un'ulteriore segnale del grande interesse e dell'estrema cura con la quale l'artista stava preparando la sua mostra parigina.

Non si incontra nessuna lettera risalente al mese di febbraio, ma da marzo la corrispondenza si

⁴ Fond Léonce Rosenberg, 9600.138 C4.

⁵ G. Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella Collezione Castelfranco*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5-6, Roma, 2006, pp. 221-276. Si rimanda a questo articolo anche per l'indagine relativa alle opere esposte nella galleria di Rosenberg. Per quanto concerne le opere metafisiche, infatti, l'autrice ha condotto un'analisi volta a discernere tra originali e repliche autografe.

⁶ Benché all'interno del saggio della Rasario siano riprodotti il manoscritto di de Chirico e le pagine del catalogo in cui è pubblicato il saggio, si ritiene opportuno riproporre il testo in questa sede, al fine di offrire al lettore una documentazione, in merito alla collaborazione tra il pittore e Rosenberg nel 1925, più completa possibile.

«Ciò che è notevole prima di tutto nell'opera di Giorgio de Chirico, è il *sensu di illusione*: come dire, uno degli elementi indispensabili a tutte le arti e il principale di tutti. Le forme, reali e fantastiche, inserite nello spazio con sicurezza e precisione, compongono questa unità architettonica per cui ciascuna di esse diviene necessaria all'insieme del quadro. La luce aderisce all'oggetto, fa risaltare la linea esatta dei suoi contorni, crea un'immagine chiara e accessibile che il nostro spirito accoglie con questa gioia improvvisa che ci dà tutta la creazione compiuta.

Giorgio de Chirico non ha mai posto dei limiti *a priori* alla sua ispirazione.

Spirito essenzialmente moderno, ciò che subito lo sorprese fu l'aspetto magico di certe città di una costruzione architettonica dritta e potente, nelle giornate molto calme, sotto un denso cielo basso all'orizzonte. Gli uomini pregheranno a volte l'immobilità delle statue, a volte proveranno a percorrere le strade come dei fantasmi diretti verso uno scopo determinato, ma inesplicabile: i cieli, oscurati, si bagneranno della luce dell'eclisse insolita e potente.

fa di nuovo intensa. Con l'avvicinarsi del giorno di apertura, il tono delle missive cambia radicalmente. La tensione prende il posto dell'ottimismo e i problemi di carattere organizzativo assumono un ruolo centrale. Il 22 marzo il mercante sollecita de Chirico a spedire cataloghi e inviti a Paul Eluard, come d'accordo, perché ormai il tempo stringe. Per rassicurarlo lo informa che la personale del pittore statunitense Eugène MacCown, aperta in quei giorni a L'Effort Moderne, sta riscuotendo un notevole successo e tutte le opere esposte sono già state vendute. Il 6 aprile scrive di nuovo per lamentarsi perché non ha ancora ricevuto nulla. L'11 aprile Rosenberg invia una raccomandata in cui si dimostra decisamente infastidito perché ha ricevuto due casse di quadri che pesano ben duecentosettanta chili, sebbene avesse chiaramente detto al *Pictor Optimus* di non spedirgli nulla. Pertanto sottolinea che non desidera avere alcuna spesa per la mostra e invita de Chirico a impartire ordini agli spedizionieri affinché lui non debba avere fastidi né sborsare denaro. Cinque giorni dopo scrive nuovamente per ribadire con forza gli stessi concetti. In questo lasso di tempo, stranamente, non si incontra alcuna risposta da parte dell'artista di Volos, che è invece solito rispondere con sollecitudine al suo gallerista. Il 25 aprile è Giorgio Castelfranco a inoltrare una lettera in cui rassicura Rosenberg che tutte le spese saranno a suo carico e che, presto, de Chirico arriverà a Parigi per occuparsi personalmente di tutto. Castelfranco allega l'elenco di tutte le opere spedite, con il relativo prezzo in franchi denunciato alla dogana.⁷

Egli visse in seguito la gioia dei colli romani dove le piante fioriscono al sole con la ricchezza delle terre felici; dove le case si raccolgono a volte all'ombra degli alberi come per addormentarsi, e a volte, geometriche e luminose, agli ampi piedi delle colline in riposata e dolcissima lontananza, quasi una visione distaccata del mondo e della vita.

Ritrattista, Giorgio de Chirico ebbe sempre cura di cogliere la figura umana nel suo momento di più intima somiglianza; egli unì le figure per dare al quadro un senso più vasto e renderlo più solenne; egli mise a fianco del ritratto il busto di una statua, per un contrasto seducente tra l'inalterabile serenità e la vivacità patetica della figura umana.

In questi ultimi tempi, il senso misterioso del sogno si è nuovamente imposto al suo spirito; in una luce neutra, in un'atmosfera in cui gli ultimi piani digradano, i fantasmi di epoche lontane tornano da lui.

Ma dalle sue prime tele fino alle più recenti, si ritrova, ovunque e sempre, nell'opera di Giorgio de Chirico, questa stessa facoltà di rivelare gli aspetti più nuovi e sorprendenti in questo tono limpido e nobile che li eleva alla potenza del mito. G. de Chirico [cancellato] G. Castelfranco"

⁷ Fond Léonce Rosenberg, 9600.145 C1. Questo è il testo della lettera scritta da Giorgio Castelfranco a Léonce Rosenberg il 25 aprile 1925:

"Signor Rosenberg

Permettetemi di rispondervi per conto del signor de Chirico, giacché ho fatto la spedizione delle due casse di quadri che vi sono arrivati.

Disposizioni sono state date affinché tutti i costi restino a mio carico.

Includo la nota dei titoli e dei prezzi, che sono naturalmente molto più bassi dei reali prezzi di vendita, ma tuttavia tali da poter essere denunciati agli impiegati della dogana.

In ogni caso il signor de Chirico partirà presto per Parigi; potete attenderlo e fargli sbrigare tutte le pratiche necessarie.

Devotamente

G. Castelfranco

- *Ritratto dell'artista con busto di Mercurio* 600
- *Paesaggio con cavalieri* 600
- *Ritratto dell'artista* 600
- *Oreste con Elettra* 600
- *Melograni con busto antico* 400
- *Pesci* 500
- *Paesaggio romano* 850
- *Ettore e Andromaca* 850
- *Le muse inquietanti* 750
- *Guerrieri romani* 350
- *Interno metafisico* 450
- *Ritratto dell'artista e di sua madre* 600
- *La madre dell'artista* 400
- *Lucrezia* 1050
- *Ritratto dell'artista* 600
- *Violino* 500
- *4 cornici moderne* 300"

Il 3 e il 4 maggio, alla vigilia del *vernissage*, il gallerista scrive due messaggi in cui torna a dire, un'altra volta, quanto già espresso nelle precedenti comunicazioni. Ma soprattutto si lamenta di avere ricevuto troppo pochi cataloghi e un numero insufficiente di inviti, meno della metà del minimo necessario. E come se non bastasse, il tutto con grave ritardo: quindi, dopo avere ripetutamente rassicurato il pittore nei mesi precedenti, declina ogni responsabilità nel caso di un eventuale insuccesso.

In realtà le cose non vanno male come temuto. In tre lettere scritte nella seconda metà di maggio (il 15, il 18 e il 26), Rosenberg comunica al pittore di avere venduto *Grenades avec buste ancien, Homère e Violon*, e di avere ricevuto un'offerta per *Legionnaire romain dans le pays conquis*. Inoltre, a mostra finita, reputa opportuno trattenere alcune opere che ritiene di poter vendere, tra cui, in particolare, *Les tragédiens d'Eschile*. La previsione avrebbe avuto conferma in breve tempo e, in una cartolina datata 3 giugno, de Chirico se ne rallegra. Di particolare interesse è la comunicazione scritta dal mercante il 30 maggio: innanzitutto Rosenberg vuole spegnere sul nascere una polemica, chiarendo che Paul Guillaume non ha mai detto di essersi scandalizzato per i prezzi dei dipinti del *Pictor Optimus*, solamente trovava un po' alto per lui quello di *Les tragédiens d'Eschile*; aggiunge poi che Dr. Barnes di Filadelfia è interessato ad acquistare *Interieur métaphysique*.⁸ Nella già menzionata cartolina del 3 giugno de Chirico, con rammarico e apprensione, risponde che l'opera non è in vendita perché appartiene a Paul Eluard, il quale l'ha gentilmente prestata in occasione dell'esposizione, ma prega Rosenberg di riferire a Barnes che sono disponibili altri tre quadri dello stesso genere e dello stesso periodo.

Le lettere scritte nei mesi successivi riguardano prevalentemente la vendita e il pagamento di opere che de Chirico continua a spedire a Parigi. Il 23 settembre conferma di avere spedito una cassa con circa venti dipinti, numero considerevole se si pensa che per la mostra a L'Effort Moderne ne erano stati esposti ventitré. Questa volta, memore della recente esperienza, il pittore non manca di precisare che la cassa viaggia a sue spese. L'ultima missiva scritta da de Chirico a Rosenberg, una cartolina postale datata 13 ottobre, non riguarda il lavoro ma è strettamente intima e personale. Il pittore, come aveva già fatto in una lettera non datata, risalente verosimilmente alla seconda metà di maggio, esprime amicizia e gratitudine a Rosenberg, soprattutto per il suo grande e continuo incoraggiamento. Per sdebitarsi promette che non appena sarà giunto a Parigi eseguirà un suo ritratto a figura intera o, se preferisce, di un membro della sua famiglia.

La dimensione critica di Léonce Rosenberg

Queste lettere, nelle quali si parla principalmente d'affari con un tono spesso piuttosto asettico, qualora non adeguatamente contestualizzate potrebbero generare alcuni fraintendimenti. Non certo su de Chirico, la cui personalità è stata e viene ancora approfonditamente indagata, ma forse su Léonce Rosenberg. Dal carteggio, infatti, emerge la figura di un mercante abile e deciso. Questo profilo, però, è quanto meno riduttivo poiché Rosenberg fu anche un critico acuto, un raffinato colle-

⁸ Cfr. G. Rasario, *op. cit.*, p. 244.

zionista e un fine intellettuale. Il suo interesse per l'arte d'avanguardia, per il Cubismo e per de Chirico non sarebbe giustificabile con il mero fiuto per gli affari.

Emblematico del suo gusto e del suo pensiero, che fa riferimento a precise basi teosofiche⁹ e filosofiche, è il ciclo decorativo realizzato per la nuova casa, acquistata nel 1928 a Parigi nell'elegante e residenziale sedicesimo arrondissement. Rosenberg chiese ai "suoi" pittori di eseguire una serie di tele, affidando a ciascuno un ambiente. Vennero interpellati Fernand Léger, Auguste Herbin, Jean Metzinger, Georges Valmier, Jean Viollier, Francis Picabia, Emmanuel Rendon, Max Ernst, Gino Severini e Alberto Savinio. A de Chirico furono affidate le undici tele destinate al salone, ribattezzato la *Sala dei gladiatori* in virtù del tema trattato. L'impresa decorativa voluta dal gallerista tra il 1928 e il 1929 può vantare una ricca bibliografia ed è stata scrupolosamente documentata negli studi di Christian Derouet e di Maurizio Fagiolo dell'Arco.¹⁰

Indubbiamente meno noto, in particolare modo agli studi in lingua italiana, ma non per questo meno importante per ricostruire il profondo e articolato pensiero critico di Rosenberg, è il saggio dedicato alla pittura cubista nel 1920, *Cubisme et tradition*¹¹, che può essere ritenuto il suo intervento critico più strutturato e ricco. In questo testo Rosenberg affronta in maniera sistematica la questione dell'arte moderna, ne dà una definizione e spiega quello che ritiene essere il suo senso profondo. La riflessione parte dalla contrapposizione, tipica di ogni epoca, tra i conservatori e i rappresentanti di quella che l'autore chiama "l'azione". Alla tradizione viene riconosciuto un alto valore spirituale, mentre i conservatori sono coloro che, credendo di difenderla, si rifugiano in stanche formule codificate. Tra gli esponenti delle nuove correnti artistiche, di contro, si annovera una tipologia di artisti che si scagliano contro l'*establishment* per ottenere la propria affermazione: costoro vengono definiti i "demolitori". Il loro ruolo viene visto positivamente, nella misura in cui preparano il terreno per quelli che verranno dopo, ossia per quegli artisti in grado di creare una nuova tradizione e di fare arte moderna materializzando il Bello: ovvero i "costruttori". Per Rosenberg, nel secondo decennio del Novecento, questa missione è compiuta dai pittori cubisti, ingiustamente accusati di fare un'arte anarchica per il fatto di avere sovvertito le regole della rappresentazione della realtà valide dall'epoca rinascimentale. Al contrario, vengono presentati come i creatori di un nuovo ordine. A loro, e in generale alla genia dei costruttori, spetta il compito di ritrovare la tradizione perduta e farla rivivere in forme ancora sconosciute.

⁹ A questo proposito sono interessanti le testimonianze di Alberto Savinio: "Léonce Rosenberg amava la pittura, e in particolar modo la pittura cubista. Credevo che monsieur L.R. amasse la pittura cubista per ragioni estetiche e di gusto ma un giorno scoprii che monsieur L.R. praticava con fervore la teosofia, e nella pittura cubista trovava i simboli della sua fede", e ancora: "Un giorno gli domandai perché gli piacevano i quadri degli astrattisti. (Si tratta degli astrattisti del 1920: Gleizes, Metzinger, altri). Mi confessò che era teosofa, e che in quelle pitture geometriche ritrovava i simboli a lui cari". In *Scritti dispersi, tra guerra e dopoguerra*, a cura di L. Sciascia e F. de Maria, Milano 1989, pp. 662-663, 1034-1035. I due frammenti provengono, rispettivamente, da *Villeggiare in casa con un quadro impressionista*, in «Corriere d'informazione», 12-13 marzo 1948, e da *Sorprendenti motivi per cui piacciono i quadri*, in «Corriere della Sera», 4 settembre 1949.

¹⁰ Per la decorazione di casa Rosenberg sono di fondamentale importanza, tra gli altri, gli studi di C. Derouet, *Un problème de baroque tardif à Paris*, in *Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra, Monaco, 1982-1983, Parigi 1983, pp. 111-135; e M. Fagiolo dell'Arco, *Casa Rosenberg*, in *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, catalogo della mostra, Brescia 1998, pp. 91-107; si veda inoltre la recente scheda dedicata ai Gladiatori da B. Avanzi in *Italia Nuova. Une aventure de l'art italien 1900-1950*, catalogo della mostra, Parigi 2006, pp. 139-143.

¹¹ L. Rosenberg, *Cubisme et tradition*, Editions de «L'Effort Moderne», Parigi 1920. Il testo è comparso anche come introduzione al catalogo della mostra *La jeune peinture française. Les Cubistes*, tenutasi nel 1920 presso la Galerie Moos di Ginevra. L'anno seguente pubblicò un altro saggio sullo stesso tema: L. Rosenberg, *Cubisme et empirisme*, Editions de «L'Effort Moderne», Parigi 1921. Il testo è comparso anche sulla rivista «De Stijl» di Leida, in quattro parti, tra il 1920 e il 1921 (nel n. 12 del 1920 e nei numeri 1, 2 e 3 del 1921). *Cubisme et empirisme*, però, presenta una forma completamente diversa: non è un saggio critico coerente come *Cubisme et tradition*, ma si tratta piuttosto di una serie di riflessioni, aforismi e citazioni, comunque utili a ricostruire il pensiero di Rosenberg.

Queste proposizioni, ossia l'idea della nascita di un nuovo ordine e della rinascita della tradizione in chiave moderna, ben si applicano all'opera di Giorgio de Chirico, forse anche meglio che ai cubisti. Fin dalle premesse si comprendono le ragioni per le quali Rosenberg sia divenuto un convinto sostenitore del pittore di Volos.

Il tema cruciale del saggio riguarda l'essenza stessa dell'arte che, per essere tale, deve "creare" e non "imitare". L'obiettivo ultimo non è riprodurre la natura ma dare vita a una creazione dello spirito. Si coglie a pieno il pensiero dell'autore in un passaggio centrale, in cui si riferisce all'attività dei pittori cubisti: "Invece di ricostituire un aspetto della natura, cercano di costruire gli equivalenti plastici degli oggetti naturali e il fatto pittorico costituito in tal modo diventa un aspetto creato dallo spirito. Tale realizzazione non ha alcun valore comparativo bensì un valore strettamente intrinseco, oppure, per utilizzare un'espressione platonica, è 'bello in sé'¹².

Non la ricostruzione di un aspetto della natura, quindi, ma la ricerca di "equivalenti plastici degli oggetti naturali". Per Rosenberg l'arte non è un'azione imitativa ma un'attività dello spirito e, a questo proposito, dichiara il sistema filosofico sul quale si poggia tutto il suo impianto teorico: la costruzione artistica è "bella in sé", con esplicito riferimento al pensiero di Platone. In particolare, fa riferimento a un preciso dialogo platonico, il *Filebo* e, per conferire forza alla propria tesi, riporta un ampio passaggio che è opportuno trascrivere¹³:

Protarco: Ma d'altra parte, Socrate, quali altri piaceri bisogna ammettere veri piaceri per pensare correttamente?

Socrate: Quelli che hanno origine dai colori che si dicono belli e così dalle figure, la maggior parte dei piaceri che provengono dagli odori e quelli dai suoni e tutti gli stati in cui non vi sia dolorosa sensibilità del bisogno e che invece ci fanno sensibili alla soddisfazione, soddisfazione piacevole e scevra di ogni sofferenza.

Protarco: Ma, Socrate, che cosa intendiamo dire con questo?

Socrate: Senza dubbio ciò che dico non è di immediata evidenza, pure occorre certo provare a chiarirlo. Voglio provare infatti ora ad indicare come bellezza delle figure non ciò che intenderebbero i più, non voglio parlare cioè degli animali viventi o di certe pitture che li raffigurano, ma vuol così il discorso, mi riferisco a qualche cosa che è retto, a qualche cosa che è circolare, e alle loro composizioni che si realizzano col compasso, superfici e solidi, e quanto si fa con la stecca e con la squadra, se mi comprendi. Queste figure infatti io non le dico belle in relazione a qualche cosa come le altre, ma sono belle in sé, per la loro natura, secondo se stesse e la loro bellezza non viene mai meno e sono naturalmente portatrici di un certo piacere, connaturato, in nulla simile a quello del grattarsi. E ci sono pure colori belli, di questo tipo, i quali implicano piaceri. Mi capisci o no?

Nella seconda metà degli anni Dieci, quando in tutta Europa prende piede e si diffonde il "ritorno all'ordine", il pensiero platonico (correttamente interpretato o frainteso che fosse) conosce un

¹² L. Rosenberg, *Cubisme et tradition*, cit., p. 7: "Au lieu de reconstituer un aspect de la nature, ils cherchent à construire les équivalents plastiques des objets naturels et le fait pictural ainsi constitué devient un aspect créé par l'esprit. La construction ainsi réalisée n'a point une valeur comparative mais une valeur strictement intrinsèque ou, pour employer une expression platonicienne, est 'belle en soi'."

¹³ Socrate, *Filebo*, in Platone, *Opere complete*, 3 voll., Bari 1979, pp. 125-126.

periodo di grande fortuna critica in ambito artistico¹⁴: nel 1916 Amédée Ozenfant pubblicò integralmente su «L'Elan», la rivista da lui fondata, la traduzione in francese del *Filebo*, che gli era stato fatto conoscere proprio da Léonce Rosenberg. Ed è ancora il grande mercante, in un intervento pubblicato su un numero di «Valori Plastici» del 1919, interamente dedicato al Cubismo, a proporre il suo punto di vista sull'arte moderna francese e la sua personale interpretazione della filosofia platonica.¹⁵ Ciò che maggiormente sorprende, però, è che il testo apparso nella rivista italiana contenga ampi stralci del saggio che si sta prendendo in esame, pubblicato in Francia solo un anno più tardi. Di fatto, quanto si legge in «Valori Plastici» è una bozza embrionale, una prima idea di *Cubisme et tradition*, di cui vengono anticipate tutte le idee guida. Sebbene il saggio del 1920 non sia mai stato tradotto in italiano, il pensiero di Rosenberg era ben noto anche in Italia e de Chirico doveva sicuramente conoscerlo già un lustro prima della mostra tenutasi all'Effort Moderne di Parigi nel 1925.

¹⁴ A questo proposito si rimanda al saggio di E. Pontiggia, *L'enigmatico classicismo. Il Ritorno all'Ordine in Europa (1919-1925)*, in *Il Ritorno all'Ordine*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2005, pp. 123-185.

¹⁵ L. Rosenberg, *Introduzione*, in «Valori Plastici», I, n. 2-3, febbraio-marzo 1919, pp. 1-3.