

UN MANOSCRITTO PERDUTO SU (E SCRITTO DA?) GIORGIO DE CHIRICO: ORIGINI, PATERNITÀ, IMPLICAZIONI

Ara H. Merjian

Retrosceca: Ungaretti, l'avanguardia francese e de Chirico

Con il semplice titolo “Giorgio de Chirico” in maiuscolo, il saggio di Giovanni Loreto è battuto su tre fogli di carta fina e ingiallita.¹ La Fondazione Corbusier ha archiviato il saggio tra i “Manoscritti inviati all'E.(sprit) N.(ouveau), 1922-1925”, catalogato nell'Annata n. 153, A 1-17 di «Esprit Nouveau». Timbrato “29 DEC 1921”, e inventariato tra gli altri articoli di quel periodo da Camille Schuwer (*L'irrationalisme contemporain*) e dall'importante critico d'arte Maurice Raynal (*Les arts: conception et vision*) – nessuno dei quali sembra essere stato pubblicato nel giornale (nonostante numerosi pezzi di Raynal nel corso degli anni furono pubblicati nel giornale). Una nota scritta a mano all'inizio del manoscritto – “Per illustrare ... [illeggibile] ... Ungaretti 26 dic” – suggerisce che l'editore preveda di chiedere la consulenza o l'assistenza di Giuseppe Ungaretti per illustrare il saggio, forse con fotografie ottenute dall'artista. Ciò inoltre suggerisce, molto semplicemente, che si prevedeva di pubblicare il saggio.

Se qualcuno a Parigi nel 1921 poteva essere in grado di ottenere fotografie dei quadri di de Chirico – o di qualsiasi altro pittore contemporaneo italiano – questi era Giuseppe Ungaretti. Ungaretti costituiva uno dei più importanti legami tra l'avanguardia italiana e Parigi dopo la prima guerra mondiale. Molti degli italiani appartenenti alle file cosmopolite di Parigi prima della guerra, erano tornati a casa durante il conflitto mondiale, soprattutto dopo l'entrata in guerra dell'Italia contro l'impero austro-ungarico. De Chirico era uno di questi (nonostante l'Italia fosse stata per lui “casa” solo per pochissimi anni prima di questo periodo).

Dopo il suo soggiorno in un ospedale militare di Ferrara durante il 1918, de Chirico visse tra Roma, Firenze e Milano, dove incrociò Ungaretti. Infatti, lo stesso de Chirico scrive ad André Breton durante questo periodo post-bellico “Vedo spesso Ungaretti che mi parla molto di voi.”² Dopo l'armistizio, de Chirico chiese a Ungaretti di recuperare i dipinti dal suo studio in Rue Campagne-Première. Appena arrivato, Ungaretti si stabilì immediatamente in questo stesso studio.³ Da Parigi Ungaretti scrisse ad Ardengo Soffici a Firenze, raccontandogli delle impressionanti tele che de Chirico aveva

¹ Per la trascrizione e la traduzione italiana del testo originale in francese, cfr. la sezione degli scritti di Giorgio de Chirico in questa Rivista.

² Cfr. Giorgio de Chirico, Lettera ad André e Simone Breton, Roma, 5 dicembre 1921, in «Metafisica», nn. 1-2, p. 113.

³ Cfr. Paolo Baldacci, *Giorgio De Chirico: La metafisica, 1888-1919*, Leonardo Arte, Milano, 1997, p. 295.

abbandonato al suo mercante Paul Guillaume.⁴ Ungaretti avrebbe poi eventualmente scritto anche a Jean Paulhan (il futuro proprietario dei primi manoscritti parigini di de Chirico): “Ringrazio il caso che mi ha permesso di incontrarvi, guidandovi verso le calme fantasie di Chirico.”⁵ Appare chiaro che Ungaretti ripone un particolare interesse nei primi dipinti di de Chirico, cercando di pubblicizzare i lavori del suo amico tra i contemporanei. Consegnò Ungaretti quest’articolo a «Esprit Nouveau»? Oppure l’editore programmò semplicemente di contattarlo per farsi aiutare nel rivederlo o illustrarlo? Già nel secondo numero di «Esprit Nouveau», Ungaretti aveva scritto un’introduzione alla scena letteraria dell’avanguardia italiana, focalizzandosi sul giornale fiorentino «Lacerba». Esaltando il lavoro di Ardengo Soffici e di Giovanni Papini – a scapito del Futurismo tumultuoso e “muscoloso” di Marinetti – Ungaretti informa l’*audience* parigina sui “compagnons de route” a sud delle Alpi. Mentre Ungaretti e Carrà erano elencati come abbonati nell’archivio di «Esprit Nouveau», de Chirico no. È possibile che Loreto – o, come dimostrerò in seguito, de Chirico – utilizzò Ungaretti come punto di contatto con «Esprit Nouveau».

“Le sentiment de l’architecture”: L’«Esprit Nouveau» e il senso architettonico di de Chirico

L’elegia di apertura del saggio al “sentiment de l’architecture” nell’opera di de Chirico sembra proprio strutturata per accompagnare l’agenda culturale di «Esprit Nouveau», e più specificatamente gli impegni in architettura dei suoi editori, Le Corbusier e Amédée Ozenfant. Mentre l’autore sembra costretto a giustificare l’introduzione “benché apparentemente estranea al nostro soggetto”, l’intera opera metafisica di de Chirico (1909-1919) è basata su una visione prevalentemente architettonica. I più recenti lavori di de Chirico, inoltre, tradiscono ancora un approccio architettonico (seppur topografico e tramato) alla rappresentazione. Addirittura, questa stessa frase va a qualificare il senso architettonico dell’immaginario di de Chirico come il suo “sentimento più intimo”.

Nonostante i differenti obiettivi, de Chirico e Le Corbusier hanno unito il sogno e l’ordine nei loro rispettivi lavori: entrambi sperano di sviluppare una poetica architettonica dalla precisione della linea e della geometria, di estrarre un certo lirismo dal semplice stupore della modernità. L’«Esprit Nouveau» era adatto a tutte queste tendenze razionaliste (come *Bauhaus* e *De Stijl*), non senza tendenze mistiche e spirituali (vedi anche il numero 25 di «Esprit Nouveau» che include un saggio del Dr. Allendy su “Il sogno”). Seguendo un filone simile, i dipinti “puristi” di Le Corbusier e Ozenfant devono molto alla pittura metafisica e alla sua feticizzazione della linea solida, del contorno, del volume architettonico. Malgrado le profonde differenze ideologiche tra de Chirico e Le Corbusier, il saggio di Loreto sembra invocare in particolare un più recente senso di architettura, come dominio del “bambino, del selvaggio, e del metafisico.”

Nell’aprile del 1920, de Chirico scrive un saggio su *Il senso dell’architettura nella pittura antica*, che

⁴ Cfr. *Carteggio Ungaretti-Soffici*, pubblicato da M. Montefoschi e L. Piccioni, Firenze, 1981. Vedi anche il saggio di Maurizio Fagiolo dell’Arco in *Giorgio de Chirico, Pictor Optimum*, catalogo mostra, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1992, p. 116.

⁵ Lettera di Giuseppe Ungaretti a Jean Paulhan, a cura di L. Rebay, «Forum Italicum», Roma, vol. VI, n. 42, giugno 1972. Ristampato in *Jean Paulhan à travers ses peintres*, Éditions des Musées Nationaux, Parigi, 1974.

apparve mesi dopo nella rivista «Valori Plastici» di Mario Broglio – un importante giornale italiano che ebbe, all'inizio degli anni Venti, un ruolo simile a quello di «Esprit Nouveau» di Le Corbusier e Ozenfant (non per caso si fecero reciproca pubblicità)⁶. In questo saggio, de Chirico include la sua ultima tecnica pittorica – esemplificata in dipinti come *La partenza degli Argonauti*, *Mercurio e i metafisici*, e il suo *Autoritratto* (ora a Monaco), tutti degli anni Venti – in una distinta genealogia della storia dell'arte, passando da Giotto a Poussin e Claude Lorrain. Nel saggio di Loreto similmente si allineano i recenti lavori di de Chirico alla tradizione esemplificata da Uccello e il Quattrocento.

Nonostante lo stretto legame tra «Esprit Nouveau» e «Valori Plastici» (e anche «De Stijl», nel quale Van Doesburg riesamina l'ultima pubblicazione e scrive su de Chirico e Carrà), il saggio di Loreto appare precisamente nel momento in cui de Chirico tenta di distanziarsi dalla cosiddetta scuola metafisica e dal circolo intorno a «Valori Plastici». Prima di arrivare in Italia nel 1915, de Chirico si era imbarcato in una breve e indefinita avventura di sensibilità metafisica con Carrà, de Pisis e gli altri. Tra la metà e la fine degli anni Dieci de Chirico espresse la speranza (in una lettera a Carrà e agli altri) di sviluppare un movimento italiano modernista-classicista. Per un po' le riviste «Valori Plastici» e «La Ronda» rappresentarono questi ideali. Tali speranze furono presto smorzate, tuttavia de Chirico trovò che la sua visione della pittura metafisica cozzava con i suoi compagni di viaggio, specialmente con Carrà.

Qualche settimana prima dell'arrivo del saggio di Loreto alla redazione di «Esprit Nouveau», de Chirico aveva scritto una lettera al suo dichiarato ammiratore, André Breton (i due non si erano ancora incontrati), riguardante il compimento di alcuni dipinti. La natura malinconica e confessionale della lettera, così tipica nella corrispondenza di de Chirico di quegli anni, attesta profonde insicurezze che tormentano il suo lavoro dal ritorno in Italia – insicurezze aumentate dalla frequente belligeranza delle sue dichiarazioni pubbliche: “Mi rincresce dovervi parlare di volgari questioni di denaro, ma chissà perché il destino si accanisce da alcuni anni contro di me; più vado avanti nella vita, più mi perfeziono e più sento crescere l'ostilità degli uomini intorno a me e più cattivi segni tracciano le loro malefiche spirali. Vi ringrazio molto, mio caro amico, per l'interesse che mi testimoniate; ahimé, non vi sono abituato; fino ad oggi non ho ancora incontrato un uomo o una donna con cui potermi aprire, o che si sia lasciato guardare negli occhi conoscendo il nostro valore...”⁷

Nonostante le sue (ugualmente frequenti) deprecazioni delle avanguardie francesi, il de Chirico dei primi anni Venti possiede ancora un deciso interesse per il mercato dell'arte parigino. In particolare, egli spera di passare dal suo precedente mercante Paul Guillaume – col quale aveva litigato – a Léonce Rosenberg, la cui emergente galleria prometteva un ingaggio lucroso.

Il saggio di Loreto vorrebbe perciò pubblicizzare il nome di de Chirico nei circoli francesi. La sua pubblicazione su «Esprit Nouveau», inoltre, vorrebbe confermare la sua reputazione tra il gruppo prebellico, giustificando al contempo il suo recente cambio stilistico alla luce di un continuato “senso architettonico”.

Nella sua urgenza e superlatività, il saggio di Loreto tradisce un disperato bisogno di sostanziare e

⁶ Cfr. per esempio, «Valori Plastici», nn. 5-6, 1920. Per una breve trattazione delle affinità tra questi giornali, vedi Cesare De Seta, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Electa, Napoli, 1998, pp. 75-76.

⁷ *Ibidem*, nota n. 1.

convalidare l'interesse di de Chirico per il pittore-artigiano. Il saggio insiste sulla "sicurezza del mestiere", sulla vicinanza di de Chirico al lavoro dei maestri antichi e alla "grande pittura", precisamente gli stessi termini che de Chirico utilizza per descrivere il suo lavoro in vari saggi di questo periodo. Tali similitudini linguistiche e stilistiche, unite all'inclinazione di de Chirico di scrivere sotto pseudonimo, suggeriscono che "Giovanni Loreto" potrebbe essere effettivamente il pittore stesso.

Gli pseudonimi di de Chirico

De Chirico era solito scrivere di se stesso utilizzando la terza persona. In generale, i suoi saggi su altri artisti – da Max Klinger a Giorgio Morandi, da Arnold Böcklin a Gregorio Sciltian – obliquamente indirizzavano ai suoi lavori. Più esplicitamente, i suoi libri *Ebdomero* e *Il signor Dudron* rappresentano dei romanzi autobiografici *à clé*, nei quali il protagonista costituisce una non molto dissimulata e fantastica versione dell'autore. Due dei primi pezzi autobiografici di de Chirico furono scritti in terza persona e non firmati.⁸ In aggiunta a questi "anonimi" pezzi autobiografici, de Chirico firmò saggi usando il nome di Luigi Bellini, e inoltre creò un vero e proprio *alter ego* letterario – quello di Isabella Far – nella persona della sua seconda moglie, pubblicando numerosi pezzi a suo nome e usandola come un (costruito) interlocutore critico e filosofico. È stato anche supposto che il saggio del 1919 di Giovanni Papini su de Chirico – pubblicato ne «La Vrai Italie»⁹ su richiesta di de Chirico – fosse uno scritto di (o impostato da) de Chirico stesso. Anche il fratello di de Chirico, Andrea Savinio, utilizzò pseudonimi letterari, il cui più conosciuto fu "Nivasio (un anagramma di Savinio) Dolcemare". L'uso coerente di pseudonimi da parte di de Chirico rappresenta in qualche modo un'attitudine del suo ostinato oscurantismo. Inoltre, queste eterogenee personalità adempiono a differenti doveri letterari: se *Ebdomero* e *Dudron* sono degli *alter ego* poco dissimulati, Bardi e Bellini si incaricano di discutere il lavoro dell'artista in un'apparente – quanto mai capziosa – promozione. È a quest'ultimo gruppo che penso appartenga "Loreto".

Uno dei casi più interessanti di scrittura sotto pseudonimo in de Chirico è l'articolo *L'arte di Giorgio de Chirico* pubblicato a nome di "Angelo Bardi" nel giornale «Sélections» (Anversa, 1929).¹⁰ Per anni questo saggio è stato considerato un notevole pezzo di critica su Giorgio de Chirico, nonostante non si conoscessero altri saggi di Bardi. Sia lo stile che il contenuto del saggio di Bardi convincono Gerd Roos ad imputarne la paternità a de Chirico stesso. Roos scrive: "[G]ià nel 1929 Bardi si dimostra bene informato non solo su questo punto: la sua intera biografia è evidentemente basata su informazioni e valutazioni ottenute direttamente da de Chirico o Savinio – sempre che "Angelo Bardi" non sia addirittura lo pseudonimo di un Dioscuoro [de Chirico o Savinio], in quanto prescindendo da singole frasi, si possono trarre ampi parallelismi verso i loro stessi testi. Questa biografia rappresenta in ogni caso una fonte importante, se non una confessione autentica. Non solo risulta-

⁸ Autobiografia e Autopresentazione (ca. 1918-19) in *Il meccanismo del pensiero*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985, pp. 74-78.

⁹ G. Papini, *Giorgio de Chirico* in «La Vrai Italie», I, n. 2, Firenze, Marzo 1919, pp. 56-57. Stampato successivamente in *La metafisica schiarita: Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano, 1982.

¹⁰ Cfr. il testo originale in francese e la traduzione italiana in *Ibid.*

no particolarmente credibili le descrizioni quivi riportate delle aspettative, con le quali il giovane studente pervenne nel 1906 dalla provinciale Atene nella cosmopolita Monaco, ma altrettanto degne di fede sono altre affermazioni da trattare in seguito.¹¹

Se la spiegazione di Roos lascia qualche dubbio sullo *status* di Bardi, al tempo della monografia di Paolo Baldacci (1997) esso è inequivocabilmente elencato e discusso come uno pseudonimo di de Chirico.

Loreto e de Chirico: confluente stilistiche, coincidenze, correlazioni

Se de Chirico non fosse l'autore di questo saggio, allora – come nel caso di “Angelo Bardi” – Giovanni Loreto avrebbe necessariamente dovuto possedere conoscenze di prima mano sul lavoro di de Chirico, non solo sulla tendenza dei primi lavori metafisici, ma anche sugli ultimi esperimenti tecnici del pittore, fino all'uso di particolari elementi chimici e unguenti. Poiché la preparazione di propri pigmenti sarebbe diventata – insieme alle polemiche contro i dipinti a olio – uno degli argomenti favoriti da de Chirico dalla fine degli anni Venti e per tutti gli anni Trenta e Quaranta, Loreto avrebbe dovuto essere informato della recente ossessione di de Chirico in questo ambito in modo da inserirlo in maniera preminente nel suo saggio. In pratica, l'esposizione di Loreto, insieme alla descrizione delle principali recenti attività di de Chirico – i.e. la rinuncia a copiare i maestri antichi, concentrandosi sui ritratti, mischiando la sua pittura – presume una familiarità con le ultime svolte dell'artista. Allo stesso tempo, il tono dell'articolo, convenendo sulla fiducia di de Chirico sul valore e l'utilità di queste attività, suggerisce un'intima e personale conoscenza.

Mentre è plausibile che un semplice scambio di lettere tra de Chirico e il suo espositore sarebbe stato sufficiente a stabilire una tale familiarità, l'assenza di qualsiasi registrazione di altri scritti di “Loreto”, così come l'assenza di ogni prova di scambio epistolare – o comunque di ogni altro tipo di scambio tra de Chirico e “Loreto” – rende questa possibilità molto remota.¹²

Inoltre, l'autore esprime la sua contentezza nell'essere stato testimone (o così suggerisce) delle attività di de Chirico come artista tra i suoi pari a Parigi all'inizio degli anni Dieci, lavorando “indifferente alle sollecitazioni, alle tentazioni delle varie mode...” (un'osservazione originariamente fatta sulla stampa da Apollinaire, di cui de Chirico era particolarmente orgoglioso). Strano, poi, che nessun “Giovanni Loreto” compaia in nessuna storia delle avanguardie francesi o italiane.

Chiunque abbia familiarità con gli scritti autobiografici di de Chirico sa che la prosa infiocchettata di Loreto altro non significa che la paternità del pittore stesso. L'anonima *Autobiografia* di de Chirico, del 1919¹³ circa, già tradisce la tendenza ad un'autoencomio fiorito, così come un'inesorabile insistenza sulla singolarità della sua opera. Si confrontino a riguardo i seguenti estratti:

¹¹ Roos continua in nota n. 59: “Un accurato e dettagliato confronto del testo probabilmente dimostrerebbe che l'autore non è che de Chirico stesso; a conferma di questo è da considerare fra l'altro la tendenza automatizzante di alcuni passaggi.” G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio: Ricordi e documenti* (Monaco, Milano, Firenze, 1906-11), Edizioni Bora, Bologna, 1999, p. 69.

¹² Nessun riferimento a Loreto è fatto nei lavori di Maurizio Calvesi, Giovanni Lista, Maurizio Fagiolo dell'Arco, Paolo Baldacci, Gerd Roos, Wieland Schmied – gli studiosi che più a fondo e meticolosamente hanno consultato i documenti archiviati su de Chirico, dalla Grecia a Monaco, da Parigi all'Italia.

¹³ *Ibid.*, nota n. 7.

Autobiografia: “...stanco di Monaco e già in possesso di possibilità pittoriche non comuni...”; “...uno spirito profondamente lirico e sprezzante di tutte le solite facilonerie...”; “Non si osservano in lui forti influenze subite da altri pittori...”; “...lavora indefessamente...”

Giovanni Loreto: “questo giovane artista indifferente alle sollecitazioni, alle tentazioni delle differenti mode...”; “...un sentimento lirico molto sincero...”; “...attraverso un lento e doloroso lavoro...”; “un gran numero di strane composizioni, che devono ben poco all’arte moderna...”; “...uno scrupolo estremamente raro per la nostra epoca...”; “...infaticabile cercatore...”; “...una profondità che ben pochi tra i moderni hanno raggiunto”.

In aggiunta a queste confluente descrittive, due passaggi di Loreto in particolare mostrano una forte somiglianza con altri scritti contemporanei di de Chirico. Primo, la frase “il caso, il divino caso, come lo chiama Nietzsche” ricompare spesso parola per parola nel saggio di de Chirico *Vale Lutetia*, pubblicato sei anni più tardi nel «Bulletin de l’Effort Moderne» di Léonce Rosenberg (n. 33, marzo 1927): “...creazioni d’artista... che... sembrano creare attraverso un gioco di circostanze, attraverso questo *divino azzardo* già segnalato da Frédéric Nietzsche” (il corsivo è nell’originale).

Secondo, l’asserzione di Loreto che de Chirico “è stato il primo pittore italiano ad aver veramente compreso la profondità di certe città del suo paese”, è un’affermazione praticamente identica alla dichiarazione in prima persona di de Chirico espresse nel combattivo manifesto del febbraio 1919, *Noi Metafisici*: “fui il primo che dimostrò la metafisica dell’architettura e delle città italiane...”. Anche la frase di Loreto riguardante “questa pittura, che lo stesso autore ha chiamato metafisica” richiama l’asserzione più enfatica di de Chirico in *Noi Metafisici* riguardo le origini di questo soprannome: “La parola: metafisica, con la quale battezzai la mia pittura sin da quando lavoravo a Parigi negli anni sottili e fecondi dell’avantiguerra...” Alla luce della sua crescente diffidenza verso Carlo Carrà, l’insistenza sull’invenzione e la nascita della Metafisica divenne un imperativo crescente e un chiodo fisso per de Chirico.

Oltre a queste somiglianze, numerose affettate figure retoriche utilizzate da de Chirico negli scritti contemporanei appaiono nel pezzo di Loreto: “pittore antico”, “la grande pittura”, ecc. Si noti, ad esempio, come l’autore insista sulla modernità dell’opera di de Chirico mentre, contemporaneamente, richiama l’attenzione sul suo studio degli antichi. Una dialettica simile si ritrova nell’altro scritto autobiografico di de Chirico: l’ammirazione della “severità” dei dipinti antichi e rinascimentali, accompagnata dal disprezzo per l’atmosfera delle accademie di Belle Arti e la loro “pseudo-accademica arte ufficiale”. Tipi di frasi come “sentimento lirico”, “senso lirico”, e “solidità e profondità” sono caratteristiche degli scritti di de Chirico, dal suo primo manoscritto parigino del 1911-1913 fino ai suoi saggi e romanzi degli anni Trenta e Quaranta. Il richiamo ricorrente al “mistero” come chiave dell’immaginario dell’artista; la ripetizione di “mestiere”; l’enfasi sull’affermazione della pittura in sacrificio agli “stili” – tutto questo appare, con parole quasi identiche – nei saggi contemporanei di de Chirico.

Nonostante i numerosi errori ortografici, il francese utilizzato nel saggio di Loreto mostra una buona competenza della lingua. Le correzioni sono state fatte sul manoscritto stesso con inchiostro nero. Alcuni errori ortografici e grammaticali non sono sottolineati, tuttavia suggeriscono che questi cambiamenti non furono fatti da uno dei redattori di «Esprit Nouveau» (queste correzioni potrebbero

essere quelle dell'autore originale dal momento che le sottolineature [per esempio sotto "certaine façon"] sono state fatte con lo stesso inchiostro). A un livello più tecnico, la firma che conclude il saggio non sembra quella di de Chirico: la "G" di Giovanni crea un gambo più lungo rispetto all'abituale "Giorgio" di de Chirico .

Il saggio di Loreto non lascia dubbi sulla sua vigorosa ambizione: la propagazione di un pittore "sul quale già si concentra l'attenta curiosità dell'Europa". Ancora, il saggio è stato scritto (o comunque concluso) alla fine di un anno che vide l'inclusione di de Chirico in alcune importanti esposizioni: a Milano (una personale di dieci dipinti e quaranta disegni); Ginevra (una grande mostra collettiva di dipinti d'avanguardia, in cui de Chirico espose cinque opere); New York; e la ben accolta esibizione di Dresda, Hannover e Berlino, "Das Junge Italien", nella quale de Chirico espose parecchie opere. Molti preminenti critici di diversi Paesi, inoltre, avrebbero presto, negli anni Venti, rivolto la loro attenzione favorevole su de Chirico: Pierre Courthion, André Breton, Giorgio Castelfranco, Roger Vitrac, Theodor Daubler, Albert Barnes, Bruno Ternoletz.

La maggior parte di questi autori, tuttavia, si concentra solo brevemente sulla sua attività dopo il 1919, tornando nostalgicamente alle sue (per loro) canoniche immagini metafisiche. Loreto, per contrasto, indugia nel lodare (*laude, lauretium...* Loreto?) i suoi lavori recenti come le vere incarnazioni del Quattrocento e degli "antichi maestri". Puntualizza sul nuovo dibattito aperto da de Chirico sulla pittura non meno di tre volte in uno spazio di pochi paragrafi. Nelle insistenze di Loreto sul valore dei lavori recenti e più classici di de Chirico, sembrerebbe esserci l'eco della voce imperativa e insistente di de Chirico stesso – che abbia o meno scritto questo pezzo. È una voce desiderosa di convincere gli altri – se non se stesso – della continuità della sua opera, così come del suo ritorno a un senso più inveterato di vocazione pittorica.

(Traduzione dal testo originale inglese, cfr. pp. 396-403)