

I GIOIELLI DI DE CHIRICO: UN'INASPETTATA SCOPERTA

Susanna Misiano

“E i gioielli li ama? Spesso li ha dipinti. *Non li amo né li detesto. Non credo che Morandi andasse pazzo per le bottiglie, anche se le dipingeva...*” Così de Chirico rispondeva alla domanda della giornalista Berenice (Jolena Baldini), in occasione di una lunga intervista. In modo distaccato, un po’ ironico e snob, come era sua abitudine, mostra un atteggiamento neutro di fronte al gioiello, oggetto del desiderio per eccellenza, simbolo d’amore, di ricchezza e potere, a cui si dedicò invece, seppur in modo estemporaneo e occasionale.¹ Il Maestro infatti non solo ha dipinto gioielli, soprattutto quelli indossati dalle signore dell’alta società che amavano farsi ritrarre, ma li ha creati, inventati, elaborandone il disegno o plasmandone il modello. In questo senso, la scoperta di una produzione orafa in ‘pezzi unici’, finora del tutto ignota, fa luce su un nuovo aspetto della poetica dechirichiana, inseribile nell’ambito del filone di ricerca del ‘gioiello d’artista’ sviluppato in Italia soprattutto dal secondo dopoguerra in poi, grazie ad alcuni orafi romani. Per il Maestro i gioielli infatti rappresentano, da un lato, il completamento e la naturale estensione dell’attività scultorea e, dall’altro, l’estrema sintesi delle riflessioni sulla ‘materia pittorica’, che tanto l’appassionarono durante gli ultimi decenni della sua attività.² Si conosceva infatti solo la produzione orafa ‘seriale’ delle cosiddette ‘sculture-gioiello’ in argento, argento dorato e oro, formate in gesso e fuse a cera persa, adattabili per lo più come pendenti o spille e realizzate all’inizio degli anni Settanta, parallelamente agli esemplari in bronzo di piccole e grandi dimensioni.³

Esposti nella loro completezza in varie occasioni, i multipli recano incisa la firma del Maestro, sono numerati da 1 a 150 e furono eseguiti anche dopo la sua scomparsa, su autorizzazione della moglie Isa che ne predispose il completamento nei limiti indicati nelle tirature.⁴ In questi oggetti

¹L’intervista è stata pubblicata in C. Siniscalco (a cura di), *Incontro con Giorgio de Chirico. Ventisette poeti, ventiquattro disegni e una intervista*, Matera-Ferrara 1988, p. 105.

²Il tema del ‘gioiello d’artista’ è ampiamente trattato in S. Misiano, *Il Gioiello e le Arti Visive, sviluppi e tendenze dall’inizio del XX secolo ad oggi*, in G. Giovanni Torelli, *Cultura del Gioiello. Lezioni di Sistemi e Tecniche del settore Gioielleria*, Roma 2006 (con bibliografia precedente).

³Il primo editore del gioiello d’artista seriale è stato Gian Carlo Montebello (Milano, 1941) che, nel 1967, avviò un laboratorio di metallurgia preziosa allo scopo di realizzare, su progetto degli artisti, multipli preziosi a tiratura limitata, numerati e firmati, creando un mercato alternativo ai più costosi ‘pezzi unici’. Per circa dieci anni lavorarono con lui grandi personalità come Lucio Fontana, Piero Dorazio, i fratelli Pomodoro, Man Ray, Hans Richter César, Sonia Delaunay. Per la scultura dechirichiana cfr. G. Dalla Chiesa, *De Chirico scultore*, Milano 1988; P. Baldacci, *De Chirico. Le Sculture del Centenario*, Torino 1995; F. Ragazzi (a cura di) *Il Grande Metafisico. Giorgio de Chirico scultore*, catalogo della mostra, (Cremona) Milano 2004.

⁴Le sculture-gioiello sono state esposte in varie mostre tra cui: *Atelier de Chirico*, Parigi, Artcurial, 1981; *De Chirico*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 30 giugno-6 ottobre 1985; *Giorgio de Chirico. Opere su carta Multipli-Minisculture-Sculture gioiello*, Spello, Vecchio Palazzo Comunale, agosto-settembre 1988; *Giorgio de Chirico I gioielli dalla pittura - dipinti, sculture, multipli, gioielli*, Vicenza, Ente Fiera, gennaio 1997; cfr. C. Siniscalco in *Giorgio de Chirico. Opere su carta Multipli-Minisculture-Sculture gioiello*, catalogo della mostra, Spello 1988, p. 34.



fig. 1 *Musetta*, oro, primi anni Settanta, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico

sono estrapolati i temi più noti del suo repertorio pittorico: triangoli, squadre, gladiatori, muse, archeologi, quelli che meglio si adattano alla funzione del monile. Ad esempio, *Musetta* (fig. 1) raffigura il busto del noto manichino plasmato nei bagliori del metallo nobile, che contiene un frontone di tempio, riproponendo così i protagonisti delle enigmatiche piazze (fig. 2). Sempre in stretta connessione con la visione poetica dell'artista, questa produzione orafa costituisce un 'divertimento', uno svago intellettuale, condotto all'insegna del massimo rigore filologico e coincidente con la fase di ricerca detta 'Neometafisica' in cui vengono ripresi i temi tradizionali del periodo Metafisico.⁵

Dell'esistenza invece dei 'pezzi unici' non si trovano che rarissimi accenni nelle fonti bibliografiche: l'autorevole storico del gioiello Graham Hughes in un testo fondamentale del 1963 inserisce de Chirico tra i principali artisti disegnatori di gioielli,

affermando: "Ha disegnato una piccola serie di gioielli come regali per sua moglie durante gli anni Cinquanta [...]." Più tardi, nel catalogo della mostra di Spello del 1988, nella nota al margine della presentazione, allo stesso modo è ribadito il carattere 'privato' di questa produzione: "[...] Sono queste sculture-gioiello i primi multipli di Giorgio de Chirico concepiti a questo fine dopo i pochi gioielli in oro e pietre preziose realizzati dall'artista in pezzi unici per la moglie Isa [...]." Anche nel recente *Dizionario del Gioiello Italiano* nulla di nuovo emerge su di essi, se non che furono "realizzati probabilmente da orafi romani"⁶. Nel testo dedicato al "gioiello d'artista" del catalogo della mostra *Italian Metamorphosis 1943-1968* così si legge: "Fra il 1948 e il 1963 Jean Arp, Georges Braque, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Man Ray, Meret Oppenheim, Pablo Picasso [...] si sono impegnati a miniaturizzare le loro immagini per trasformarle in orecchini, collane, e spille che portavano motivi iconografici e linguistici legati alle tradizioni del Cubismo, del Dadaismo e dell'arte metafisica [...]."⁷



fig. 2 *Le Muse inquietanti*, 1974, olio su tela, 65 x 50 cm, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, inv. 152

⁵ M. Ursino (a cura di), *Giorgio de Chirico - I gioielli dalla pittura*, catalogo della mostra, (Vicenza) Roma 1997, pp. 11-13, 46; sul periodo neometafisico cfr. M. Calvesi e M. Ursino (a cura di), *De Chirico. La Nuova Metafisica*, catalogo della mostra, (San Marino) Roma 1995; M. Calvesi (a cura di), *La Metafisica continua. Opere della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, catalogo della mostra, (Palermo) Milano 2008.

⁶ G. Hughes, *Modern Jewelry. An International Survey 1890-1964*, London 1964 (II ed.), p. 225: "[...] he designed a small series of jewels as presents for his wife during the 50s [...]."

⁷ C. Siniscalco, *op. cit.*, p. 34; L. Lenti, M. C. Bergesio, *Dizionario del Gioiello Italiano del XIX e XX secolo*, Torino 2005, p. 89.

⁸ P. Asbaghi Tabatabai, *Art in Jewels*, in G. Celant (ed.), *The Italian Metamorphosis 1943-1968*, catalogo, New York 1994, p. 232: "Between 1948 and 1963, Jean Arp, Georges Braque, Giorgio de Chirico, Max Ernst, Man Ray, Meret Oppenheim, Pablo Picasso [...] worked on miniaturizing their images to transform them into earrings, necklaces, and pins bearing iconographic and linguistic motifs tied to the traditions of Cubism, Dada, Metaphysical Paintings [...]."

La curatrice della prestigiosa rassegna non sembra dunque ignorare l'esistenza dei gioielli dechirichiani, ma di loro non vi è traccia. In realtà dei gioielli eseguiti dal Maestro per la moglie risultava nota solo la spilla *Gli archeologi*, 1956 (fig. 3), pubblicata nel 1969 da Gregorietti e poi nel 1979 in un articolo di giornale. Registrato nella didascalia come proprietà di Isa de Chirico, il monile raffigura gli uomini-manichino, una tra le più note invenzioni dechirichiane, elaborata durante il soggiorno parigino tra il 1925 e il 1932 e poi trattata nel corso del tempo. Le figure degli archeologi infatti, con il volto ovoidale senza tratti, il busto sproporzionato rispetto alle gambe e il grembo pieno di fantasiose e surreali costruzioni classiche, sono state realizzate con la fusione a cera persa. Li circondano due rami di foglie, in realtà un paio di orecchini con pavé di brillanti, di fattura ottocentesca, le cui *clips* sono utilizzate come un sostegno alla composizione. Le tre perle pendenti che arricchiscono in basso l'oggetto sono ugualmente 'di recupero': si tratta quindi di una sorta di assemblaggio di elementi antichi e moderni, in piena sintonia con la poetica e le suggestioni metafisiche.⁹

Questo saggio prende l'avvio dalla visione da parte di chi scrive, nell'autunno del 2006, di uno straordinario oggetto che anticipa cronologicamente l'attività orafa del Maestro: la spilla *Due cavalli accanto ad un frammento di colonna*, 1943 (fig. 4). Era comparsa due anni prima in una foto in bianco e nero, poco leggibile, nel saggio di Giovanna Rasario, *De Chirico pendant Bellini*, dove viene analizzata la nascita della scultura dechirichiana durante il soggiorno a Firenze nei primi anni Quaranta. La creazione del gioiello risale, dunque, al periodo bellico, quando de Chirico era ospite dei Bellini, noti antiquari fiorentini, che promossero le sue prime opere in terracotta. In questo ambiente ha la possibilità di approfondire l'interesse per la manualità in una generale rivalutazione delle arti applicate, condivisa con altri artisti. Infatti il Maestro firma con Saverio Bueno, Primo Conti, Pietro Annigoni, Luigi Bellini e il figlio Mario un accordo per costituire la società C.E.A.,



fig. 4 *Due cavalli accanto ad un frammento di colonna*, 1943, oro giallo e bianco, brillanti, rubini e zaffiri cabochon, smalto, firmata e datata sul retro in basso al centro: *A Dodina Giorgio de Chirico*, 1943, collezione Davide Halevim



fig. 3 *Gli archeologi*, 1956, oro, brillanti e perle, ubicazione ignota

⁹ V. Gregorietti, *Il gioiello nei secoli*, Milano 1969, p. 307; A. Zucchetta, *Il gioiello nell'arte. Suggestione e mistero degli Archeologi*, ne «Il giornale di Vicenza», 18 agosto 1979.



fig. 5 Cavalli che si impennano, 1927-1928, olio su tela, 113 x 98 cm, collezione privata

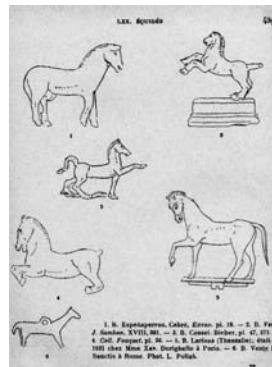


fig. 6 Da Salomon Reinach,
*Répertoire de la statuaire
grecque et romaine*, Parigi,
1924

a sostegno dell'artigianato. L'intento era quello di produrre gioielli, vetri soffiati e tovaglie ricamate secondo un progetto culturale che doveva interessare particolarmente de Chirico se, come si apprende in una lettera del febbraio 1948, aveva chiesto allo stesso Bellini di aiutarlo a “organizzare [...] un importante manifestazione a Londra con esposizione di pittura ed artigianato”. L'esecuzione della spilla si deve all'orafa Ettore Mancini, che aveva lavorato per Cartier e fu commissionata da Mario Bellini come dono per la moglie Adriana (Dodina) Manfredi.¹⁰ La sua fattura è molto accurata e raffinata nei particolari, quali: l'incastonatura a griffe delle pietre, nel caso dei brillanti, ‘a triangolo’; la satinatura dell’oro; la rivettatura a filo sui contorni. Rappresenta un soggetto tra i più noti, sviluppato in infinite varianti a partire dagli anni Venti: i cavalli appaiati con le criniere e le code fluenti, uno chiaro e l’altro scuro, sulla riva al mare, con lo sfondo delle rovine, evocazione nostalgica dell’antica Grecia (fig. 5). “Sembrano cavalli fantastici – così scrive in proposito il critico svedese Aspund – modellati nel gesso, con code come crinoline. Rovine di antichi palazzi e frammenti di colonne entrano pure nella composizione, ma i cavalli hanno una loro vita a sé e sembrano guardare, pieni di orgoglio, indietro, verso un grande passato, o avanti verso un grande avvenire [...].” La capacità di cogliere nell’immagine del cavallo il nucleo interno, di segno e “di apparizione già stata e ventura”, viene offerta al Maestro soprattutto dai modelli classici. In particolare, la spilla sembra ispirata dai disegni raccolti nei volumi del *Répertoire* da Salomon Reinach, archeologo francese che, documentando la scultura e la pittura antiche, suggerirono a de Chirico molteplici spunti iconografici (fig. 6).¹¹ Nella trasposizione ‘ preziosa’, l’ambientazione paesaggistica-architettonica si risolve nella presenza del capitello ionico tempestato di rubini, zaffiri e brillanti, che diventa la base d’appoggio dei cavalli. La varietà dei colori, delle pietre e dell’oro

¹⁰ G. Rasario, *Giorgio de Chirico pendant Bellini* in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 3-4, Roma, 2004, pp. 286-287, fig. 30, nota n. 45; p. 288 nota n. 46; pp. 326-327; p. 332 nota 13; nella nota n. 45 l'autrice accenna a una seconda spilla con il medesimo soggetto, decorata con smeraldi. La spilla è apparsa in occasione della rassegna: *Collezionismo Internazionale a Palazzo Venezia*, Roma, 20-29 ottobre 2006; nel 2007 è stata esposta a Roma e a Cortina d’Ampezzo presso *Davide Halevim Unique Auctions*. Cfr. G. Gallo, *E l’albergo diventa galleria. Con Picasso e Matisse*, ne «Il Corriere della Sera», 20 agosto 2007; AA.VV., *Davide Halevim Unique Auctions*, catalogo, Parma 2007, p. 14. Ringrazio in modo particolare la signora Luciana Baglioni per avermi dato le prime informazioni sul gioiello.

¹¹ L. Cavallo, M. Fagioli dell’Arco (a cura di), *De Chirico, Il Barocco. Dipinti degli anni 30-50*, catalogo della mostra, Firenze 1991, p. 17; S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, Ernst Leroux, 6 volumi, Parigi 1897-1930 e *Répertoire des Peintures Grecques et Romaines*, Parigi 1922; cfr. G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e Documenti Monaco-Milano-Firenze 1906-1911*, Bologna 1999, p. 377; P. Baldacci (a cura di), *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, catalogo della mostra, (Biumo Superiore) Milano 2003, p. 34 nota n. 23. P. Baldacci, G. Roos (a cura di), *De Chirico*, catalogo della mostra, (Padova) Venezia 2007, p. 188.



fig. 7 Bracciale *Cavalli*, anni Cinquanta, perle, oro, brillanti, rubini, collezione privata

rende l'oggetto una sontuosa ‘scultura portatile’, plasticamente pittorica, intensamente cromatica.¹²

Il medesimo tema caratterizza un altro splendido gioiello, pubblicato nel 2007 nel catalogo della mostra londinese *Surreal Things*. Si tratta di un bracciale datato ai primi anni Cinquanta, a quattro fili di perle, trattenuti da una chiusura formata da due cavalli affrontati e separati da una colonna, che poggianno su capitelli ionici ornati di brillanti (fig. 7). Il gioiello, appartenuto a Isa de Chirico, trae la sua particolarità dalla fermezza, costituita in realtà da un paio di orecchini che, considerati da lei stessa troppo grandi, vennero riadattati a una nuova funzione.¹³

A Roma, dove ritorna nel 1943, il Maestro continua a esprimersi in un’arte considerata a torto ‘minore’, grazie al fervido rapporto intrattenuto con Enrico Galassi, personaggio poliedrico, che nella Capitale dà vita all’inizio degli anni Quaranta a un laboratorio di arti applicate, situato in via Margutta 48, specializzato nel mosaico. Qui lavorano, oltre a de Chirico, che fornisce i cartoni per alcune opere musive, tra cui *Piazza d’Italia* del 1940-1941 (fig. 8), Savinio, Ferrazzi, Carrà, Capogrossi, Maccari, Mazzacurati. Subito dopo la liberazione di Roma nel 1944, Galassi apre il cosiddetto Studio di Villa Giulia: in un’ala di Villa Poniatowsky allestisce due laboratori, uno per i mosaici e le tarsie, l’altro per la lavorazione a sbalzo dei metalli e l’oreficeria. Con il sostegno finanziario di Cesare Brustio e



fig. 8 *Piazza d’Italia*, 1940-1941, mosaico, 82 x 157,5 cm, collezione Paolo Sprovieri

¹² Al gioiello sembra addirsi l'affermazione con cui de Chirico conclude il suo discorso sulla scultura nel testo teorico *Brevis pro plastica oratio* pubblicato nel 1940 su «Aria d’Italia»: «Se una scultura è dura allora non è scultura. La scultura deve essere morbida e calda; e della pittura avrà non solo tutte le morbidezze ma anche tutti i colori: una bella scultura è sempre pittorica.»

¹³ G. Wood (a cura di), *Surreal Things. Surrealism and Design*, catalogo della mostra, Londra 2007, pp. 330-331; le informazioni sul bracciale sono state fornite a chi scrive da un testimone diretto dei fatti.

Aldo Borletti, proprietari della Rinascente, che credono in questo progetto, Galassi intendeva così promuovere opere moderne di arte applicata da lanciare sul mercato, soprattutto americano.¹⁴ La frequentazione dello Studio di Villa Giulia contribuisce, a mio avviso, a tenere vivo l'interesse di de Chirico per il gioiello, che si concretizzerà più avanti in modo più compiuto. Non è documentato però alcun rapporto tra il Maestro e gli editori del 'gioiello d'artista', Mario Masenza e i fratelli Fumanti che, come già accennato, negli anni Cinquanta e Sessanta promossero un nuovo progetto creativo, invitando i maggiori artisti del periodo a realizzare oggetti preziosi, né la sua partecipazione alle varie rassegne del settore. È certo però che il clima da essi suscitato nell'ambiente artistico-culturale romano non lasciò immune il *Pictor Optimus*: possiamo immaginare come le eleganti vetrine della gioielleria Masenza, affacciata su via del Corso al piano terra di Palazzo Fiano e quelle del negozio Fumanti in via Frattina, dove rifulgevano i pezzi di Afro, Cannilla, Franchina, Mirko, Consagra e Capogrossi, abbiano senz'altro attirato la sua curiosità.¹⁵

In questa sede vengono presentati una serie di gioielli 'pezzi unici', inediti, eseguiti tra la metà degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, con la tecnica della fusione a cera persa: il Maestro ha fornito il modello tridimensionale, quindi l'orafo ha rifinito l'oggetto a sbalzo e a cesello stendendo sull'oro, in alcuni casi, una patina di ossidazione, al fine di ottenere un maggior effetto decorativo. Si tratta quasi esclusivamente di spille, un tipo di gioiello che, sviluppando uno spazio bidimensionale, permetteva meglio di ogni altro di trasferire nella lucentezza dei metalli e delle pietre i segni e gli accordi cromatici propri della superficie dipinta. Gli oggetti, che riscossero l'ammirazione di uno dei più noti gioiellieri del tempo, Giorgio Leonida Bulgari, mostrano differenze tecnico-formali con la spilla Bellini (fig. 4), in quanto maggiormente 'scultorei' e meno rifinati e nascono all'insegna dell'occasionalità nell'ambito del 'privato', nel momento in cui l'artista ottiene il successo commerciale e mondano.

Un documento conservato presso l'Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico testimonia l'esistenza di altri pezzi, divulgati pubblicamente almeno in una occasione: si tratta di un dépliant con dedica della Galleria Barbaroux di Milano datato 1954, che "invita a visitare la mostra di dipinti, disegni e miniature di Giorgio de Chirico ed alcuni gioielli ideati, disegnati e firmati dal Maestro". Quest'ultimo passaggio sottolinea la totale appartenenza dei gioielli alla creatività dechirichiana, considerandoli alla stessa stregua dell'opera d'arte. La maggior parte dei monili ripete, in alcuni casi con piccole varianti, l'iconografia della pittura cosiddetta 'neobarocca', una stagione creativa iniziata a Milano nel 1939, proseguita a Firenze ai primi anni Quaranta e poi consacrata a Roma, dove l'artista si trasferisce definitivamente nel 1947. È uno stile che interpreta il desiderio di esaltazione, di opulenza e 'teatralità', tutti elementi ravvisabili nei soggetti prescelti: il mito, la tragedia greca, i poemi cavallereschi, le battaglie, il paesaggio, scenari dell'unica realtà possibile, quella evocata dagli esempi del mondo classico, quasi un sogno nostalgico, vissuto da de Chirico in prima persona.

Il nuovo linguaggio nasce dalla profonda riflessione sull'importanza della materia cromatica, che gli si rivelò in modo improvviso e sconvolgente. Nelle *Memorie* racconta infatti che a Parigi, nell'in-

¹⁴ Enrico Galassi (Ravenna 1907-Pisa 1980) pittore, scultore, architetto, mosaicista: cfr. I. De Guttry, M.P. Maino, *Le arti applicate a Roma negli anni Quaranta, I laboratori, gli artisti, gli imprenditori*, in AA.VV., *Roma sotto le stelle del '44*, catalogo della mostra, Roma 1994, pp. 67, 147-155.

¹⁵ Per l'attività di Mario Masenza (Roma 1915-1985), Danilo Fumanti (Roma 1934-1995) e Massimo Fumanti (Roma 1936) cfr. S. Misiano, *op. cit.*, pp. 225-239.

verno 1938-1939, davanti a un quadro di Velázquez al Louvre, la moglie Isabella gli avrebbe detto: “Questo non è colore prosciugato ma bella materia tinta [...].” Da questa materia infatti, usata dai pittori dei secoli passati, consistente e carica di pigmenti, fatta da emulsioni dense e grasse, prenderanno vita quelle invenzioni e soluzioni formali in grado di esaltare il *medium* pittorico. Il Maestro elabora il cosiddetto ‘olio emplastico’, una pasta cromatica trasparente e vischiosa, ottenuta studiando i ricettari francesi del Settecento e del primo Ottocento.¹⁶ Quest’olio, asciugando istantaneamente senza perdere di trasparenza, consentiva di sovrapporre molto velocemente le pennellate, che risultavano simili a pezzi di vetro accostati gli uni sugli altri. Sulla “bella materia” il Maestro disserta a lungo nei suoi scritti, costruendo su di essa, perlacea o incandescente, un’impalcatura narrativa e iconografica che contiene in nuce l’idea del gioiello, o piuttosto il senso della preziosità intesa come categoria dello spirito. Così il gioiello, oggetto unico e sommamente desiderabile, può considerarsi il tassello che completa, a mio avviso, il grandioso puzzle del ‘barocco dechirichiano’. Che cosa, più dell’oro e delle gemme preziose, avrebbe potuto tradurre e quasi perfezionare la “bella pittura”? E ancora, mescolando gli ingredienti, l’artista intende creare la materia, la ‘polpa di colore’, come un alchimista che ricerca la pietra filosofale, che insegue l’oro, agente di trasmutazione universale per penetrare gli enigmi della natura.¹⁷

Punto di riferimento costante in questo continuo indagare rimane la tradizione passata: “Tutte le ricerche tecniche e pittoriche di de Chirico, tutti i suoi calcoli di alchimia e magia operati intorno alle materie coloranti trovano in Rubens la massima espressione. Per carità non chiamatelo mago. Egli vuol essere soltanto un operaio: l’operaio sognatore si curva sulla tavolozza. Ivi stanno disposti i colori come un minuscolo arcobaleno composto di tante mezze palline di topazi, di zaffiri, di smeraldi, di turchesi e di rubini [...].”¹⁸

È interessante notare come il pensiero critico formulato intorno alla pittura neobarocca abbia spesso accomunato in parallelismi poetici la materia pittorica al metallo nobile, alle gemme e quindi ai gioielli che da sempre hanno affascinato l’uomo. De Chirico, “l’Argonauta alla conquista del vello d’oro”, non è immune da questa attrazione: “Con lui viviamo nel paese dell’Eldorado, fulgido e ingemmato [...]”; “La pittura è un raffinato tessuto di tinte [...] un abito lussuoso [...] non un oggetto brillante. Ma un gioiello, capace di attirare lo sguardo, trattenendolo e proiettandolo nello spazio illimitato, senza ormeggi, ‘lontano dalla realtà, dalla banalità, dalla malvagità, dalla stupidità, lontano dalla terra’.”¹⁹ Anche il Maestro nel *Discorso sulla materia pittorica* paragona la sostanza cromatica all’oro: “Quest’emulsione era già la materia fisica del quadro, ma ancora allo stato liquido, come l’oro è liquido prima di essere trasformato in un oggetto o il cristallo prima di diventare una coppa o un bocciale.” “La materia della pittura dev’essere bella interamente, dalla superficie fino in fondo, come un oggetto d’oro e non soltanto alla superficie come un oggetto dorato.” E ancora: “Il lavoro

¹⁶ La recente pubblicazione dello scritto inedito *Pro tempera oratio* del 1920 in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», n. 5-6, Roma, 2006, pp. 467-471, mostra come l’interesse del Maestro sulla tecnica pittorica risalga già al periodo ferrarese. Allora infatti de Chirico avrebbe abbandonato i colori in tubetto commerciali per utilizzare i pigmenti in polvere mescolati con l’olio di lino, secondo una ricerca che lo condurrà tra il 1919 e il 1920 alla scoperta della ‘tempera grassa’.

¹⁷ V. Trione, *Atlanti Metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, Architettura, critica*, Milano 2005, pp. 320-321, 330.

¹⁸ L. Cavallo, M. Fagiolo dell’Arco, (a cura di), *op. cit.*, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23 nota n. 6; V. Trione, *op. cit.*, p. 322.

fatto con l'emulsione e gli oli emplastici rendeva il tessuto pittorico prezioso, luminoso, trasparente e nel tempo stesso denso, robusto e resistente.” “[...] per fare una buona pittura bisogna poter modellare, disegnare, fondere, sfumare, insomma lavorare al quadro con facilità [...].”²⁰ Ma non sono queste azioni, le stesse che compie l'orafo nel realizzare il gioiello? È chiaro che de Chirico associa in un medesimo iter creativo la genesi del dipinto e quella dell'ornamento: per entrambi è necessario il talento manuale posseduto solo da chi sa ‘ritornare al mestiere’. La capacità di plasmare, di sfumare e di infondere ariosità alla massa colorata trova così un ulteriore, seppur episodico, sbocco nell'elaborazione del gioiello, che richiamando il senso dell'abbondanza e dell'adornarsi, entra a pieno titolo nella multiforme versatilità dechirichiana. Diventa quindi il prodotto finale e immediatamente fruibile dell'universo opulento ed effimero del Barocco, del concetto stesso di decorazione, di orpello. I soggetti, prestati dal mondo mitico e favoloso della pittura, scendono dalla tela per cristallizzarsi nel monile, a dar sfoggio di sé, nell'autocompiacimento e nell'omaggio alla grazia femminile, senza nulla perdere del loro fascino evocativo.

Ringrazio Guido Giovannini Torelli, Paolo Picozza, Silvia Tusi, Cinzia Zara, Laura Neglia, Loredana Tomei per la loro disponibilità e collaborazione.

²⁰ G. de Chirico, I. Far, *Commedia dell'Arte Moderna*, a cura di J. de Sanna, Milano 2002, pp. 171-173.

SCHEDE



fig. 9 Spilla Adamo ed Eva, 1955-1960

Oro, rametto di corallo, brillanti, smeraldi, firmata sul retro in basso a destra: *G. de Chirico*

Il soggetto, che non trova riferimenti nella pittura, trae l'iconografia del nudo femminile sia dalle *Bagnanti* degli anni Cinquanta sia da precedenti figure di ispirazione mitologica. In particolare, Eva ricorda molto da vicino *Nudo di Tetide* (1946), nella postura del corpo seduto sulla roccia, nei lunghi capelli e nel panno che copre le parti intime (fig. 10). Accanto a lei, Adamo è raffigurato allo stesso modo, seduto su un panno che ricopre la roccia, trattato con una patinatura da ossidazione, al fine di ampliare la varietà cromatica dei materiali preziosi utilizzati. Al centro è posto un ramo di corallo rosa su cui si avvignchia un tralcio vegetale in oro bianco, decorato con brillanti montati a griffe e smeraldi incisi a forma di foglia, che allude all'albero del frutto proibito.²¹



fig. 10 Nudo di Tetide, 1946, olio su cartone, 50 x 40 cm, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, inv. 175

²¹ C. Bruni Sakralschik (a cura di), *Catalogo Generale Giorgio de Chirico*, Milano 1971-1987, vol. V, tomo 2, n. 410.



fig. 11 Spilla Eva, 1955-1960

Oro, rametto di corallo, brillanti, smeraldi, firmata sul retro al centro: *G. de Chirico*



fig. 12 *Le tre grazie*, 1954, olio su tela, 37 x 48,5 cm, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, inv. 117

Il gioiello ricalca l'iconografia della spilla *Adamo ed Eva* (fig. 9) in una versione più semplificata, senza la figura maschile. La progenitrice in questo caso è riproposta nel tipo della *Bagnante* seduta sulla roccia, con l'aggiunta del velo che le ricopre il capo e scende lungo la schiena, elemento presente anche in altre figure femminili, tratte dal repertorio classico, come ad esempio *Le tre grazie* (1954 ca.), caratterizzate dall'opulenza neobarocca (fig. 12). Anche in questo caso la patinatura da ossidazione, che riguarda sia il velo che il panno disteso sulle parti intime, contribuisce a ravvivare la composizione.²²

²² C. Bruni Sakralschik C. (a cura di), *op. cit.*, vol. II, tomo 3, n. 172; S. Misiano, in M. Ursino (a cura di), *Giorgio de Chirico et le mythe grec*, catalogo della mostra, (Andros-Volos) Torino 1995, p. 215 n. 4.



*fig. 13 Spilla Quadriga, 1955-1960
Oro, smeraldi, rubini, zaffiri, fissa sul retro in basso a destra: G. de Chirico*

La spilla è direttamente riferibile al dipinto *Combattimento tra Ettore e Achille sotto le mura di Troia* (1947) che descrive lo scontro degli eroi, secondo il testo di Omero, in una scena di grande impeto (fig. 14). Il gioiello riproduce infatti il carro con il guerriero che brandisce la lancia, visibile a sinistra della tela e, in modo analogo, fissa il movimento dinamico dei cavalli che con foga si spingono all'assalto dell'avversario. La tecnica esecutiva mostra grande precisione nei particolari descrittivi, specialmente dello scudo e delle bardature dei cavalli patinati con ossidazione, finemente cesellati e decorati dalle pietre preziose incastonate a colletto. L'iconografia dei carri da combattimento, derivante dagli esempi dei bassorilievi romani ed elaborata dal Maestro negli anni Venti nel fregio decorativo *Cours de chars* (1928)



fig. 14 Combattimento tra Ettore e Achille sotto le mura di Troia, 1947, olio su tela, 60 x 100 cm, collezione privata



fig. 15 Cours de chars, 1928, olio su tela, 42 x 295 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (part.)

²³ C. Bruni Sakraischik C. (a cura di), *op. cit.*, vol. II, tomo 2, n. 155; vol. I, tomo 5, n. 332.



*fig. 16 Spilla Quadriga, 1955-1960
Oro, brillanti, rubini, smeraldi, firmata sul retro in basso a destra: G. de Chirico*

Il gioiello ripete, con minime varianti, il soggetto della spilla sopra citata (fig. 14). La quadriga è realizzata in questo caso con una tecnica più approssimativa, soprattutto nei dettagli dei finimenti dei cavalli, dello scudo e del guerriero, che risultano quasi abbozzati. Di contro, viene esaltata la presenza delle pietre preziose: oltre ai rubini e agli smeraldi incastonati, si aggiungono i brillanti montati a griffe che ornano lo scudo e la criniera del cavallo, amplificando la lucentezza dell'oro.



*fig. 17 Spilla Dioscuro con cavallo impennato, 1955-1960
Oro, rubino cabochon, firmata sul retro in basso a destra: G. de Chirico*

La spilla raffigura un personaggio maschile nell'atto di domare un cavallo imbarazzato: la precisa rispondenza iconografica con il dipinto *Castore con cavallo bianco* (1954) identifica il soggetto del gioiello (fig. 18). Infatti il Dioscuro Castore, gemello di Polluce, nato dall'unione di Giove con Leda, era noto nella tradizione mitologica come un esperto domatore di cavalli. Allo stesso modo della tela, la spilla rappresenta il giovane che, protendendosi verso l'animale per ammansirlo, assume una posizione del corpo molto dinamica e al contempo statuaria che gli permette di mantenere l'equilibrio. Una studiata simmetria regola i gesti di Castore: al piede destro spinto in avanti corrisponde il braccio sinistro in alto che tiene le briglie, mentre la mano destra sorregge in basso la frusta. La potenza muscolare del cavallo e lo sforzo dell'eroe infondono alla composizione uno slancio verticale che, evidenziato dalla forma ellittica del dipinto, permane anche nel gioiello attraverso la modellazione volumetrica e la vibrazione della superficie cesellata. L'ambientazione paesaggistica è nella spilla ridotta alla sola presenza dell'arbusto in basso, applicato sul retro con una saldatura su due punti, che diventa elemento decorativo e strutturale al contempo.²⁴



fig. 18 Castore con cavallo bianco, 1954, olio su tela ovale, 63,5 x 80 cm, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, inv. 182

²⁴ C. Bruni Sakralschik (a cura di), *op. cit.*, vol. IV, tomo 3, n. 479; F. Ragazzi (a cura di), *Il grande Metafisico. Giorgio de Chirico scultore*, catalogo della mostra, (Cremona) Milano, 2004, pp. 104, 107.



fig. 19 Spilla *Efebo con cavallo*, 1955-1960

Oro, smeraldi, brillanti, rubini, firmata sul retro in basso a sinistra: *G. de Chirico*

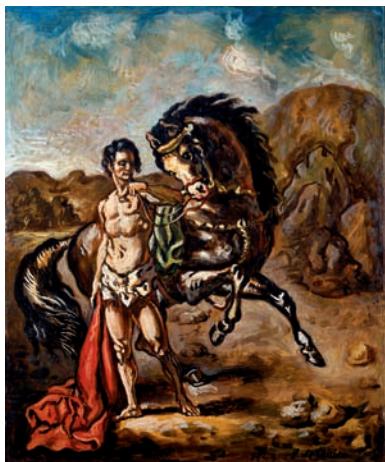


fig. 20 *Efebo con cavallo*, 1954, olio su tela, 58,5 x 49,5 cm,
Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, inv. 93

Il gioiello è direttamente riconducibile all'omonimo dipinto, *Efebo con cavallo* (1954), dove il giovane tiene con una mano le briglie del suo cavallo scalpitante e con l'altra un mantello (fig. 20). Nel soggetto, declinato in numerose varianti fin dagli anni Quaranta, il protagonista viene spesso assimilato a Ippolito, figlio di Teseo e della regina delle Amazzoni, o anche a Ettore, insieme al cavallo Podargo. Come il dipinto, la spilla ripropone perfettamente il rapporto tra l'uomo e l'anima, la loro forza ed energia plastica sprigionate in un gioco di relazioni dinamiche: alla torsione del collo del cavallo corrisponde il movimento del volto del giovane che lo guarda e lo scatto del braccio che tira le briglie. Le figure poggianno su una base decorata da pietre preziose incastonate a colletto e presentano alcuni dettagli, panneggio e finimenti, patinati da ossidazione.²⁵

²⁵ S. Misiano, in M. Ursino (a cura di), *op. cit.*, p. 221, n. 13; F. Ragazzi (a cura di), *op. cit.*, pp. 102-103.



fig. 21 Orecchini Testa di cavallo, 1955-1960

Oro, rubini, brillanti, firmati sul retro a sinistra e a destra: *G. de Chirico*

La testa del cavallo, tema pittorico elaborato negli anni Quaranta e poi sviluppato nel corso dei decenni successivi, è utilizzata per questi orecchini ornati in basso da brillanti e rubini montati a griffe. Nella trasposizione preziosa viene ovviamente attenuata l'intensità con cui l'artista analizza da vicino la forza indomita dell'animale, messa in evidenza dallo sguardo vivace e dal movimento ondeggiante della criniera. Proprio quest'ultima indica il riferimento iconografico pittorico più prossimo al gioiello: nel piccolo olio *Testa di cavallo bianco*, della fine degli anni Cinquanta, infatti la criniera, diversamente dal solito, è delineata in modo compatto, così come appare negli orecchini (fig. 22).



fig. 22 Testa di cavallo bianco, olio su cartone, 10 x 12 cm, Roma, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, inv. 226



fig. 23 Spilla Gladiatori, 1955-1960

Oro, rubini, smeraldi, brillanti, firmata sul retro in basso a sinistra: *G. de Chirico*



*fig. 24 Gladiateurs
(Gladiateurs avant le combat),
1928-1929, olio su tela, 160 x
100 cm, collezione privata*

Il gioiello ripropone i *Gladiatori*, protagonisti del ciclo decorativo realizzato a Parigi nel 1928 per la sala di ricevimento della casa di Léonce Rosenberg. Il soggetto, caro alla pittura accademica, viene elaborato dal Maestro in numerose varianti, con l'intento di manifestare il senso della forza e il contrasto tra gli opposti: il dinamismo e l'immobilità. La composizione si risolve nelle tre figure nude poste di tergo, l'una accanto all'altra, con la lancia e gli scudi, uno rotondo (*par-mula*) e l'altro rettangolare (*scutum*), poggiati su una base decorata con pietre incastonate a colletto. Tale iconografia, seppur fedele nei particolari, non trova esatto riscontro negli esemplari pittorici, dove invece i gladiatori sia in lotta che a riposo appaiono sempre affrontati. Anche le capigliature risultano dissimili: nel gioiello sono molto semplificate rispetto alle teste ricciolute dei dipinti, che ricalcano quelle dei sarcofagi romani. La soluzione formale della spilla, probabilmente dettata da esigenze tecnico-esecutive, potrebbe derivare dall'estrapolazione dei singoli personaggi che sulle tele appaiono di spalle in primo piano (fig. 24).²⁶

²⁶ C. Bruni Sakralschik (a cura di), *op. cit.*, vol. II, tomo 1, n. 158.



fig. 25 Spilla *Gli archeologi*, 1955-1960
Oro, rubini, smeraldi, brillanti, firmata sul retro a sinistra verso il basso: *G. de Chirico*

Uno dei temi dechirichiani più noti è tradotto nel gioiello in un disegno che rinnova la tradizionale iconografia pittorica. Gli *Archeologi*, infatti, sono definiti nella positura consueta, seduti e abbracciati, con le gambe e le spalle ricoperte del classico panneggio, qui risolto nel tono brunito offerto dalla patinatura dell'oro. Nei loro busti, però, non troviamo le usuali aggregazioni di rovine e di elementi architettonici, ma dei racemi floreali incisi in modo molto semplice, quasi elementare e di gusto decorativo, impreziositi solo dalla gemme incastonate a griffe.



*fig. 26 Spilla Manichini (Ettore e Andromaca), 1955-1960
Oro, smeraldi, brillanti, firmata sul retro di lato a sinistra: G. de Chirico*



fig. 27 Ettore e Andromaca, 1924, olio su tela, 90 x 60 cm, collezione privata

I famosissimi manichini, che raffigurano l'eroe troiano Ettore e la moglie Andromaca, sono nel gioiello strutturati in modo molto più semplice rispetto alle versioni pittoriche (fig. 27). Nei corpi delle figure, invece delle consuete squadre e triangoli, appaiono gli smeraldi e i brillanti incastonati a colletto e disposti verticalmente a mo' di bottoni. È interessante notare che nella parte superiore del busto di Andromaca sono rimaste le tracce del colore verde, in origine disteso completamente sulla superficie d'oro. Si tratta di pigmenti a olio, usati al posto del consueto smalto per oreficeria: il gioiello quindi viene concepito dal Maestro come un'opera pittorica a tutti gli effetti.



*fig. 28 Spilla e Orecchini Musica e luce (Candelieri con spartito), 1955-1960
Oro, brillanti, firmati sul retro in basso a sinistra e in basso a destra: G. de Chirico*

La *parure* è frutto di un'invenzione dechirichiana che non trova rimandi nella pittura. Gli orecchini e la spilla realizzati in oro bianco e giallo sono composti da cinque candelieri che poggiano su uno spartito e su un ramo di rose con le foglie decorate da brillanti. Il riferimento alla musica è un chiaro omaggio all'opera lirica, mentre le candele accese possono alludere a un'atmosfera intrisa di romanticismo non priva di quel gusto 'passatista', caro al Maestro e inteso nel suo significato più alto.