

## GIORGIO DE CHIRICO E IL "RITORNO AL MESTIERE" L'IMPORTANZA DELLA FORMAZIONE ARTISTICA TRA ATENE E MONACO

*Salvatore Vacanti*

### Introduzione

L'importanza della materia nell'arte fu sentita da Giorgio de Chirico sicuramente sin dalle prime esperienze artistiche, concretatesi nell'iniziale apprendistato svolto in Grecia, tra il Politecnico di Atene e le lezioni private degli artisti a cui il padre di volta in volta lo affidò. Successivamente, la maturazione come pittore nell'ambiente monacense e in particolare gli studi presso l'Accademia, la migliore d'Europa a quel tempo, nonché depositaria di un'antica sapienza tecnica, deve aver significativamente corroborato il suo interesse per il "buon mestiere" e per le tecniche antiche. Come hanno evidenziato alcuni studi pubblicati alla fine degli anni Novanta del secolo appena trascorso, la storia delle tecniche artistiche era stata oggetto di un fervido interesse da parte di una molteplicità di studiosi e pittori presso quell'ambiente. La riflessione di de Chirico sul mestiere e sulla materia pittorica inizia però ad articolarsi, in modo peraltro sistematico e complesso, in una serie di scritti programmatici all'epoca della collaborazione con Mario Broglio e la sua rivista «Valori Plastici», cioè dal 1918 al 1922. Un interesse che diverrà sempre più centrale nell'operato dell'artista, causando indisposizione nella critica che, riconoscendolo come "reazionario", gli sarà sempre più avversa. Gli anni della Metafisica (1910-1918)<sup>1</sup> non sono stati invece segnati da particolari ricerche sulla materia pittorica, né accompagnati da scritti programmatici di alcun genere, tanto meno sul "problema della tecnica" e del "mestiere"<sup>2</sup>. Quando de Chirico inizierà a scrivere della Metafisica sarà già coinvolto nelle ricerche nuove che lo vedono collaborare con Broglio, approdando a una pittura ormai lontana da quella degli anni di Parigi (1911-1915) e di Ferrara (1915-1918). Gli anni di «Valori Plastici» saranno anche caratterizzati dalla sperimentazione della tempera grassa, nell'ambito di quella tensione all'emulazione dei maestri del passato, del Quattrocento e del Cinquecento, volta a recuperarne unitariamente stile e tecnica. Processo accompagnato dalla complessa riflessione teorica che l'artista svolse attraverso gli scritti pubblicati prin-

<sup>1</sup> Per questo primo momento della Metafisica dechirichiana cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico, il tempo di Apollinaire - Paris 1911-1915*, Roma, 1981. Per il periodo ferrarese (1915-1918) cfr. M. Calvesi, *La Metafisica schiarita*, Feltrinelli, Milano, 1982.

<sup>2</sup> Nei quadri di questo periodo utilizza la comune tecnica ad olio, con una materia pittorica piuttosto liscia e levigata. Cfr. P. Montorsi, *Una teoria del restauro del contemporaneo*, in *Conservare l'arte contemporanea*, a cura di L. Righi, Firenze, Nardini, 1992, pp. 9-58.

cialmente sulla rivista di Broglio, nonché sulle altre sorte nel clima del "ritorno all'ordine" in Italia, che è peculiarmente noto come "ritorno al mestiere". Un percorso che porterà Giorgio de Chirico nel 1928, dopo aver maturato la definitiva rottura col gruppo surrealista, alla redazione e pubblicazione del *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, peraltro in forma manoscritta alla maniera degli antichi, sollecitato dall'editore milanese Giovanni Scheiwiller. Alla luce degli anzidetti studi riguardanti l'ambiente monacense, a proposito delle ricerche che vi si svolsero a cavallo tra i secoli XIX e XX sulle tecniche e i materiali pittorici, sembra giusto ricercare, dunque, le radici di tale fenomeno nella prima formazione dechirichiana, che ebbe luogo tra la natia Atene e Monaco di Baviera, dove soprattutto dovette maturare la sua cultura tecnico-pittorica, avendovi soggiornato, seppur saltuariamente, tra il 1906 e il 1909.

### Dal Politecnico di Atene all'Accademia di Monaco

L'apprendistato tecnico di Giorgio de Chirico consta di due fasi che si svolgono in due luoghi diversi e geograficamente molto distanti. Il primo momento ha come scenario la Grecia, dove l'artista nasce e vive fino al 1906<sup>3</sup>, quando la lascia per recarsi, assieme alla madre e al fratello, in Germania, dopo circa un anno dalla morte del padre. Era stato quest'ultimo, accortosi del precoce interesse del figlio per il disegno, a chiedere a un giovane impiegato delle ferrovie di dare le prime lezioni al piccolo Giorgio, quando ancora vivevano a Volos, come ricorda l'artista nelle *Memorie*.<sup>4</sup>

L'affermazione sempre più chiara della vocazione di Giorgio per il disegno e la pittura convinse i genitori a fargli frequentare l'Accademia di Belle Arti di Atene, dove intanto si erano trasferiti. Come precisa l'artista nelle *Memorie*, questo istituto si chiamava all'epoca Politecnico e non corrispondeva alle attuali accademie, essendo prevista l'iscrizione a soli dodici anni e comprendendo diverse sezioni: ingegneria, matematica, chimica, geometria, disegno, pittura, scultura, decorazione, xilografia. Nel frattempo il padre, vedendolo progredire come disegnatore, lo affidò più volte alle lezioni private di alcuni artisti di varia estrazione attivi ad Atene.<sup>5</sup>

È comunque presso il Politecnico di Atene che de Chirico svolge il primo completo apprendistato tecnico, del cui *iter* riferisce sempre nelle *Memorie*.<sup>6</sup> L'artista vi segue studi di disegno e di bianco e nero per quattro anni per passare, quindi, alla classe di pittura, tenuta dal professor Jacobidis. Nato a Lesbo nel 1852, questi aveva studiato prima ad Atene e poi a Monaco (1877-1883), fermandosi ad esercitare il mestiere nella capitale bavarese per circa vent'anni. Rientrato in Grecia, divenne prima

<sup>3</sup> Joseph, Maria, Albertus, Georgius de Chirico nasce il 10 luglio 1888 in Grecia, a Volos, capitale della Tessaglia. Il padre, Evaristo, appartenente a una famiglia aristocratica, era un ingegnere ferroviario a capo dell'impresa franco-italiana impegnata in quel periodo nella costruzione della ferrovia tessala. Per tale motivo la famiglia de Chirico si sposterà diverse volte tra Volos e Atene, cambiando spesso casa. Per la ricostruzione di questi movimenti si veda G. dalla Chiesa, *Verso i luoghi della formazione. Atene: scenario dell'anima - Monaco: strumento della Bildung*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, cat. della mostra, Milano-Roma, 1988, pp. 50-58. Per le vicende biografiche dell'artista si veda anche: M. Fagiolo dell'Arco, *La vita di Giorgio de Chirico*, Torino, Allemandi, 1988.

<sup>4</sup> "Il mio maestro Mavrudis veniva tre volte la settimana a darmi lezione di disegno" (G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Bompiani, 1998, p. 31).

<sup>5</sup> Il primo fu un maestro italiano di nome Barbieri, che veniva in casa a correggere i suoi disegni. In seguito lo mandò da un pittore svizzero-francese di nome Gilléron, che aveva in casa una sorta di scuola di disegno e pittura. Poi, sempre grazie al padre, fece vedere i propri disegni a un pittore italiano di nome Bellincioni. Queste esperienze dovrebbero collocarsi tra il 1899, anno in cui i de Chirico si stabilirono definitivamente ad Atene, e il 1900, quando Giorgio si iscrisse al Politecnico della stessa città. *Ibid.*, pp. 47-49.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.



fig. 1 Il Politecnico di Atene in una fotografia d'epoca.

direttore del museo di Atene, poi professore e infine direttore del Politecnico della capitale.<sup>7</sup> Di lui de Chirico dice: “[...] egli disegnava benissimo e un giorno nel suo studio mi mostrò dei nudi fatti a carboncino che aveva fatti da giovane all’Accademia di Monaco; rimasi impressionato dalla perfezione del disegno e dal rilievo e dalla finezza del modellato; era un ottimo professore ed era molto esigente per quanto riguarda l’esecuzione e la forma.”<sup>8</sup>

Atene era legata a Monaco di Baviera da quando nel 1832, dopo che il primo governatore della Grecia Indipendente era stato assassinato, le potenze protettrici (Inghilterra, Russia e Francia) avevano deciso di offrire la monarchia ereditaria al principe Federico Ottone di Baviera. Eletta capitale della Grecia nel 1834, vedeva nascere il Politecnico già nel 1836 (fig. 1) e l’Università nel 1837, avendo infatti Ottone I di Baviera a suo credito l’interesse per l’organizzazione dell’istruzione pubblica. I migliori allievi venivano premiati, dunque, andando a completare i propri studi all’estero e soprattutto a Monaco di Baviera. Tra i principali insegnanti dell’Accademia di Atene, perciò, fu particolarmente forte l’influenza della scuola di Monaco, mentre si allargava l’orbita dell’influenza della pittura tedesca sulle nuove generazioni di artisti greci.<sup>9</sup> Nella stessa Accademia di Monaco, non casualmente, si articolerà la seconda fase della formazione artistica di de Chirico, contestualmente alla maturazione della sua cultura filosofica ed estetica che, come si è visto, è frutto anche della frequentazione dell’ambiente fiorentino del tempo.<sup>10</sup> Morto il padre nel 1905, Giorgio continuò a lavorare alla scuola di pittura del Politecnico, ricevendo però una bocciatura all’esame di fine anno. L’anno dopo venne presa la decisione dalla madre di lasciare la Grecia e trasferirsi in Germania, a Monaco, perché i figli potessero continuare i propri studi in un ambiente culturalmente più stimolante. Monaco era un grosso centro culturale e artistico e l’immagine che proponeva di sé, accreditata soprattutto in provincia, come nel caso della Grecia di allora, era quella della “Atene dell’Europa centrale”, capitale delle arti figurative e, grazie alla presenza di Wagner, anche della musica.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Cfr. G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti: Monaco, Milano, Firenze 1906-1911*, Bora, Bologna, 1999, pp. 30-31.

<sup>8</sup> Cfr. G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 57.

<sup>9</sup> Cfr. G. dalla Chiesa, op. cit. Un legame testimoniato anche dalle vicende architettoniche, se si considera che Monaco in quel periodo veniva edificata come una vera e propria finzione attica dagli stessi architetti bavaresi che attendevano contemporaneamente alla sistemazione urbana di Atene, neocapitale della Grecia indipendente.

<sup>10</sup> È durante il soggiorno a Monaco che de Chirico inizia a studiare la filosofia tedesca e in particolare Nietzsche, Schopenhauer, Weininger. Calvesi ha però precisato come a sollecitarlo alla lettura dei testi di questi filosofi fosse stato maggiormente l’ambiente fiorentino gravitante intorno a Giovanni Papini. L’artista negli anni dell’Accademia si recò spesso a Firenze, dove tutti quegli stimoli confluiranno nella realizzazione dei primi quadri metafisici nel 1910, appena lasciata Monaco. Cfr. M. Calvesi, op. cit., pp. 15-62; F. Poli, *Considerazioni sulla prima formazione di de Chirico: fondamenti estetici e riferimenti di cultura artistica*, in «Rivista di estetica», 1983, n. 13, pp. 91-126; M. Calvesi, *L’universo nella stanza*, in *Giorgio de Chirico Pictor Optimus*, cat. della mostra a c. di F. Benzi, M. G. Tolomeo Speranza, Carte Segrete, Roma, 1992, pp. 15-45.

<sup>11</sup> Ricorda l’artista: “Tutti ci consigliavano di recarci in Germania, a Monaco, perché io continuassi a studiare la pittura e mio fratello la musica. Monaco era allora un po’ quello che ora è Parigi.” G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 64.

Per comprendere la maturazione in de Chirico dell'interesse per il problema della tecnica, che sfocerà nella teorizzazione di un "ritorno al mestiere" dopo il 1918, approdando infine alla redazione del *Piccolo trattato di tecnica pittorica* nel 1928<sup>12</sup>, è fondamentale la ricostruzione delle vicende dell'ambiente monacense, tanto dell'accademia e degli studi che l'artista vi svolse, quanto soprattutto delle interessanti ricerche condotte sui materiali pittorici e la loro stabilità, contestualmente all'indagine sulle antiche tecniche della pittura. Queste furono portate avanti sia da istituzioni pubbliche che da singoli studiosi, in maniera individuale. Fu, infatti, questo tipo di ricerca che indusse Böcklin a una incessante sperimentazione, talvolta poco ortodossa, che sicuramente ispirò Giorgio de Chirico, già influenzato dall'artista svizzero sul piano stilistico e filosofico.<sup>13</sup> Il sapere tecnico emerso in quel focolaio di studi dovette influenzarlo fortemente, poiché ritorna, talvolta in maniera puntuale, nelle nozioni enunciate nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica* e, ancor prima, nello scritto programmatico *Pro technica oratio*.<sup>14</sup>

La partenza dei de Chirico dalla Grecia avvenne tra agosto e settembre del 1906, per giungere a Monaco in autunno, dopo aver visitato Venezia e Milano e soggiornato brevemente a Firenze, presso lo zio paterno, il barone Gustavo de Chirico. A Monaco di Baviera la presenza saltuaria di Giorgio de Chirico è testimoniata in varie date, tra la fine di ottobre del 1906 e la primavera del 1909. Nei documenti ritrovati<sup>15</sup> il nome dell'artista è registrato presso l'Accademia di Belle Arti per la prima volta il 27 di ottobre 1906 (fig. 2), data entro la quale dovette sostenere l'esame di ammissione<sup>16</sup> di cui parla nell'*Autobiografia* del 1919<sup>17</sup>, dopodiché la sua presenza in Accademia è registrata il 1° maggio 1907. Calvesi ha suggerito che l'artista potrebbe essere tornato a Firenze nel periodo intercorso<sup>18</sup>, mentre vi è chi sostiene che de Chirico sia rimasto comunque a Monaco, insieme alla madre e al fratello, i quali invece sarebbero partiti per l'Italia, senza Giorgio, più o meno nel marzo del 1907.<sup>19</sup>

Le scuole d'arte tedesche erano state tra le migliori nel corso dell'Ottocento; in particolare le accademie di Düsseldorf (a metà del secolo la più importante in assoluto), Monaco e Dresda esercitarono una grande influenza sull'arte europea, ma soprattutto scandinava, russa e americana.<sup>20</sup> Quella di Düsseldorf, fondata nel 1767, era avvantaggiata dallo stretto legame con la collezione di dipinti della città, allora una delle principali raccolte in Germania, mentre quella di Monaco, fondata nel 1770, all'inizio era un modesto istituto con due insegnanti e quaranta allievi. Quando l'elettore del

<sup>12</sup> Si veda la recente riedizione: G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, a c. di J. de Sanna, Scheiwiller, Milano, 2001.

<sup>13</sup> De Chirico poteva studiare opere di Böcklin sia a Monaco che a Firenze, dove l'artista svizzero si stabilì per lungo tempo e morì (Fiesole, 1901), ma fu probabilmente la predilezione degli ambienti artistici fiorentini per questo artista che lo orientò verso di lui, inducendolo a ricercarne le tracce anche a Monaco. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Böcklin e de Chirico - La pittura letteraria*, in *Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana*, cat. della mostra a c. di C. Nuzzi, De Luca, Roma, 1980, pp. 174-215; M. Calvesi, *L'universo nella stanza*, cit.

<sup>14</sup> Pubblicato su «La Bilancia» in due parti (numeri di marzo e aprile) nel 1923, è reperibile in: G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a c. di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino, 1985, pp. 238-244.

<sup>15</sup> Sulla scorta di tali documenti, rintracciati a Monaco tra il 1984 e il 1985 da Giovanna dalla Chiesa, si è potuto in seguito ricostruire i movimenti di de Chirico in quegli anni. Cfr. *Giorgio de Chirico*, cat. della mostra a c. di M. Fagiolo dell'Arco, G. dalla Chiesa, Pal. dei Diamanti, Ferrara, 1985, pp. 13-14.

<sup>16</sup> Questa data è stata sempre interpretata come quella di ingresso di de Chirico in Accademia, ma come è stato più recentemente notato, essendo l'esame di ammissione previsto nei regolamenti nella seconda settimana del mese, è più plausibile che essa sia solo la data dell'immatricolazione, conseguente al buon esito dell'esame che potrebbe essere stato sostenuto intorno all'8 ottobre 1906. Ciò presuppone che i de Chirico siano arrivati a Monaco all'inizio del mese di ottobre. Cfr. G. Roos, op. cit., pp. 50-51.

<sup>17</sup> G. de Chirico, *Autobiografia*, 1919. Proveniente dall'archivio di Edita Broglio, è consultabile in: G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 74-76.

<sup>18</sup> Cfr. M. Calvesi, *Periodo pre-metafisico*, in *Giorgio de Chirico Pictor Optimus*, cit., pp. 95-96.

<sup>19</sup> Cfr. G. Roos, op. cit., p. 107.

<sup>20</sup> Cfr. H. Althöfer, *Il restauro delle opere d'arte moderna e contemporanea*, trad. it. a c. di M.C. Mundici, Nardini, Firenze, 1991, pp. 17-18.

Kahl	Name	Geburts-Ort und Stand der Eltern	Alter
3231	Ranzikus Hieronim	Elfen Gumbel Bergelhar Kaufm.	28
3232	von Kiriko Georg	Elfen Gumbel Jungmann Kauf.	18
3233	Nijtsch Raab	Bayrische Sothen Jungmann Kauf.	19
3234	Traub Otto	Wittgen Kaufm.	21
3235	Taylor Jacob	Kunst- und Handelshaus Jungmann Kaufm.	25
3236	Gelke Georg	Elfen Gumbel Kaufm. u. d. Kaufm. Kiste	24
3237	Pimpl Georg	Kaufmann Weißbrunnen Kauf.	21
3238	Heilinger Simon	Kunst- und Handelshaus Kaufm.	22
3239	Sandgrube Simon	Kunst- und Handelshaus Kaufm.	25
3240	Stadnoff Maximilian	Kunst- und Handelshaus Kaufm.	21

fig. 2 Registro dell'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera. Al n. 3232 Georg von Kiriko.

1810, i Nazareni disegnavano dal vero e chiamavano ciò "accademia", adottando il termine nel suo primissimo significato italiano. Di quella confraternita fece parte, in un secondo momento, il pittore Peter von Cornelius<sup>24</sup>, che dopo la morte di Pforr fu la personalità più forte della cerchia. Fu Luigi I, principe ereditario di Baviera, affascinato dalla causa nazionale e dall'antichità, che dispose per la nomina di Cornelius come primo pittore per la decorazione della nuova Gliptoteca a Monaco, che avrebbe dovuto ospitare la sua collezione di sculture greche e romane.<sup>25</sup>

Palatinato salì al trono della Baviera le collezioni di Düsseldorf furono trasferite a Monaco insieme alla corte, cominciando così un periodo di declino per quell'accademia.<sup>21</sup> In questa prima fase, nonostante nel 1807 Schelling fosse nominato a Monaco segretario capo dell'accademia delle lettere e mettesse mano alla nuova costituzione dell'Accademia di Belle Arti, dove si possono rilevare i primi effetti della nuova teoria classico-romantica dell'arte, i particolari della riorganizzazione si ispirarono ancora all'*ancien régime*, per cui l'istruzione rimase "accademica". Tra i maggiori oppositori del sistema di istruzione artistica delle accademie dell'epoca vi fu invece il gruppo dei cosiddetti Nazareni<sup>22</sup>, i cui esponenti principali avranno una parte importante nella riforma dello stesso. Friedrich Overbeck, capo della confraternita, sosteneva che nelle accademie "ogni sentimento nobile, ogni pensiero di qualche valore viene represso e scacciato"<sup>23</sup>. La nuova concezione di un rapporto intimo e amichevole fra insegnante e allievo era il nocciolo della riforma da loro attuata. A Roma, dove si stabilirono intorno al

<sup>21</sup> Per la ricostruzione delle vicende del sistema di istruzione artistica tedesco nell'Ottocento cfr. N. Pevsner, *Le Accademie d'arte*, Einaudi, Torino, 1982.

<sup>22</sup> Il movimento ebbe origine dall'opposizione di Franz Pforr e Friedrich Overbeck all'accademia di Vienna. Delusi da quella famosa accademia e colpiti dalla rivelazione dei primitivi tedeschi della Collezione imperiale, dettero vita alla Confraternita di San Luca, cui si unirono altri giovani artisti dando origine all'Ordine di San Luca. Intorno al 1810 si stabilirono a Roma nel monastero abbandonato di Sant'Isidoro sul Pincio, donde il soprannome per la vita devota che vi conducevano. Il principio essenziale della confraternita era la "verità" in contrapposizione alla "maniera accademica" e i loro grandi esempi erano i maestri del Medioevo, i primitivi tedeschi e italiani. Cfr. *I Nazareni a Roma*, cat. della mostra a c. di G. Piantoni, S. Susinno, De Luca, Roma, 1981.

<sup>23</sup> Cfr. N. Pevsner, op. cit., p. 221.

<sup>24</sup> Peter von Cornelius (1783-1867) si era formato all'accademia di Düsseldorf, che aveva lasciato per costituire a sua volta (mentre a Vienna nasceva l'Ordine di San Luca) una piccola comunità improntata allo spirito medioevale tedesco. Cfr. *I Nazareni a Roma*, cit., pp. 96-97.

<sup>25</sup> Insieme a Luigi I, tra i primi a confidare nei Nazareni e in Cornelius in particolare per risolvere le sorti delle accademie e condurre alla creazione di un'arte "neogermanica" vi fu il barone von Niebuh, ambasciatore della Prussia e storico, tra i primi allievi della nuova Università di Berlino. Cfr. C. Heilmann, *Il principe Ludwvig di Baviera e il movimento Nazareno*, in *I Nazareni a Roma*, cit., pp. 78-81.

Nel 1819 Cornelius lasciava l'Italia per trasferirsi a Düsseldorf dove era stato chiamato a dirigere l'accademia, con l'intento di spostarsi a Monaco nei mesi estivi per affrescare la Gliptoteca. La sua presenza nella storia del sistema di istruzione artistica tedesco avrà un ruolo fondamentale, in particolare per l'Accademia di Monaco, di cui diverrà direttore nel 1824.<sup>26</sup> Il posto di Cornelius a Düsseldorf verrà peraltro occupato nel 1826 da Wilhelm Schadow, anch'egli proveniente dalla cerchia dei Nazareni. Grazie a questi e ai suoi allievi quell'accademia divenne uno dei centri più accreditati dell'arte europea.<sup>27</sup> Fu lui che riuscì a ottenere nel 1831 un nuovo ordinamento che, sebbene suddiviso sempre in tre classi, contemplava l'introduzione della *Meisterklassen*<sup>28</sup>. A portare l'innovazione a Monaco fu Friedrich Gartner, successore di Cornelius, anche grazie al favore del re Luigi I che, come si spiegherà, sarà, tra le altre cose, sostenitore delle ricerche sulle tecniche pittoriche antiche e gli studi scientifici per la produzione industriale di materiali che ne potessero ripetere, o addirittura superare, le caratteristiche di stabilità. Una volta compiuto questo passo il sistema educativo artistico del XIX secolo in Germania era portato a compimento. Le altre accademie tedesche si adeguarono presto e dopo la metà del secolo questa novità si diffuse anche in altre accademie d'Europa. La storia delle accademie dal 1830 al Novecento rispecchia dunque la storia dell'arte dello stesso periodo, con un ritardo che varia nei diversi paesi.<sup>29</sup>

Le accademie tedesche alla fine del secolo godevano dunque di un elevato prestigio, offrendo un ottimo livello di preparazione tecnica e, nonostante si diffondesse ovunque la moda dell'Impressionismo, erano ancora meta di studi per molti artisti stranieri. In particolare l'Accademia monacense risulta la più importante alla fine dell'Ottocento, così come appare decisiva la sua Secessione. Vi insegnò dal 1895, restandovi fino alla morte nel 1928, Franz von Stuck, che era stato a capo della Secessione di Monaco, dalla quale il movimento modernista (*Jugendstil*) si irradiò in tutta la nazione. Attratti dalla fama dell'Accademia, prima dei de Chirico, erano giunti a Monaco alla fine degli anni Novanta Kandinsky, Jawlensky e Klee. Tutti e tre seguirono i corsi di von Stuck, dopo essere stati ammessi non senza difficoltà all'Accademia nel 1900.<sup>30</sup>

I de Chirico arrivarono dunque a Monaco nei primi giorni del mese di ottobre del 1906. L'esame di ammissione all'Accademia iniziava nella seconda settimana del mese. L'allievo si presentava in segreteria e depositava alcuni saggi di lavoro che dovevano essere approvati da un'apposita commissione. Questa sottoponeva poi il candidato a un esame consistente nel disegno di una testa e di un nudo da modelli viventi. De Chirico ne riferisce nel fondamentale scritto sul *Ritorno al mestiere*: "[...] è forse la meglio organizzata di tutte [l'Accademia di Monaco, ndr] e offre agli allievi i mezzi più fastosi per imparare la complicata e difficile arte del disegno e della pittura. In quell'accademia si è ammessi dopo un saggio pratico che consiste nel copiare a carboncino o a lapis una testa o un nudo di piccole dimen-

<sup>26</sup> Cfr. N. Pevsner, op. cit., p. 233.

<sup>27</sup> Arnold Böcklin, svizzero di Basilea, vi studiò dal 1845 al 1848. Cfr. *Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana*, cit., pp. 85-86.

<sup>28</sup> Cfr. N. Pevsner, op. cit., pp. 236-237.

<sup>29</sup> In seguito, oltre all'eliminazione del metodo del disegno elementare e l'innalzamento dell'età di iscrizione dai dodici anni ai sedici o diciotto (per raggiungere un livello universitario), si introdussero le classi di pittura e le classi dedicate al paesaggio. I modelli femminili, invece, ancora proibiti a metà del secolo in quasi tutte le scuole d'arte pubbliche, furono introdotti nei corsi dal vero dopo il 1870. Cfr. *Ibid.*, pp. 250-251.

<sup>30</sup> Cfr. *La nascita della modernità. L'universo delle arti a Monaco dalla Secessione alle Avanguardie 1896/1914*, cat. della mostra a c. di G. Cortenova, H. Ottomeyer, J. Waibel, Ed. Pal. Forti, Verona, 1996, p. 121.

sioni. Tale copia è fatta fare direttamente dalla natura. Giudicato buono il saggio, si entra far parte della classe di tale o tal'altro [sic] professore e si comincia subito a copiare a colori modelli viventi."<sup>31</sup>

La durata prevista del corso accademico a Monaco era di otto anni. Quattro semestri di disegno, quattro di tecnica pittorica, otto di composizione. Superato l'esame di ammissione, de Chirico si iscrive alla scuola di disegno del professor Gabriel Ritter von Hackl (1843-1926), un artista del tutto convenzionale, esperto in anatomia e specializzato in dipinti di genere storico e di battaglie.<sup>32</sup> In un periodo imprecisato della seconda metà del 1907, senza aver terminato i regolari quattro semestri di disegno, passa dunque nella classe di pittura di Carl von Marr<sup>33</sup>, un altro artista non meno convenzionale.

De Chirico resta in quell'Accademia, tra frequenti spostamenti in Italia, fino a maggio o giugno del 1909, quando lascia Monaco per raggiungere la madre e il fratello in Italia, anche se nei registri la sua definitiva partenza è segnata il 9 aprile 1910, riportando come destinazione la Grecia.<sup>34</sup> Ciò lascerebbe peraltro intuire una certa insofferenza rispetto al ciclo di corsi, che interrompe prima della conclusione, dopo averli seguiti non sempre con regolarità.<sup>35</sup>

L'esperienza all'interno di quella istituzione fu comunque determinante per de Chirico e le ricerche svolte sia da artisti che da studiosi che vi insegnavano, sia da altri ricercatori gravitanti nell'ambiente monacense, che di seguito si analizzeranno, dovettero costituire la base della sua cultura tecnico-artistica.

### Le ricerche nell'ambiente monacense sulle tecniche e i materiali pittorici

L'ascesa al trono di Baviera di Luigi I nel 1825 segnò l'inizio dello sviluppo di Monaco come capitale culturale europea. E col crescere delle infrastrutture culturali si creò anche un forte interesse locale per i materiali e le tecniche artistiche. I monarchi bavaresi, illuminati, patrocinarono la ricerca sui materiali pittorici che iniziò a svolgersi a Monaco in quel periodo e sarebbe culminata nel 1937 con la fondazione del Doerner Institut, attivo ancora oggi come uno dei principali centri di indagine scientifica in campo artistico. Già nel 1819, nominando Peter von Cornelius primo pittore per la decorazione della nuova Gliptoteca di Monaco<sup>36</sup>, Luigi I aveva manifestato il suo interesse per l'arte antica, in particolar modo rivolto alla tecnica della pittura ad affresco di tradizione italiana, che quell'artista conosceva bene.<sup>37</sup> Cornelius fu peraltro chiamato anche dal principe Alberto a Londra nel 1842, per consigliare gli

<sup>31</sup> G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in «Valori Plastici», n. 11-12, 1919. Lo scritto è reperibile nella raccolta: G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 93-99.

<sup>32</sup> Cfr. P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano, 1997, p. 35.

<sup>33</sup> Carl von Marr (1858-1936), nato a Milwaukee nel Wisconsin da emigranti della Slesia, era considerato un maestro della pittura monumentale decorativa. Secondo Baldacci probabilmente è proprio da questo artista che de Chirico acquisisce quel gusto per l'accentuata linea di contorno delle figure che poi sviluppa soprattutto a Parigi. Cfr. P. Baldacci, op. cit., p. 41.

<sup>34</sup> Grazie alla corrispondenza tra de Chirico e l'amico Fritz Gartz, si è potuto interpretare diversamente questo documento. L'ipotesi è che la nota che riporta sul registro la partenza il 9 aprile 1910, con la falsa destinazione della Grecia, sia stata fatta apportare da qualcuno al posto di de Chirico. Verso la fine di maggio del 1909 l'artista si sarebbe invece recato in Italia per visitare la Biennale di Venezia, stabilendosi poi a Milano, presso la madre e il fratello, senza far più rientro a Monaco. Cfr. G. Roos, op. cit., pp. 246-256.

<sup>35</sup> Nella già citata *Autobiografia* si legge: "Per tre anni lavora indefessamente, dividendo la sua giornata tra lo studio sistematico all'Accademia e lo studio della pittura antica nelle pinacoteche della capitale bavarese. A ventun'anni, stanco di Monaco e già in possesso di possibilità pittoriche non comuni, torna in Italia ove trascorre ancora un paio d'anni tra Firenze e Milano [...]". G. de Chirico, *Autobiografia*, cit., pp. 74-76.

<sup>36</sup> Il nuovo edificio veniva eretto appositamente per ospitare la collezione di Luigi I. Egualmente affascinato dalla causa nazionale e dall'antichità, il giovane principe aveva cominciato ad acquistare sculture greche e romane sin dal 1808. Cfr. C. Heilmann, op. cit., pp. 78-81.

<sup>37</sup> Si è già detto che Cornelius fu a Roma dal 1810 al 1818 circa, esponente di punta della cerchia dei Nazareni, recandosi anche a Napoli e Pompei. Cfr. *I Nazareni a Roma*, cit., pp. 96-97.

artisti britannici sulla tecnica dell'affresco prima che le commissioni per la decorazione del Parlamento fossero assegnate.

Un episodio, quest'ultimo, di importanza nodale. Si dovevano ripristinare i dipinti andati perduti con l'incendio del 1835, che aveva causato la distruzione di gran parte delle Houses of Parliament. A questo scopo un'apposita commissione affidò a un gruppo di artisti e di storici dell'arte il compito di studiare le tecniche della pittura ad affresco e a olio dalle origini al XVII secolo.<sup>38</sup> Nacquero così i fondamentali studi di M.P. Merrifield<sup>39</sup> e di C.L. Eastlake<sup>40</sup> di ricerca e traduzione sistematica delle fonti, accompagnate dall'osservazione diretta delle opere e dalla raccolta di informazioni presso pittori e restauratori contemporanei.<sup>41</sup> Si tratta di una vera svolta nella produzione editoriale, non soltanto inglese, sulle tecniche artistiche e sulla conservazione. La nuova decorazione di Westminster generò un clima di ricerca sulle tecniche dei primitivi di grande ricaduta sulla cultura artistica del periodo.<sup>42</sup> Lo stesso clima di interesse per le tecniche dei primitivi generatosi a Monaco, come si è detto, già intorno al 1825 (anche per la presenza di Cornelius presso l'accademia in qualità di direttore), nella seconda metà del secolo porterà allo studio di importanti fonti del passato sulle tecniche della pittura e alla loro pubblicazione in lingua tedesca.

Per soddisfare gli interessi di Luigi I una serie di commissioni reali si dedicò a investigare specifici problemi dei materiali artistici. Si stabilì così un approccio al problema basato sull'interscambio di idee tra artisti e scienziati che divenne una tradizione a Monaco. Sulle fondamenta poste da queste commissioni nacquero nella seconda metà del secolo delle istituzioni preposte allo studio dei materiali pittorici. Sarà il chimico tedesco A.W. Keim a fondare nel 1881 l'Istituto di Ricerca per la Tecnica Pittorica (Versuchsanstalt für Maltechnik). Con esso comincerà a Monaco un processo di standardizzazione dei materiali prodotti industrialmente, al fine di garantirne la durevolezza, che durerà fino alla seconda guerra mondiale. E fu sempre lui a costituire la «Rivista Tedesca per la Tecnica Pittorica» («Deutsche Zeitschrift für Maltechnik»)<sup>43</sup>

Ma l'impresa più importante di Keim fu la fondazione dell'«Associazione Tedesca per la Promozione delle Tecniche Pittoriche Tradizionali» (Deutsche Gesellschaft zur Beförderung rationeller Malverfahren), della quale rimase il membro principale per anni e che vide tra i fondatori anche Max von Pettenkofer<sup>44</sup> e il pittore Franz von Lenbach; un'iniziativa che nel 1892 ricevette anche l'appog-

<sup>38</sup> Cfr. S. Bordini, *Materia e immagine: fonti sulle tecniche della pittura*, Leonardo-De Luca, Roma, 1991, pp. 180-182.

<sup>39</sup> Nel 1844 pubblicò la prima edizione inglese del *Trattato di Cennino Cennini*; seguirono *The Art of Fresco Painting* (1847) e *Original Treatises on the Arts of Painting* (1849).

<sup>40</sup> C.L. Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, 1847.

<sup>41</sup> Cfr. S. Bordini, op. cit., pp. 221-222.

<sup>42</sup> Ford Madox Brown, che partecipa alla selezione per far parte del gruppo di artisti impegnati nei lavori al Parlamento, ad esempio, nel 1845 si recerà a Roma, dove studierà i Nazareni, Overbeck e Cornelius in particolare, facendo poi da ponte di passaggio fra quel movimento e il gruppo dei pre-raffaelliti, di cui sarà l'esponente più anziano senza mai essere componente effettivo della Confraternita. Cfr. M.T. Benedetti, *Nazareni e Pre-raffaelliti: un nodo della cultura del XIX secolo*, in «Bollettino d'Arte», 1982, 14, pp. 121-144.

<sup>43</sup> Si tratta dell'odierna prestigiosa rivista «Maltechnik Restaura». Nel 1886 il titolo era stato cambiato in «Technische Mitteilungen für Malerei» (Note tecniche sulla pittura). Fu pubblicato bimestralmente fino al 1941, attraversando poi una turbolenta storia editoriale durante gli anni della guerra. Cfr. B. F. Miller, *Painting materials research in Munich from 1825 to 1937*, in *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice*, a c. di A. Roy - P. Smith, Contributions to the Dublin Congress, IIC, Londra, 1998, pp. 246-248.

<sup>44</sup> Anche questa è una figura di grande rilievo per la storia della conservazione nell'Ottocento. Attivo a Monaco come chimico dal 1827, nel corso delle sue indagini dimostrò che l'imbianchimento dei colori che alterava molti dipinti ad olio non era prodotto dalla muffa, ma il risultato di una decomposizione di legami molecolari. Appurò che poteva reagire bene ai vapori dell'alcool e brevettò il metodo, insieme al suo collaboratore Karl Vogt, esportandolo presso le più importanti pinacoteche europee. Cfr. S. Rinaldi, *Il metodo Pettenkofer in Italia (1865-1892): cause ed effetti della rigenerazione delle vernici*, in «Bollettino d'Arte», 2000, n. 112, pp. 117-125.



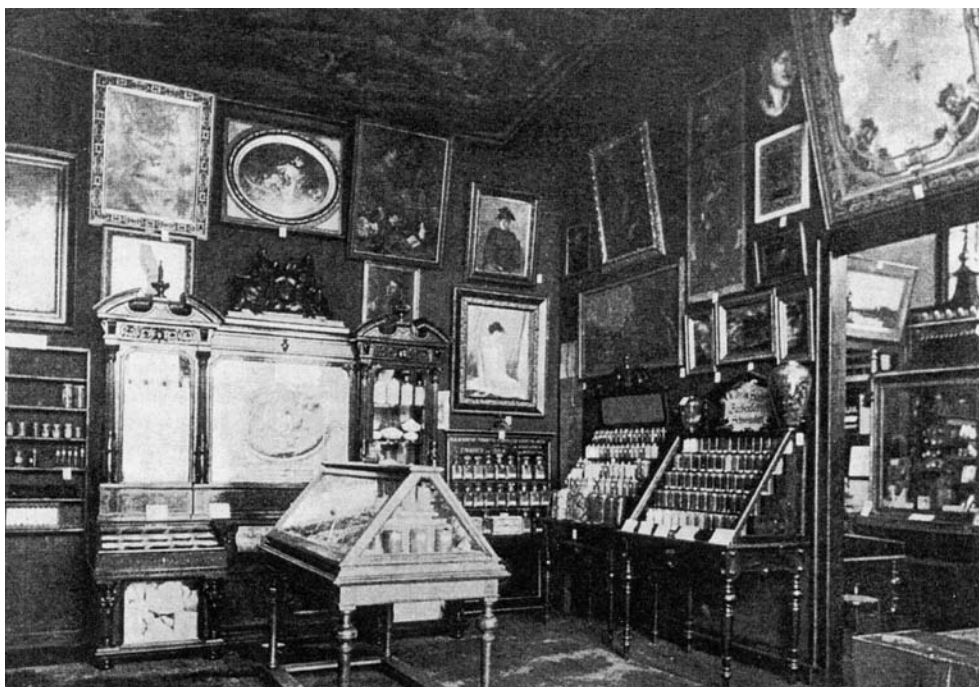


fig. 3 Scorcio della prima Esposizione di Tecnica Pittorica tenuta nel Glaspalast di Monaco di Baviera nel 1893.

gio statale. Keim è ricordato anche per le sue ricerche nel campo della chimica applicata ai materiali artistici che lo portarono a sviluppare un medium pittorico a base di silicato di potassio, concepito allo scopo di ottenere dei colori permanenti, che si può ritenere il primo legante sintetico della storia.<sup>45</sup> Nel 1893 l'Associazione Tedesca per la Promozione delle Tecniche Pittoriche Tradizionali organizzò nel Glaspalast (Palazzo di vetro) di Monaco la prima "Esposizione di Tecnica Pittorica" (fig. 3), nell'ambito della quale fu allestita una sezione dal titolo "Sviluppi storici nella tecnica pittorica dall'antichità alla fine dell'impero romano"<sup>46</sup>. Responsabile di questa sezione era Ernst von Berger (fig. 4), pittore e studioso viennese, anch'egli d'importanza fondamentale per la storia delle tecniche artistiche. Durante la permanenza a Monaco fu uno degli artisti maggiormente impegnati nella ricerca sull'arte antica, con un fervido interesse per i procedimenti pittorici, ritenendoli esempi di solidità da imitare. Ciò lo portò a occuparsi delle fonti antiche sulle tecniche della pittura, traducendole e pubblicandole con approfonditi commenti critici.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> La sperimentazione con i silicati di sodio e di potassio era iniziata in Baviera già nella prima metà del secolo, ad opera di J.N. von Fuchs e J. Schlotthauer, entrambi professori all'Accademia di Monaco. La tecnica da loro sviluppata, denominata "metodo stereocromatico", fu utilizzata anche da D. Maclise e J.R. Rogers nel Parlamento di Londra, dopo che nel 1859 il principe Alberto aveva mandato il primo in Germania ad apprenderla. Keim raffinò ulteriormente il metodo per giungere a un medium pittorico più pratico. E attraverso le sue scoperte fu possibile arrivare a fabbricare industrialmente i Colori Minerali Keim, prodotti ancora oggi, sebbene usati quasi esclusivamente per pittura murale. Cfr. B.F. Miller, op. cit., p. 246.

<sup>46</sup> Cfr. R. H. Wäckernagel, "... Ich werde die Leute ... in Öl und Tempera beschwindeln, ...". *Neus zur Maltechnik Wassily Kandinskys*, in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 1997, vol. 11, pp. 97-128.

<sup>47</sup> Ernst Hugo von Berger (1857-1919), inizialmente allievo di Hans Makart a Vienna, fu autore di diversi studi sulle fonti delle tecniche della pittura, tra cui ricordiamo in particolare: *Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Tempera-malerei des Mittelalters. Von der Byzantinischen Zeit bis einschliesslich der "Erfindung der Oelmalerei" durch die Brüder Van Eyck*, G.D.W. Callwey, München, 1897. Per la produzione di Berger, cfr. S. Bordini, op. cit., p. 227.



fig. 4 Il professor Ernst Berger nel suo atelier a Monaco (fotografia databile al periodo 1895-1915).

Ma soprattutto dobbiamo ricordare in questa sede che nella sua vasta produzione c'è il libro sulla tecnica di Böcklin che Giorgio de Chirico riferirà di aver letto, indicandolo tra le fonti delle proprie ricerche sulla tempera grassa.<sup>48</sup>

Nella sezione da lui ideata e diretta al Glaspalast dava informazioni sui “metodi di pittura degli antichi”, dai tempi di Plinio e Vitruvio fino ai primitivi fiamminghi e italiani. Tra i dipinti degli antichi in cui gli artisti dell'epoca cercavano risposte vi erano anche i prodotti dell'antico Egitto, dipinti murali, frammenti dipinti di mummie e altro, che erano stati trovati e valutati innanzitutto dagli archeologi francesi.<sup>49</sup> Tra i beni di Berger, custoditi al Deutsche Museum dal 1906-1907, vi sono, tra alcuni antichi frammenti, una serie di pannelli-esperimento dipinti “alla maniera degli antichi” (figg. 5-6), imitando gli esempi egiziani del Fayyum.<sup>50</sup> Peraltro, proprio a questi ritratti fu dedicata una mostra a Monaco di Baviera nei primi anni Ottanta, alla quale si recherà anche il noto pittore svizzero Arnold Böcklin<sup>51</sup>, il più impegnato tra gli artisti dell'epoca nello studio e nella sperimentazione delle antiche tecniche pittoriche, con una particolare predilezione per la tempera<sup>52</sup>, condivi-

<sup>48</sup> G. de Chirico, *Memorie cit.*, p. 140. Le referenze esatte del libro sono: E. Berger, *Böcklins Technik. Mit dem Bildnis des Meisters nach einem Relief von S. Landsinger*, G.D.W. Callwey, München, 1906.

<sup>49</sup> L'interesse per l'Egitto si era destato in Germania già dalla fine del Settecento, così come quello per gli scavi pompeiani. Luigi I vi aveva inviato J. Schlotthauer, pittore e professore dell'Accademia, perché studiasse la tecnica dell'encausto, nell'intento di rianimare la pittura murale in Germania, parallelamente al richiamo a Monaco di Cornelius nel 1819. Cfr. B.F. Miller, *op. cit.*, p. 246.

<sup>50</sup> Cfr. R. H. Wackernagel, *op. cit.*, p. 100.

<sup>51</sup> Cfr. H. Kühn, *Technische Studien zur Malerei Böcklins*, in R. Andree, *Arnold Böcklin Die Gemälde*, Basel-München, 1977, p. 112.

<sup>52</sup> L'artista era vissuto a Monaco tra il 1858 e il 1859 e dopo aver insegnato per alcuni anni alla scuola d'arte di Weimar, dove conobbe Franz von



fig. 5 Ernst Berger, dipinto-prova realizzato con tempera a base di uovo e lattice di fico.



fig. 6 Ernst Berger, prova di pittura a tempera su tavola, 1903.

sa da Franz von Lenbach<sup>53</sup> e Hans von Marées<sup>54</sup>. La scintilla si era accesa in Böcklin nel 1862, in seguito alla visita al Museo Archeologico di Napoli e agli scavi di Pompei. Stabilitosi nuovamente a Roma dal 1863, stimolato dalla pittura antica, abbandonò la pittura a olio per iniziare a lavorare con una tecnica a base di resina e cera, per conferire ai colori maggiore trasparenza e luminosità.<sup>55</sup> Con il successivo soggiorno monacense del 1872-1874 si dedicò ancora di più allo studio delle tecniche degli antichi maestri, lavorando spesso con Lenbach. Tale periodo lo vide impegnato nella lettura sistematica dei trattati, principalmente quelli di Cennino Cennini<sup>56</sup> e di Teofilo<sup>57</sup>, e avvicinarsi ulteriormente alla tempera, che aveva cominciato a utilizzare negli anni romani, sperimentandone diver-

Lenbach, tornò in Italia (dove era già stato dal 1850 al 1857) nel 1862. Per gli spostamenti di Böcklin tra Svizzera, Italia e Germania si veda: *Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana*, cit., pp. 85-86.

<sup>53</sup> Considerato dagli esperti di tecnica pittorica come un "eminente praticante", fu lui a presiedere la commissione della prima "Esposizione di Tecnica Pittorica". Come tale ebbe la possibilità di allestire una sala personale che riempì di pezzi antichi della sua collezione, tra cui alcuni quadri attribuiti a Holbein e Cranach, addotti come esempi dimostrativi per il "perfetto stato di conservazione". Cfr. R. H. Wackernagel, op. cit., pp. 100-101.

<sup>54</sup> A proposito della sua tecnica, cfr. H. Falkner von Sonnenburg, *Die Maltechnik des Hans von Marées*, in *Hans von Marées*, cat. della mostra a c. di C. Lanz, Prestel-Verlag, München, 1987, pp. 105-126. Marées fece parte della cerchia di artisti tedeschi gravitante intorno a Böcklin nel periodo fiorentino.

<sup>55</sup> Rudolf Schick, suo assistente a Roma, parla nei propri taccuini di "encausto", paragonandolo al procedimento descritto da Plinio e Vitruvio. In effetti il procedimento si avvicina: dopo aver macinato i colori con incenso, sandracca e acqua e aver realizzato la pittura, una volta asciugata la superficie stendeva uno strato di cera sciolta in essenza di trementina (dopo aver riscaldato la superficie del dipinto con un tubo rovente) e la strofinava con un panno caldo. Nell'encausto di Plinio, invece, la cera costituiva già il legante del colore. Cfr. H. Kühn, op. cit., pp. 111-112.

<sup>56</sup> *Il libro dell'arte* di Cennino Cennini, allievo di Agnolo Gaddi a Firenze, risalente alla fine del XIV secolo, è uno dei più importanti manuali di tecnica artistica. Documento prezioso della pratica delle botteghe medioevali e della tecnica gottesca, è da sempre noto agli artisti, come testimoniano le citazioni di Vasari, Armenini e altri. La prima edizione in lingua tedesca si deve ad A. Ilg, che la pubblica a Vienna nel 1871. Cfr. S. Bordini, op. cit., pp. 30-31.

<sup>57</sup> Nel 1874 a Vienna veniva presentata la prima traduzione completa in tedesco della *Schedula Diversarium Artium* del monaco Teofilo, a cura di A. Ilg. Cfr. S. Bordini, op. cit., pp. 27-28, 234.

se varianti.<sup>58</sup> Risulta a tal proposito importante che tra le varie ricette della tecnica a tempera proposte da de Chirico nel suo *Piccolo trattato di tecnica pittorica* ve ne siano alcune che richiamano in maniera quasi puntuale le ricette del maestro, come ad esempio quelle a base di gomma di ciliegio.<sup>59</sup> Proprio sulla tempera si concentrò principalmente l'attenzione di pittori, studiosi e chimici nell'ambiente monacense sul finire del secolo. Era stata la prima, d'altronde, ad essere descritta dagli archeologi francesi, quasi un secolo prima, poiché presente nei ritratti del Fayyum, insieme alla tecnica dell'encausto. È in questo periodo che si genera, presso gli studiosi tedeschi, l'interpretazione della tecnica dei maestri del Quattrocento tedesco, fiammingo e italiano come "tempera grassa", ovvero come emulsione oleo-proteica.<sup>60</sup> La polemica era iniziata alla fine del Settecento, quando Lessing, pubblicando alcuni passi della *Schedula* di Teofilo<sup>61</sup>, evidenziò che l'introduzione dell'olio come legante nella storia della pittura precedeva i fratelli Van Eyck di alcuni secoli, mettendo in discussione le informazioni fornite dal Vasari<sup>62</sup> che attribuiva loro la paternità della tecnica.

Fu soprattutto Ernst Berger, sulla scorta degli scritti di Lessing, dell'edizione in lingua tedesca della *Schedula* (Vienna, 1874) e del lungo studio delle altre fonti sulle tecniche pittoriche, che inquadrò il problema dal punto di vista storico, delineando nella sua opera principale (1897) la possibilità che i fiamminghi avessero soltanto perfezionato l'uso dell'olio, adoperandolo con la non ancora tramontata tempera, cioè in emulsione con l'uovo e/o altre sostanze. Avrebbero dato così luogo alla "tempera grassa" (*Oeltempera*), vero segreto della bellezza e della solidità della loro pittura, brillante e smaltata.<sup>63</sup> Dunque la tempera di Cennini e Teofilo<sup>64</sup> diventava la "tempera nel vecchio senso", cioè la tempera vera e propria, costituita da un legante acquoso (e quindi magro), mentre la tempera che veniva in uso nel Quattrocento grazie ai Van Eyck diventava la "tempera nel nuovo senso", ovvero la tempera grassa o tempera d'emulsione. In un capitolo del succitato volume fornisce una sequela di ricette "moderne" di tempera, tutte emulsioni appunto, a base di uovo, caseina, gomme vegetali, colle animali e mescolate a cera, oli e resine.<sup>65</sup> Le ricette sono proposte per ritrovare gli effetti dei dipinti antichi, ma la loro autenticità storica è ovviamente dubbia, soprattutto alla luce degli studi storici e scientifici più recenti sull'arte di quel periodo.<sup>66</sup>

L'ampio dibattito sulla tempera coinvolse anche scienziati, tra cui si ricorda in particolare Alexander Eibner,

<sup>58</sup> Nel periodo trascorso a Roma aveva utilizzato la tempera soprattutto per gli strati di fondo. Adesso la impiega invece per realizzare interamente le opere, dapprima utilizzando il solo rosso d'uovo, aderendo così ai precetti cenniniani, e successivamente dedicandosi anche alla tempera grassa, realizzata mediante l'aggiunta di olio o vernice al rosso d'uovo.

<sup>59</sup> Böcklin sperimentò delle tempere con gomma di ciliegio, sulla base dei precetti Teofilo, a partire dal 1880 circa. Una ricetta a base di gomma di ciliegio è proposta da Giorgio de Chirico alla voce *tempera magra*. Cfr. G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, cit., pp. 34-36.

<sup>60</sup> La tempera medievale era a base di sostanze proteiche (uovo, caseina, colle animali) o polisaccaridi (gomme vegetali), quindi solubili in acqua. La mescolanza di sostanze proteiche (o polisaccaridi) con sostanze oleose è invece un'emulsione, cioè un sistema eterogeneo in cui il liquido non miscibile è in dispersione sotto forma di minutissime goccioline (fase dispersa) nell'altro liquido detto disperdente o veicolo. L'emulsione è quindi caratterizzata da una decisa instabilità, che può essere parzialmente contenuta da una sostanza stabilizzante colloidale, detta perciò emulsionante. Tali sono per esempio la caseina, la gomma arabica o il tuorlo d'uovo. Quest'ultimo è esso stesso un'emulsione di grassi e proteine, la più stabile in natura, e quindi il miglior emulsionante per un legante pittorico basato sulla mescolanza di sostanze proteiche ed oleose. Cfr. M. Matteini-A. Moles, *La chimica nel restauro*, Nardini, Firenze, 1989, pp. 61-76.

<sup>61</sup> G.E. Lessing, *Von Alter der Oelmalerei aus dem Teophilus Presbyter*, Brunswick, 1774. Il trattato di Teofilo risale all'XI-XII secolo; Lessing pubblica alcuni passi concernenti l'olio di lino col proposito di confutare la tesi vasariana sull'origine quattrocentesca della tecnica ad olio. Cfr. S. Bordini, op. cit., pp. 118-124.

<sup>62</sup> Cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a c. di L. Bellosi-A. Rossi, Einaudi, Torino, 1986, pp. 67-69.

<sup>63</sup> Cfr. E.H. von Berger, *Quellen und Technik der Fresko - Oel und Tempera - Malerei des Mittelalters. Von der Bizantinischen Zeit bis einschliesslich der "Erfindung der Oelmalerei" durch die Brüder Van Eyck*, G.D.W. Callwey, München, 1897, pp. 221-260.

<sup>64</sup> Nei rispettivi trattati, essa è a base d'uovo (Cennini) e a base di gomma (Teofilo).

<sup>65</sup> E.H. von Berger, *Quellen und Technik der Fresko*, cit., pp. 257-260.

<sup>66</sup> Le ipotesi formulate in quell'ambiente non sono del tutto infondate ma, data la mancanza di approfondite analisi sui dipinti, dovuta all'insufficienza

che dedicò circa vent'anni di studi alla pittura, volti a dare un fondamento scientifico alla ricerca.<sup>67</sup>

Si diffuse così presso pittori, chimici e trattatisti tedeschi la tendenza a identificare la tempera con l'emulsione, definendo il legante della pittura medievale semplicemente come "pittura a colla" o "a gomma" ed eccependo col termine "tempera" esclusivamente il legante pittorico introdotto nel Quattrocento, ovvero la tempera grassa (*Oeltempera*).

Elementi, questi, che affiorano anche nel fondamentale manuale di Max Doerner pubblicato nel 1921, ultimo, ma solo cronologicamente, della folta schiera di studiosi tedeschi interessati alle tecniche pittoriche. Insegnante di Tecnica della Pittura all'Accademia di Monaco dal 1911, compendì i dieci anni di insegnamento nel libro *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (Materiali artistici e loro impiego in pittura), testo che per anni è stato alla base della formazione di tutti gli artisti di lingua tedesca, tradotto per la sua importanza anche in spagnolo e in inglese.<sup>68</sup> Le ricerche da lui svolte presso l'Accademia di Monaco furono di tale importanza che nel 1937 lo Stato tedesco gli intitolò il nuovo Ente Statale per le Arti Figurative (Reichskammer der bildenden Künste, Werkprüfungs- und Forschungsanstalt für Maltechnik: Doerner Institut), istituto che ancora oggi è uno dei maggiori centri per lo studio scientifico delle opere d'arte.<sup>69</sup> Anche Doerner propone una serie di ricette di emulsioni, perpetuando la tradizione inaugurata da Berger e sostenendo come quest'ultimo che la tecnica dei Van Eyck non fosse basata sull'uso di un semplice legante oleoso.<sup>70</sup>

L'interesse verso queste presunte emulsioni di fiamminghi, tedeschi e italiani del Quattrocento, soprattutto per la loro decantata solidità, spinse alcuni giovani imprenditori a cercare di riprodurle e fabbricarle a livello industriale, ovvero nei tubetti, come si faceva già per gli oli.<sup>71</sup> Persino artisti come Kandinsky, Klee e Jawlensky sperimentarono la moderna tempera una volta arrivati a Monaco, tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento, attratti dalla fama dell'Accademia e dal fascino della Secessione, guidata da Franz von Stuck.<sup>72</sup>

Ma ciò che in questa sede soprattutto va evidenziata è l'influenza che questo vivace clima di ricerca e le teorie che vi emersero poté avere su Giorgio de Chirico, che visse a Monaco tra il 1906 e il 1909, anch'egli per frequentare l'Accademia di Belle Arti. Non può essere un caso, infatti, che le ricette proposte alla voce "tempera" del *Piccolo Trattato di tecnica pittorica* del 1928 siano tutte delle emulsioni. Come non può esserlo il fatto che le sue teorie sulla tecnica dei Van Eyck, di Antonello e dei

---

dei mezzi dell'epoca, risultano ancora imprecise e talvolta fuorvianti. L'ipotesi attualmente più accreditata è che i fiamminghi usassero un legante il cui componente principale è l'olio, combinato con resine e a volte anche con sostanze proteiche, la cui natura e le cui proporzioni variano a seconda dei pigmenti. Cfr. M.C. Galassi, *Il disegno svelato*, Iliaso, Nuoro, 1998, pp. 61-69.

<sup>67</sup> Figlio di un pittore e chimico attivo presso il Politecnico di Monaco, ebbe come punto di partenza per la definizione della tempera lo studio del rosso d'uovo, l'emulsione naturale più stabile. Fu nell'ambito di tali indagini che si venne a conoscenza dell'esistenza della lecitina, appurando che è essa l'agente emulsionante nel tuorlo d'uovo, piuttosto che la vitellina, come si era creduto fino ad allora. Cfr. A. Eibner, *Entwicklung und Werkstoffe der Wandmalerei vom Altertum bis zur Neuzeit*, G.D.W. Callwey, München, 1926.

<sup>68</sup> M. Doerner, *The materials of the artist and their use in painting. With notes on the techniques of the old masters* (1921), Harcourt Brace and Co., New York, 1934.

<sup>69</sup> Cfr. B.F. Miller, op. cit., p. 247.

<sup>70</sup> Specificamente egli propende per una tecnica mista, che alterna strati sottostanti a tempera con finiture superiori a olio, possibilmente arricchito con l'aggiunta di resine. Secondo Doerner, inoltre, in una fase successiva i fiamminghi avrebbero potenziato gli strati di fondo sostituendoli con le emulsioni. Cfr. M. Doerner, op. cit., pp. 237-243, 327-343.

<sup>71</sup> In particolare si ricordano i colori "Synthonos", fabbricati dal pittore Wilhelm Beckmann, che ne esaltava le caratteristiche di luminosità sostenendo che li avesse impiegati anche Lenbach (sebbene ciò non sia mai stato provato). Ma già durante la prima "Esposizione di Tecnica Pittorica" erano caduti in discredito. Cfr. R.H. Wackernagel, op. cit., p. 105.

<sup>72</sup> Pare, infine, che anche August Macke abbia sperimentato con la tempera. Cfr. *Ibid.*, pp. 97-128.

tedeschi (Dürer, Holbein), espresse, prima ancora che nei succitati paragrafi del *Piccolo trattato*, nel peculiare scritto *Pro technica oratio* del 1923<sup>73</sup>, rispecchino puntualmente quelle di Ernst Berger.

Aveva iniziato a sperimentare la tempera a partire dal 1920, dedicandosi alla copia nei musei. Più precisamente la tempera grassa, che riteneva essere quella utilizzata dai maestri del Rinascimento e con cui lavorò in maniera praticamente esclusiva almeno fino al 1924.<sup>74</sup> Nelle *Memorie* precisa, inoltre, che a iniziarlo a questa pratica era stata soprattutto la lettura del già menzionato testo di Berger sulla tecnica di Böcklin.<sup>75</sup> Ciò non può che avvalorare l'ipotesi che de Chirico abbia letto gli altri scritti di Berger, principalmente *Quellen und Technik der Fresko - Oel und Tempera- Malerei des Mittelalters* (1897); ipotesi che risulta confermata se si osserva che le posizioni ivi espresse sono riprese in maniera puntuale dal pittore prima in *Pro technica oratio* e poi nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica*. Possiamo anche ritenere possibile che al momento dell'elaborazione di quest'ultimo avesse già letto il trattato di Doerner, pubblicato nel 1921.

Le convinzioni storiche e i precetti tecnici espressi nel *Piccolo trattato*, nella parte dedicata alla tempera, sarebbero, dunque, pienamente riconducibili alla cultura tedesca, tanto quanto, per altri versi, la sua formazione filosofica. E si potrebbe aggiungere anche lo "spirito conservativo", che dopo la fase propriamente metafisica lo portò a un sistematico "ritorno al mestiere", riproponendo un percorso analogo a quello di molti artisti tedeschi dell'Ottocento, dai Nazareni a Böcklin (suo indiscusso maestro sotto molteplici aspetti) fino a von Stuck. Una vicenda che peraltro si colloca all'interno di un più vasto fenomeno che coinvolse tutta l'Europa alla fine della prima guerra mondiale: il "ritorno all'ordine".

### **Teoria e prassi dechirichiane del "ritorno al mestiere", 1919-1928**

"Tornare al mestiere! Non sarà cosa facile, ci vorrà tempo e fatica"<sup>76</sup>, tuonava Giorgio de Chirico alla fine del 1919 sulle pagine di «Valori Plastici», ad un anno dalla prima uscita della rivista diretta da Mario Broglio.<sup>77</sup> Quel processo di "restaurazione" dei valori formali che si era avviato nelle arti figurative in tutta Europa nell'immediato primo dopoguerra trovò espressione in Italia in questa rivista, luogo di convergenza e di confronto delle forze più vive dell'arte e della critica di quegli anni. Sin dal primo numero ospitò sulle sue pagine i nomi più diversi di critici e artisti, provenienti da situazioni culturali talvolta contrastanti. Comune era però l'asserzione della crisi della modernità, così come era stata espressa nell'esperienza dell'avanguardia e la ricerca di uno stile e di un linguaggio che si esprimessero nell'ambito di regole formali eterne. Ciò si traduceva nella volontà di riaffermare la concezione dell'arte come esperienza della tradizione, specificamente quella italiana, e di propugnare come alternativa un rinnovato classicismo, talvolta invocato come "italianismo artistico". Questo clima intellettuale tipicamente italiano e l'intento di definire "il carattere dell'arte" distinguono il "clima

<sup>73</sup> Apparso su «La Bilancia» nel 1923, in due parti. Cfr. G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, cit., pp. 238-244.

<sup>74</sup> Il ritorno al mestiere, la copia nei musei e la sperimentazione della tempera si concentrano nel periodo tra il 1919 e il 1924.

<sup>75</sup> Cfr. G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 140.

<sup>76</sup> G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in «Valori Plastici», Roma, n. 11-12, novembre-dicembre 1919, ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 93-99.

<sup>77</sup> Il primo numero della rivista esce il 15 novembre del 1918. I fascicoli, quindici in tutto, si distribuiscono fra il 1918 e il 1922. Cfr. P. Fossati, «Valori Plastici» 1918-22, Einaudi, Torino, 1981; *XIII Quadriennale - Valori Plastici*, cat. mostra a c. di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, L. Velani, Skira, Milano, 1998.

di Valori Plastici" dalla generale tendenza del "rappel a l'ordre" diffusa negli stessi anni in tutta Europa. È datato aprile 1918 il frammento poetico *Zeusi l'esploratore*<sup>78</sup> che Giorgio de Chirico invia a Broglio da Ferrara perché appaia sul primo fascicolo di «Valori Plastici», la cui uscita verrà invece posticipata, per vari motivi, al mese di novembre. Il primo numero di «Valori Plastici» apre all'insegna della Metafisica, recando sul frontespizio l'*Ovale delle apparizioni* di Carrà del 1918. Si accrediterà così l'immagine di rivista ufficiale della Metafisica, presentandosi principalmente come tribuna di espressione di de Chirico e Savinio, anche se nella mente di Broglio non c'era un preciso programma, né l'intenzione di lanciare manifesti, quanto piuttosto quella di provocare un confronto all'interno di una situazione comune. Nello stesso periodo si pubblicava il volume *Pittura metafisica* di Carlo Carrà.<sup>79</sup> Tra il 1918 e il 1919 si parlava perciò ancora di Metafisica, finalmente chiarificata dai primi scritti teorici pubblicati dagli artisti stessi, proprio mentre evolvevano verso nuovi approdi.

I saggi pubblicati da de Chirico sui fascicoli del periodico romano diretto da Broglio sono sei in tutto, se si esclude l'*editoriale*<sup>80</sup> predisposto per il primo numero che invece fu poi scartato. È in questo periodo, dunque, che l'artista svolge la sua più attiva e coerente attività teorica, esprimendosi oltre che su «Valori Plastici» anche su altre testate, soprattutto una volta scaduto il vincolo che lo lega in esclusiva a Broglio.<sup>81</sup> Le riviste che ospitano i suoi scritti sono quelle sorte nel dopoguerra nell'ambito culturale del "ritorno all'ordine", tra cui principalmente «La Ronda»<sup>82</sup>, «Il Primato Artistico Italiano»<sup>83</sup> e «Il Convegno»<sup>84</sup>. La teoria dell'arte dechirichiana riflette la traiettoria della sua pittura. Subito dopo *Zeusi l'esploratore*, su «Valori Plastici» sarà la volta del saggio *Sull'arte metafisica*<sup>85</sup>, dove ancora si occupa di chiarificare il periodo ferrarese, definendo i parametri di quella poetica. Ma già qualche numero più avanti giunge a un punto di svolta con lo scritto *Il ritorno al mestiere*. Tra la fine del 1919 e il 1920 la Metafisica volgeva dunque al termine, subentrando una nuova volontà di restaurazione e di disciplina stilistica. Così se il "ritorno all'ordine" in un primo tempo si era potuto coniugare alla poetica metafisica, adesso acquista il significato più categorico di richiamo alla tradizione, intesa anche come ferrea disciplina pittorica, ovvero come ortodossia tecnica nella pratica del mestiere.

Gli elementi programmatici di questo nuovo clima si evincono chiaramente nello scritto dechirichiano sul *mestiere* del 1919: "Tornando al mestiere, i nostri pittori dovranno stare oltremodo attenti al

<sup>78</sup> Pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 81-82.

<sup>79</sup> C. Carrà, *Pittura Metafisica*, Vallecchi, Firenze, 1919, pubblicato in C. Carrà, *Tutti gli scritti*, a c. di M. Carrà, V. Fagone, Feltrinelli, Milano, 1978, pp. 113 e sgg. Nel libro Carrà non nomina de Chirico tra i pittori metafisici, suscitandone il risentimento e dando il via a una lunga polemica di rivendicazione della paternità di quella poetica.

<sup>80</sup> Pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 109-111. Per questo testo, rimasto inedito forse perché giudicato troppo polemico, Fagiolo dell'Arco ha proposto l'ipotesi di un contributo di Savinio. Cfr. G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 450.

<sup>81</sup> De Chirico aveva firmato il 23 ottobre 1919 un contratto che lo impegnava a una collaborazione con Broglio e «Valori Plastici» in esclusiva per un anno, impegnandosi anche a consegnare una tela al mese e a vendere a Broglio tutto ciò che produceva. Cfr. *Giorgio de Chirico: il tempo di Valori Plastici 1918-1922*, cat. della mostra a c. di M. Fagiolo dell'Arco, De Luca, Roma, 1980, pp. 83-86.

<sup>82</sup> Diretta da Vincenzo Cardarelli, fu fondata a Roma nell'aprile del 1919. Ha un decorso cronologico quasi identico a quello di «Valori Plastici», dal 1919 al 1923, e propone anche temi, intenzioni e motivi di fatto coincidenti, costituendone un vero e proprio *pendant* letterario. De Chirico vi pubblicherà il fondamentale saggio *Pro tecnica oratio* nel 1923.

<sup>83</sup> Fondata a Milano nell'ottobre 1919, direttore Guido Podrecca, ha recapiti anche a Roma e Napoli ed è un mensile che si occupa di tutte le arti: musica, archeologia, teatro, pittura, fino al cinema. De Chirico vi pubblica quattro articoli tra il 1920 e il 1921. Cfr. *Giorgio de Chirico: il tempo di Valori Plastici*, cit., pp. 13-17.

<sup>84</sup> La rivista, diretta da Enzo Ferrieri, nasce a Milano nel 1920 e si annuncia come "rivista di letteratura e di tutte le arti". Tra i collaboratori: Croce, Palazzeschi, Savinio. De Chirico vi pubblica alcuni tra i suoi saggi più importanti. Cfr. *Giorgio de Chirico: il tempo di Valori Plastici*, cit., pp. 17-21.

<sup>85</sup> G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, «Valori Plastici», Roma, n. 4-5, aprile-maggio 1919, pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 83.































