

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)¹ 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"². 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-

¹ 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.

² 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.

cipalmente 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 1906³, 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*.⁴

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.⁵

È comunque presso il Politecnico di Atene che de Chirico svolge il primo completo apprendistato tecnico, del cui *iter* riferisce sempre nelle *Memorie*.⁶ 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

³ 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.

⁴ "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).

⁵ 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.

⁶ *Ibid.*, pp. 54-55.



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

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.⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹

direttore del museo di Atene, poi professore e infine direttore del Politecnico della capitale.⁷ 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."⁸

Atene era legata a Monaco di Baviera da

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

⁸ Cfr. G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 57.

⁹ 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.

¹⁰ 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.

¹¹ 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 1928¹², 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.¹³ 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*.¹⁴

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 ritrovati¹⁵ 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 ammissione¹⁶ di cui parla nell'*Autobiografia* del 1919¹⁷, 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 intercorso¹⁸, 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 1907.¹⁹

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.²⁰ 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

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

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ 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.

¹⁶ 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.

¹⁷ 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.

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

¹⁹ Cfr. G. Roos, op. cit., p. 107.

²⁰ 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	Gebohrs - Ort und Stand der Eltern	Mon
3231	Kantzikis Heinrich	Elfen, Giesfeld Giesfeld Kauf.	28
3232	von Kiriko Georg	Elfen, Giesfeld Giesfeld Kauf.	18
3233	Kijtsch Rask	Bergische Sothen Kaufmann Kauf.	19
3234	Traub Otto	Wittgenstein Giesfeld Kauf.	21
3235	Taylor Jacob	Bergische Sothen Kaufmann Kauf.	25
3236	Gelbke Georg	Bergische Sothen Kaufmann Kauf.	24
3237	Pimplt Franz	Bergische Sothen Kaufmann Kauf.	21
3238	Koellinger Emil	Bergische Sothen Kaufmann Kauf.	22
3239	Landwehrmann Franz	Bergische Sothen Kaufmann Kauf.	25
3240	Kladnoff Martin	Bergische Sothen Kaufmann Kauf.	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 Cornelius²⁴, 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.²⁵

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.²¹ 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 Nazareni²², 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"²³. 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

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

²² 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.

²³ Cfr. N. Pevsner, op. cit., p. 221.

²⁴ 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.

²⁵ 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 Niebuhr, ambasciatore della Prussia e storico, tra i primi allievi della nuova Università di Berlino. Cfr. C. Heilmann, *Il principe Ludwig 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 1824.²⁶ 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.²⁷ Fu lui che riuscì a ottenere nel 1831 un nuovo ordinamento che, sebbene suddiviso sempre in tre classi, contemplava l'introduzione della *Meisterklassen*²⁸. 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.²⁹

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 1900.³⁰

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-

²⁶ Cfr. N. Pevsner, op. cit., p. 233.

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

²⁸ Cfr. N. Pevsner, op. cit., pp. 236-237.

²⁹ 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.

³⁰ 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."³¹

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.³² 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 Marr³³, 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.³⁴ Ciò lascerebbe peraltro intuire una certa insofferenza rispetto al ciclo di corsi, che interrompe prima della conclusione, dopo averli seguiti non sempre con regolarità.³⁵

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 Monaco³⁶, 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.³⁷ Cornelius fu peraltro chiamato anche dal principe Alberto a Londra nel 1842, per consigliare gli

³¹ 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.

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

³³ Carl von Marr (1958-1936), 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.

³⁴ 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.

³⁵ 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.

³⁶ 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.

³⁷ 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.³⁸ Nacquero così i fondamentali studi di M.P. Merrifield³⁹ e di C.L. Eastlake⁴⁰ di ricerca e traduzione sistematica delle fonti, accompagnate dall'osservazione diretta delle opere e dalla raccolta di informazioni presso pittori e restauratori contemporanei.⁴¹ 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.⁴² 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»).

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 Pettenkofer⁴⁴ e il pittore Franz von Lenbach; un'iniziativa che nel 1892 ricevette anche l'appog-

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

³⁹ 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).

⁴⁰ C.L. Eastlake, *Materials for a History of Oil Painting*, 1847.

⁴¹ Cfr. S. Bordini, op. cit., pp. 221-222.

⁴² 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.

⁴³ Si tratta dell'odierna prestigiosa rivista «Maltechnik Restauro». 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.

⁴⁴ 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'imbiancamento 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.⁴⁵ 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"⁴⁶. 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.⁴⁷

⁴⁵ 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. MacIse e J.R. Rogers nel Parlamento di Londra, dopo che nel 1859 il principe Alberto aveva mandato il primo in Germania ad apprendere. 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.

⁴⁶ Cfr. R. H. Wackernagel, "... 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.

⁴⁷ 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 Bizantinischen 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.⁴⁸

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.⁴⁹ 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.⁵⁰ 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 Böcklin⁵¹, il più impegnato tra gli artisti dell'epoca nello studio e nella sperimentazione delle antiche tecniche pittoriche, con una particolare predilezione per la tempera⁵², condivi-

⁴⁸ 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.

⁴⁹ L'interesse per l'Egitto si era esteso 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.

⁵⁰ Cfr. R. H. Wackernagel, *op. cit.*, p. 100.

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

⁵² 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 Lenbach⁵³ e Hans von Marées⁵⁴. 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.⁵⁵ 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 Cennini⁵⁶ e di Teofilo⁵⁷, 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.

⁵³ 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.

⁵⁴ 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.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ *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 gotica, 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.

⁵⁷ 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.⁵⁸ 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.⁵⁹ 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.⁶⁰ La polemica era iniziata alla fine del Settecento, quando Lessing, pubblicando alcuni passi della *Schedula* di Teofilo⁶¹, 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 Vasari⁶² 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.⁶³ Dunque la tempera di Cennini e Teofilo⁶⁴ 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.⁶⁵ 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.⁶⁶

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

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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.

⁶⁰ 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.

⁶¹ 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.

⁶² 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.

⁶³ 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.

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

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

⁶⁶ 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.⁶⁷

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.⁶⁸ 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.⁶⁹ 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.⁷⁰

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.⁷¹ 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.⁷²

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.

⁶⁷ 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.

⁶⁸ 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.

⁶⁹ Cfr. B.F. Miller, op. cit., p. 247.

⁷⁰ 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.

⁷¹ In particolare si ricordano i colori "Synthons", 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. Wackemagel, op. cit., p. 105.

⁷² 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 1923⁷³, 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 1924.⁷⁴ 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.⁷⁵ 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"⁷⁶, 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.⁷⁷ 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

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

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

⁷⁵ Cfr. G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 140.

⁷⁶ 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.

⁷⁷ 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 "rappeal a l'ordre" diffusa negli stessi anni in tutta Europa. È datato aprile 1918 il frammento poetico *Zeusi l'esploratore*⁷⁸ 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.⁷⁹ 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*⁸⁰ 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.⁸¹ Le riviste che ospitano i suoi scritti sono quelle sorte nel dopoguerra nell'ambito culturale del "ritorno all'ordine", tra cui principalmente «La Ronda»⁸², «Il Primato Artistico Italiano»⁸³ e «Il Convegno»⁸⁴. 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*⁸⁵, 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

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

⁷⁹ 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.

⁸⁰ 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.

⁸¹ 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.

⁸² 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.

⁸³ 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.

⁸⁴ 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.

⁸⁵ 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.

perfezionamento dei mezzi [...]. Sarebbe bene che i pittori ritrovassero l'ottima abitudine di fabbricarsi da sé le tele e i colori [...]. In fatto di materia e di mestiere, il futurismo ha dato alla pittura italiana il colpo di grazia [...]. Col tramonto degli isterici, più di un pittore tornerà al mestiere, e quelli che ci sono già arrivati potranno lavorare con le mani più libere [...]. Per conto mio sono tranquillo, e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello d'ogni mia opera: *Pictor classicus sum*⁸⁶.

In un aneddoto riportato nelle *Memorie*, pubblicate nel 1945, l'artista parla della sua nuova meditazione sui maestri del passato in termini di vera e propria "rivelazione": "Mentre durava la mia mostra personale da Bragaglia avevo cominciato a frequentare i musei. Provavo una particolare simpatia per il museo di Villa Borghese [...]. Fu al Museo di Villa Borghese, una mattina davanti ad un quadro di Tiziano, che ebbi la rivelazione della grande pittura [...]"⁸⁷.

La citazione della mostra presso la Casa d'Arte Bragaglia a Roma colloca immediatamente l'episodio nell'inverno del 1919⁸⁸, permettendo di ricostruire la cronologia degli eventi. Proprio mentre aveva luogo la sua prima personale italiana, dove erano esposte le opere della Metafisica, de Chirico iniziava a frequentare i musei e tornava a meditare sulla pittura antica, compiendo una nuova svolta. In quell'inverno, dunque, l'artista maturava l'idea di copiare le opere dei maestri del Rinascimento, iniziando a fare la spola tra Roma e Firenze per lavorare anche agli Uffizi e a Palazzo Pitti. A proposito dell'attività di copista nei musei riferisce sempre nelle *Memorie*:

"Era l'estate del 1919. A Roma faceva un gran caldo [...]. Avevo deciso di copiare al Museo di Villa Borghese un quadro di Lorenzo Lotto. Prima non avevo mai fatto copie nei musei [...]. Non fu molto facile cominciare poiché non avevo né diplomi, né licenze, assolutamente nessun titolo di studio e ci voleva appunto uno di questi titoli per ottenere il permesso dalla direzione del Museo. Per fortuna Spadini, che conosceva il direttore, professor Cantalamessa, mi accompagnò da lui [...] sorrise anche lui all'idea che un "futurista" volesse eseguire copie di quadri antichi [...] ma poi, dopo questo piccolo sfogo, divenne molto gentile e mi accompagnò nelle sale del Museo illustrandomi le opere"⁸⁹.

Ancora una volta le dichiarazioni di de Chirico, se esatte, permettono di datare con precisione l'inizio del suo lavoro di copista, nonché il citato dipinto *Copia del "Gentiluomo con San Giorgio"* di Lorenzo Lotto⁹⁰, collocando quest'ultimo in cima alla lista delle copie realizzate durante il "ritorno al museo". Nella ricostruzione di questo *excursus* dechirichiano si evidenzia, inoltre, come *Il ritorno al mestiere* pubblicato su «Valori Plastici» non sia che l'ultima tappa, ovvero la teorizzazione scritta, dell'esperienza maturata a partire dall'inverno del 1919. Pressappoco a febbraio iniziava a frequentare il museo di Villa Borghese, in estate prendeva permessi da copista e cominciava a spostarsi tra Roma e Firenze, e finalmente, presa coscienza delle nuove esigenze, esprimeva il rinnovato corso della sua riflessione pittorica sulla rivista di Broglio, nel numero di novembre. Alla fine del saggio sul *mestiere*

⁸⁶ G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, cit.

⁸⁷ Id., *Memorie*, cit., p. 120.

⁸⁸ Prima personale dell'artista, la mostra apre a Roma il 2 febbraio 1919. De Chirico, dopo aver lavorato alacremente tra novembre e gennaio per prepararla, vi espone le opere principali dal 1917 al 1919, ma anche alcune delle prime metafisiche, accompagnandole con lo scritto *Noi metafisici*, che fa il verso nel titolo a quello dei futuristi e costituisce il suo primo testo programmatico sulla Metafisica. La mostra fu stroncata, com'è noto, da Roberto Longhi. Cfr. P. Baldacci, op. cit., pp. 400-412.

⁸⁹ G. de Chirico, *Memorie*, cit., pp. 120-121.

⁹⁰ I dati tecnici del dipinto sono ignoti, come pure la sua ubicazione. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di de Chirico 1908-1924*, Rizzoli, Milano, 1984, p. 106, n. 152.

de Chirico si proclama "pittore classico". Più o meno coscientemente in questi anni saranno molti gli artisti a tornare nei musei, mentre Mario Broglio, dal canto suo, progetta in seno a «Valori Plastici» una collana di monografie sui maestri della pittura.⁹¹ Il processo di rivisitazione della "tradizione classica" culminerà nella pubblicazione del volume *Du cubisme au classicisme* di Gino Severini a Parigi nel 1921.⁹² In realtà il filo di continuità con la tradizione non si era mai veramente interrotto, essendo rilevabili diversi appelli alla classicità nel corso dei primi due decenni del secolo, dimenticati o forse sottovalutati da buona parte della storiografia successiva.⁹³

Nella pittura di de Chirico è chiaro che l'elemento classico era già presente. La fase dell'esordio, quella pre-metafisica, lo vedeva fortemente influenzato dalla pittura tedesca, essendosi formato all'Accademia di Belle Arti di Monaco, e in particolare da Arnold Böcklin, donde anche la definizione di "periodo böckliniano". La successiva fase metafisica, seppur caratterizzata da uno stravolgimento dei canoni prospettici, accostamenti imprevedibili e palesi intenti antinaturalistici che la collocano a buon diritto tra le esperienze avanguardistiche, è ancora percorsa dall'elemento classico. Gli interessi classicisti dell'artista si rafforzano progressivamente e nel clima del "ritorno all'ordine" egli matura l'idea di tornare nei musei, guardando con particolare attenzione al Rinascimento, inizialmente quello italiano e poi anche quello tedesco e fiammingo, declinando questo "nuovo classicismo" nei termini di un vero e proprio "ritorno al mestiere", che la critica ha talora ritenuto accademico e reazionario. Si tratta di un proclama propriamente dechirichiano, che avrà una certa eco presso i pittori contemporanei, non solo quelli gravitanti intorno a «Valori Plastici», corroborandone l'attenzione verso la tradizione e la disciplina pittorica. Il fenomeno del "ritorno al mestiere" è quindi una "invenzione" di Giorgio de Chirico, poiché nessun artista nell'Italia del XX secolo e degli anni Venti in particolare ha insistito così risolutamente sulla necessità di re-imparare la grammatica della propria arte, riappropriandosi della tecnica pittorica.⁹⁴

Il mestiere è per lui il presupposto per il ritorno alla figura umana, perché è soprattutto in questo che consiste il classicismo di de Chirico. Ecco perché sottolinea il bisogno di esercitarsi pazientemente sui modelli dell'atlante anatomico, di insistere nella copia dei gessi. La meditazione sull'arte del Quattrocento costituisce, quindi, la via del ritorno alla figura umana, allo studio del nudo per intermediazione della statuaria classica. Il confronto permetteva all'artista di scoprire il valore essenziale del disegno e della copia dalle sculture antiche, da lui sperimentata negli anni dell'Accademia. Ne *Il ritorno al mestiere* suggeriva perciò ai pittori di tornare "[...] alle statue per imparare la nobil-

⁹¹ A de Chirico propone ad esempio di scrivere un saggio su Signorelli, che non sarà poi redatto. In realtà di questa collana sarà pubblicato solo il Giotto di Carrà nel 1924. Cfr. P. Fossati, op. cit., pp. 277-289.

⁹² G. Severini, *Dal cubismo al classicismo e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro*, a c. di P. Pacini, Firenze, 1972.

⁹³ Il "nuovo classicismo" si radicava agli inizi del secolo principalmente a Parigi, dove si riallacciava al simbolismo dei Nabis, a Puvis de Chavannes, a impressionisti "ricostruttori" come Cézanne e Renoir, risalendo indietro fino a Corot e Ingres. Ma non sono meno importanti le analoghe tendenze classiciste che si possono individuare nella Germania di Von Marées, Klinger e soprattutto Böcklin. Cfr. *L'idea del classico 1916-1932. Temi classici nell'arte italiana degli anni Venti*, cat. della mostra a c. di E. Pontiggia - L. Cavallo, Fabbri- Bompiani- Sonzogno, Milano, 1992.

⁹⁴ Nell'idea del classico che si diffonde negli anni Venti, principalmente attraverso il dibattito che si svolge sulle riviste («Valori Plastici», «Il Convegno», «La Ronda», «Il Primato», «Rete Mediterranea»), Elena Pontiggia individua tre aree, definibili come "tradizionalismo", "moderna classicità" e "nuovo classicismo", e diverse vie per raggiungerle. Al "nuovo classicismo" si può ricondurre la poetica di Severini e de Chirico. Entrambi, infatti, pongono l'accento delle proprie argomentazioni più sulle leggi antiche ed eterne dell'arte che sulla volontà di modernizzarle, riattivando quindi una continuità col passato. Diverse sono però le strade prescelte: Severini insiste sulla ripresa delle leggi costruttive, dimenticate dopo il Rinascimento, mentre de Chirico è più interessato a stabilire la priorità della figura sugli altri soggetti pittorici. Cfr. *L'idea del classico 1916-1932*, pp. 38-43.

tà e la religione del disegno [...]»⁹⁵, criticando le accademie dell'epoca e tessendo invece l'elogio di quella monacense, dove aveva studiato, che era sicuramente una delle più conservative.

La critica di questi anni alle scuole artistiche ufficiali è uguale e contraria a quella dei futuristi: mentre questi le attaccavano per il loro accademismo, che soffocava la creatività dei giovani, si rimproverava ora alle stesse di non essere abbastanza "accademiche", di non avere più nessun segreto da trasmettere.



fig. 7 Giorgio de Chirico, *La partenza degli Argonauti*, 1920

L'argomento è ripreso da de Chirico l'anno seguente sulle pagine de «Il Primato Artistico Italiano» nello scritto *Le scuole di pittura presso gli antichi*. Il pittore vi sottolinea lo spirito corporativo degli artisti nel passato e, ancora una volta, l'assidua pratica del mestiere: «Presso i pittori antichi la scuola del maestro era una vera famiglia [...]. Il giovane desideroso di imparare l'arte entrava, spesso in piena fanciullezza, in tali scuole, per imparare i *primi rudimenta* ed i principali segreti del mestiere [...]. Cominciava a studiare con attenzione il modo in cui macinare i colori [...], stendere secondo tutte le regole dell'arte il gesso sulle tavole, o il fresco umido sopra lo spazio dei grandi muri [...]. Acquistate queste prime conoscenze, l'allievo cercava maestri più sapienti [...]»⁹⁶.

Quanto riportato suggerisce anche un interessante parallelismo con la vicenda dei Nazareni nel secolo precedente, i quali ebbero peraltro, come si è visto, un ruolo determinante nella riforma del sistema d'istruzione artistica tedesco, portando all'introduzione delle *Meisterklassen*, per esempio, che poi altro non erano che un tentativo di ripristinare all'interno delle accademie la prassi di uno stretto rapporto tra allievi e maestro, guardando alla pratica di bottega del Medioevo e del Rinascimento. Nello stesso scritto il pittore rivela anche un'accurata lettura delle *Vite* vasariane, oltre che di altri trattati meno noti in quel periodo, intrapresa allo scopo di tracciare un'accurata mappa della pratica artistica nel passato.

Il saggio successivo appare su «Valori Plastici» e si intitola *Il senso architettonico nella pittura antica*⁹⁷, prima parte di un discorso imperniato sulla struttura architettonica dell'immagine che l'artista concluderà poi su «Il Convegno». L'importanza del disegno, preciso e definito, è l'argomento dell'articolo seguente, pubblicato su «La Ronda»: *Classicismo pittorico*⁹⁸. È qui che de Chirico traccia un *excursus* dall'arte greca al Rinascimento italiano, dando luogo finalmente alla propria nozione

⁹⁵ G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, cit.

⁹⁶ G. de Chirico, *Le scuole di pittura presso gli antichi*, in «Il Primato Artistico Italiano», Milano, nn. 2-3, febbraio-marzo 1920, pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 127-131.

⁹⁷ G. de Chirico, *Il senso architettonico nella pittura antica*, in «Valori Plastici», Roma, nn. 5-6, maggio-giugno 1920, pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 100-103.

⁹⁸ G. de Chirico, *Classicismo pittorico*, in «La Ronda», Roma, n. 7, luglio 1920, pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 225-229.



fig. 8 Giorgio de Chirico, copia dal *Tondo Doni* di Michelangelo, 1920.

di "classicismo" come predominio del disegno lineare, arrivando a parlare in termini di vero e proprio "misticismo" della linea. Ancora una volta il modello ideale di riferimento è il Quattrocento, in particolare quello toscano che si caratterizza proprio per il "linearismo", rispetto a quello veneto in cui domina piuttosto l'elemento cromatico. Il classicismo pittorico dechirichiano ha nello stesso anno un manifesto nel dipinto *La partenza degli argonauti*⁹⁹ (fig. 7), quattrocentesco nell'impaginazione prospettica, così come nell'iconografia degli edifici e nel nervoso linearismo delle figure, dove è riconoscibile l'interesse per Signorelli.¹⁰⁰ La teoria in de Chirico si incrocia sempre con la prassi. Nello scritto sul *Classicismo pitto-*

rico de Chirico aggiunge: "L'ultimo grande italiano nel quale visse il classicismo con tutti i suoi segni e i suoi misteriosi simboli è stato Michelangelo. [...] Raffaello, spirito spaventosamente assimilatore, intuì anch'egli il classicismo e il mistero della linea. Meno di Michelangiolo però [...]"¹⁰¹.

Sempre del 1920 è infatti il dipinto *Copia dal "Tondo Doni" di Michelangelo*¹⁰² (fig. 8), realizzato durante i soggiorni a Firenze, dove si recava spesso per copiare agli Uffizi e a Palazzo Pitti, ospite dell'amico e collezionista Giorgio Castelfranco.¹⁰³

Entrambe le opere furono esposte nell'importante personale che tenne l'anno successivo a Milano presso la Galleria Arte¹⁰⁴, nella cui *Prefazione* in catalogo l'artista lascia intuire una nuova e determinante svolta per la sua pittura di questi anni: "Negli ultimi miei quadri come l'*Edipo*, l'*Autoritratto*, il *Ritratto di Signora*, la *Niobe*, il *Saluto degli Argonauti partenti* e le due versioni della *Statua di Mercurio che rivela ai metafisici i misteri degli dei*, si troveranno quella tendenza alla pittura chiara e al colore trasparente, quel senso asciutto di materia pittorica, che io chiamo *olimpico* e che ebbe la sua più alta affermazione nell'opera di Botticelli e in quella del Raffaello peruginesco"¹⁰⁵.

Queste dichiarazioni, in apparenza criptiche, alludono all'uso di una nuova, ma antica, tecnica pittorica da parte dell'artista: le opere, dal punto di vista iconografico legate al Quattrocento toscano, sono tutte dipinte a tempera, spesso indicata come "grassa", ovvero mista a legante oleoso, e con l'impiego di velature trasparenti¹⁰⁶. L'inizio della nuova pratica pittorica è ricordato nelle *Memorie* in coincidenza con l'episodio della copia da Michelangelo: "Durante i numerosi soggiorni che feci a

⁹⁹ Tempera su tela, 54x73 cm, 1920, coll. privata. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa*, cit., p. 107, n. 159.

¹⁰⁰ Su questo artista de Chirico avrebbe dovuto scrivere una monografia per le edizioni di Valori Plastici, poi non realizzata.

¹⁰¹ G. de Chirico, *Classicismo pittorico*, cit.

¹⁰² Il quadro è così riportato nel catalogo curato da Bruni: olio su tela, ø 116 cm, 1920, Coll. Bruno Pagliai, Città del Messico. Cfr. C. Bruni Sakraichik, *Catalogo Generale Giorgio de Chirico*, vol. IV, t. 1, Milano, 1974, n. 263. Così invece da Fagiolo dell'Arco: tempera su tela, ø 116 cm, 1920, Coll. privata. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa*, cit., p. 106, n. 153.

¹⁰³ Cfr. G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 139.

¹⁰⁴ La mostra, dove espose altri ventiquattro dipinti e quaranta disegni, si tenne dal 29 gennaio al 12 febbraio del 1921. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico: il tempo di Valori Plastici*, cit., pp. 56-61.

¹⁰⁵ Cfr. G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 223-224.

¹⁰⁶ Così almeno figurano nei cataloghi relativi alla sua produzione pittorica del periodo 1919-1924. Dati specifici tratti da analisi scientifiche sui dipinti

Firenze, tra il 1919 ed il 1924, una volta, mentre copiavo al museo degli Uffizi la Sacra Famiglia di Michelangelo, conobbi il pittore russo Nicola Locoff, che mi spiegò come molte pitture antiche, che sembrano pitture a olio, sono invece tempere grasse verniciate. La tempera mi tentò; cominciai a cercare ricette di questa tecnica e per alcuni anni dipinsi a tempera¹⁰⁷.

De Chirico, dunque, ha spinto la propria attenzione oltre il richiamo iconografico e il suo interesse per il "mestiere" lo porta ora a indagare i segreti della materia pittorica del primo Rinascimento, che lui e i contemporanei credono consistere, piuttosto che nell'uso più sapiente dell'olio, in un legante misto olio-tempera. Convinzioni non del tutto erranee, ma all'epoca basate su ricerche empiriche e quindi allo stato ancora congetturale. La complessità dei procedimenti e la varietà dei materiali usati in quel periodo sono stati affrontati con maggior adeguatezza scientifica nella seconda metà del XX secolo e ancora oggi non mancano aspetti da chiarire.¹⁰⁸

L'idea che il segreto dei fiamminghi, così come dei tedeschi e degli italiani del XV secolo, fosse la tempera grassa era maturata in Germania nella seconda metà dell'Ottocento, in particolare nell'ambiente monacense con gli studi di Ernst Berger. Probabilmente queste idee erano ormai generalizzate all'epoca presso gli artisti e i restauratori, come testimonia l'aneddoto riferito da de Chirico nelle *Memorie*. Nonostante l'episodio narrato, sembra plausibile sostenere che le teorie dell'artista a proposito della tempera grassa siano piuttosto riconducibili alla sua formazione presso l'Accademia di Monaco nel periodo 1906-1909 e dunque preesistenti rispetto all'episodio stesso.

Quanto raccontato nelle *Memorie* attesterebbe in ogni caso l'inizio della pratica dechirichiana della tempera grassa al 1920, documentando la *Copia dal "Tondo Doni"* come primo dipinto realizzato con questa tecnica. In realtà ciò non si può ritenere certo, non essendo dimostrabile in sede analitica. L'opera è inoltre citata da de Chirico nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica* nella parte dedicata alla pittura a olio.¹⁰⁹ L'ambiguità generata dalla lettura incrociata di tali passi del *trattato* con quelli delle *Memorie* in precedenza riportati, conduce all'ipotesi che si possa trattare di uno dei primi dipinti a tempera grassa come di uno degli ultimi a olio, prima di dedicarsi alle nuove ricerche, collocando in tal caso l'aneddoto dell'incontro con Locoff nel momento in cui il lavoro sulla copia da Michelangelo volgeva ormai al termine. Con la tempera grassa avrebbe quindi eseguito le copie fatte nei musei in quegli anni, nonché tutti gli altri dipinti con soggetti d'ispirazione classicista, alla ricerca di quell'effetto di "pittura chiara" e "olimpica" ben esemplificato ne *Il saluto degli argonauti partenti*. L'importanza della tempera verrà teorizzata programmaticamente soltanto nel 1923 nello scritto *Pro technica oratio*, pubblicato sulla rivista «La Bilancia».¹¹⁰

Del 1921 è un altro saggio cruciale apparso su «Valori Plastici», dal titolo apertamente provocatorio:

di de Chirico sono pressoché assenti, a causa sia della dispersione internazionale, sia della collocazione presso privati, oltre al generale scarso interesse a condurre indagini scientifiche sulle opere, se non quando finalizzate a restauri particolari.

¹⁰⁷ G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 139.

¹⁰⁸ Il periodo che va dalla metà del Quattrocento alla metà del Cinquecento può essere considerato di transizione, poiché vede il passaggio dalla tavola alla tela e dalla pittura a tempera a quella a olio, in maniera non repentina. Tale passaggio ebbe una fase intermedia della "tempera grassa", in cui gli artisti emulsionarono spesso l'uovo all'olio, ma soprattutto elaborarono una sofisticata successione di strati a tempera e ad olio. Cfr. M.C. Galassi, *Considerazioni sugli aspetti tecnici della pittura italiana tra il 1475 e il 1550*, in «Studi di storia delle arti», 1984, n. 5, pp. 195-243.

¹⁰⁹ Esattamente alla voce: *Dipingere un quadro con toni luminosi simili all'affresco*. Cfr. G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, cit., pp. 46-48.

¹¹⁰ G. de Chirico, *Pro technica oratio*, in «La Bilancia», marzo e aprile 1923, pubblicato in G. de Chirico, *Il Meccanismo del pensiero*, cit., pp. 238-244. In realtà il contenuto era già stato accennato, anche se solo in parte, nel testo rimasto inedito *Pro tempera oratio*, probabilmente del 1920 e destinato a «Valori Plastici».

La mania del Seicento.¹¹¹ A fornire l'occasione era stato l'annuncio di una mostra sull'arte italiana del Seicento e del Settecento che si sarebbe tenuta a Firenze a metà del 1922.¹¹² Sia lui che Savinio in questi anni non sembrano amare la pittura di quel secolo, che de Chirico individua nel testo come moda e come tradizione in senso negativo, limitando la propria professione di fede all'arte precedente il Caravaggio, reo quest'ultimo di aver avviato la decadenza della pittura.¹¹³ La liquidazione di Caravaggio sfocia infine nell'esaltazione della pittura a tempera, ritenendo che l'uso esclusivo e disinvoltato della tecnica ad olio dei pittori moderni abbia condotto alla decadenza della tradizione. Bisogna notare che è la prima volta che la pittura a tempera è chiamata esplicitamente in causa, a differenza della citata *Prefazione*, dove con toni allusivi ma ancora un po' oscuri parlava di pittura "olimpica". Ora parla chiaramente di tempera grassa, ritenendola vera e unica tecnica dei pittori rinascimentali, contrapposta all'uso dell'olio, anticipando temi di cui si sarebbe occupato più estesamente e con valore programmatico nello scritto *Pro technica oratio*, due anni dopo.

L'attività pubblicitica di de Chirico prosegue con l'articolo *Riflessioni sulla pittura antica*¹¹⁴, che compare nell'aprile del 1921 su «Il Convegno», chiudendo il discorso sull'architettura che aveva iniziato l'anno precedente sulle pagine di «Valori Plastici» con lo scritto *Il senso architettonico nella pittura antica*. Mai come all'inizio degli anni Venti, in particolare durante la collaborazione con la rivista di Broglio, de Chirico scrive e pubblica in maniera tanto fitta articoli, dalle argomentazioni incrociate e sempre dai toni polemici, che svolgono un programma teorico così coerente. Con la partecipazione alla *Primaverile Fiorentina* del 1922, in cui il gruppo di «Valori Plastici» si presenta riunito per l'ultima volta¹¹⁵, si chiude intanto il "periodo classico" di de Chirico, contraddistinto da quel proclama ("Pictor classicus sum") che aveva suscitato non poco scandalo nel 1919. Pur mantenendo l'interesse per la tradizione e per il mestiere, proseguendo a lavorare a tempera, volgeva ora lo sguardo verso nuovi modelli iconografici e stilistici. Recuperando gli influssi böckliniani e avvicinandosi a Courbet entrava in quello che lui stesso definirà il "periodo romantico" (1922-1924).

Del 1922 è anche la lettera indirizzata a Breton, pubblicata sul numero di marzo di «Littérature»¹¹⁶, in cui de Chirico scrive: "Dovete aver notato che da qualche tempo c'è qualcosa di cambiato nelle arti: non parliamo di neoclassicismo, di ritorno [...]. Ma un problema mi tormenta da circa tre anni: il pro-

¹¹¹ G. de Chirico, *La mania del Seicento*, in «Valori Plastici», Roma, n. 3, marzo 1921, pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 104-108.

¹¹² La mostra fu allestita da Ojetti insieme a Dami e Tarchiani a Palazzo Pitti, con larga collaborazione di esperti, tra cui spiccava anche Longhi. Con questo scritto, dai toni particolarmente polemici, de Chirico aprì una vasta disputa culturale che infiammò le pagine di «Valori Plastici» e di altri periodici del tempo. Cfr. F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, vol. 2, 1975, pp. 837-901.

¹¹³ Dalla sua condanna in blocco del Seicento, definito "secolo fumoso del bitume e delle screpolature", il pittore esclude soltanto Poussin e Lorrain, i due pittori francesi già apparsi nel saggio *Il senso architettonico nella pittura antica* («Valori Plastici», 5-6, 1920) e che ritorneranno in *Riflessioni sulla pittura antica*, «Il Convegno», 4-5, 1921, ma proprio come esempio di classicità.

¹¹⁴ G. de Chirico, *Riflessioni sulla pittura antica*, in «Il Convegno», Milano-Roma, n. 4-5, aprile-maggio 1921, pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 196-200. Vi troviamo citati i pittori tedeschi, tra cui Holbein, per la pittura corporosa e la solidità prospettica nella costruzione delle immagini, e Dürer, per il colore e per la nettezza del segno.

¹¹⁵ La mostra si tiene a Firenze presso il Palazzo del Parco di San Gallo, dall'8 aprile al 31 luglio 1922. Voluta dalla Società delle Belle Arti e affidata a Sem Benelli, ha lo scopo di contrapporsi, per il suo carattere di "italianità", alla contemporanea Biennale di Venezia. De Chirico vi espose 21 quadri e alcuni disegni. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico: il tempo di Valori Plastici*, cit., pp. 72-77. La mostra è ricordata nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica* alla voce *Tele, tavole e cartoni*, dove sostiene che le sue opere erano quasi tutte dipinte a tempera su cartone.

¹¹⁶ La rivista era stata fondata nel marzo 1919 da André Breton insieme a Louis Aragon e Philippe Soupault. La sua vicenda si conclude nel 1924, quando Breton pubblica il *Manifesto del Surrealismo* e il gruppo si dà come nuovo organo la rivista «La Révolution Surréaliste».

blema del mestiere: è per questo che mi sono messo a copiare nei musei"¹¹⁷.

Tra marzo e aprile del 1922 si sarebbe infatti svolta a Parigi una sua importante retrospettiva presso la Galerie Guillaume.¹¹⁸ Tra i più di cinquanta quadri esposti, che coprivano tutta la produzione metafisica, trovavano posto quattro opere del più recente periodo classico, realizzate tra il 1920 e il 1922. La personale aveva lo scopo di far conoscere le sue ultime meditazioni, mentre l'introduzione scritta da André Breton ne dava un'interpretazione di taglio surrealista. De Chirico, che era in contatto epistolare con Breton ed Eluard dal 1920, scriveva adesso al fine di far loro comprendere appieno le nuove ricerche che lo stavano occupando, poiché essi tendevano ad incasellarlo nell'unica definizione di "metafisico". Nel testo l'artista ribadisce come l'uso dell'olio nell'arte sia deleterio, essendo la tempera grassa la base della buona pittura dei maestri del Rinascimento, riprendendo così argomentazioni già proposte nel polemico scritto *La mania del Seicento* del 1921.¹¹⁹ Stavolta la disamina va anche oltre, raccontando del malinteso storico che ha portato a credere che fosse stato Antonello da Messina a portare il segreto della pittura a olio dalle Fiandre in Italia. Prosegue spiegando che i fiamminghi, soprattutto i fratelli Van Eyck, non avrebbero dipinto con legante oleoso, ma con un'emulsione di olio e tempera (tempera grassa), talvolta mista ad altre sostanze (resine, miele, caseina, lattice di fico, etc). Così avrebbero dipinto anche Dürer, Holbein, Raffaello, Perugino e persino Rubens e Tiziano. Tali ragionamenti non potevano certamente essere compresi dai surrealisti, che continuarono comunque a considerarlo importante per le proprie ricerche ancora per qualche anno.

Intanto, l'uso della tempera grassa acquistava per de Chirico il carattere di una vera e propria "conversione". Un anno dopo la lettera a Breton le stesse questioni venivano riproposte in maniera più ampia nel fondamentale scritto, pubblicato in due puntate sulla rivista «La Bilancia», dal titolo *Pro tecnica oratio*, che concludeva così una riflessione iniziata nel 1920, ponendosi con valore di manifesto programmatico. È importante notare come il nucleo teorico di questo saggio non investa solo la tempera grassa, ma più ampiamente il problema della tecnica e della materia, attribuendole un significato quasi "etico". Il discorso sulla decadenza della pittura dal Cinquecento in poi, già accennato in *La mania del Seicento* (1921), e la questione della tempera grassa venivano riproposti nella seconda puntata del saggio: "È opinione comune oggi credere che Antonello da Messina avesse portato dalle Fiandre in Italia il segreto della pittura a olio [...]. È invece probabilissimo che la famosa pittura a olio del messinese non avesse nulla a che vedere con la pittura d'olio d'oggi, e anche con quella di ieri. [...] È noto a tutti che i fratelli Uberto e Giovanni van Eyck sono considerati i fondatori e scopritori della pittura a olio. Tale pittura a olio era invece probabilmente una tempera e cioè quello che si chiama una tempera grassa. [...] Con questa tempera grassa ossia mista a olio e anche a resina, hanno senza dubbio dipinto Holbein, Dürer, Pietro Perugino, Antonello da Messina, Raffaello e Micheangelo [...] ed è pure indubitabile che le tele più belle di Paolo Rubens e dei veneziani siano delle tempere grasse verniciate"¹²⁰.

Il discorso si articola in maniera identica a quello sviluppato nella *Lettera a Breton* (1922), compreso

¹¹⁷ G. de Chirico, *Une lettre de Chirico*, in «Littérature», Parigi, n. 5, marzo 1922, pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 234-235.

¹¹⁸ La mostra personale organizzata da Paul Guillaume presso la propria Galleria, in assenza di de Chirico, si svolge dal 21 marzo al 1° aprile 1922.

¹¹⁹ G. de Chirico, *La mania del Seicento*, cit.

¹²⁰ G. de Chirico, *Pro tecnica oratio*, parte II, in «La Bilancia», Roma, n. 2, aprile 1923, pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 241-244.

il malinteso storico risalente al Vasari che riguarda l'episodio della vita di Antonello. A differenza degli scritti precedenti, l'artista fornisce qui anche dettagli pratici più puntuali, relativi per esempio alle caratteristiche conservative della tempera grassa, facendo distinzione tra essa e quella magra e descrivendo la pratica delle velature. Lo scritto, appositamente suddiviso in due parti, si prefiggeva probabilmente di affrontare tutti gli aspetti del problema, cioè anche quelli pratici. In realtà ciò avverrà in maniera sistematica solo cinque anni dopo nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, proprio quando l'artista si sarà nel frattempo "ricconvertito" alla pittura ad olio.

La riflessione dechirichiana sulla tempera si mostra dunque articolata secondo un preciso percorso: essa ha il suo primo momento nella *Prefazione* alla mostra milanese del 1921, dove l'artista parla ancora sibillinamente di "pittura olimpica", e prosegue con *La mania del Seicento* (1921) e la *Lettera a Breton* (1922). Il saggio *Pro technica oratio* del 1923 costituisce la tappa definitiva. Bisogna però precisare che il nucleo degli argomenti trattati in questi scritti era già stato formulato da de Chirico in un manoscritto, redatto quasi certamente nel 1920 per «Valori Plastici» e poi rimasto inedito, dal titolo *Pro tempera oratio*.¹²¹

A incentivare quella che si configurò come una vera passione sarebbero state, stando ai racconti dell'artista, le rivelazioni di alcuni pittori e restauratori all'epoca in cui era "copista" nei musei fiorentini (1920). Ma tornando a quei ricordi, oltre all'aneddoto relativo all'incontro con Nicola Locoff presso gli Uffizi al tempo della *Copia dal "Tondo Doni"*, troviamo un altro episodio che si lega alla riscoperta della tempera grassa: "Il pittore Nicola Locoff, che visitai nel suo studio, mi mostrò alcune copie che aveva eseguite [...] rimasi stupito [...] ma quando cercavo di chiedere a Locoff le sue ricette [...] rispondeva sempre in modo confuso [...]. Qualcosa invece di più positivo riuscii a sapere dal pittore fiorentino Enrico Bettarini, molto pratico di pittura a tempera, ed anche di grande aiuto mi fu un libro scritto da un tedesco, di nome Berger, e che tratta della tecnica di Boecklin. Il grande pittore di Basilea ha infatti sempre dipinto a tempera ed è stato un appassionato ricercatore di tutti i segreti riguardanti questo modo di dipingere"¹²².

Affiora, dunque, un altro elemento nodale all'origine della passione di de Chirico per la tempera grassa. È ben nota l'influenza di Arnold Böcklin sulla cultura pittorica dechirichiana sin dagli esordi a Monaco di Baviera, dove l'artista svizzero aveva soggiornato più volte lasciando tracce significative. Nella stessa città visse e operò anche il pittore e studioso di tecniche artistiche Ernst Berger, autore della monografia sulla tecnica di Böcklin menzionata da de Chirico nelle *Memorie*.¹²³ Böcklin era stato nell'Ottocento uno dei pittori più impegnati nello studio e nella sperimentazione delle tecniche degli antichi maestri, leggendo sistematicamente le fonti, come il Cennini e Teofilo. Si era dedicato alla tempera tra gli anni Settanta e Ottanta, lo stesso periodo in cui alcuni studiosi e scienziati attivi nell'ambiente monacense, tra cui il citato Berger, iniziarono a indagare su questa tecnica. Fu in quell'ambiente che alla fine del secolo maturò la convinzione che i fiamminghi non aves-

¹²¹ Il manoscritto, composto da 16 fogli numerati di cm 21x16, fa parte dell'archivio della Fondazione Primo Conti di Fiesole (Inv. FC/VP Ms. 4.5). Alcuni passi erano già stati trascritti in: *XIII Quadriennale - Valori Plastici*, cit., p. 281. Il testo, che risulta rifuso e ampliato da de Chirico nel successivo *Pro technica oratio*, è qui interamente pubblicato per la prima volta. Cfr. pp. 467-474.

¹²² G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 140.

¹²³ E. Berger, *Böcklins Technik*, cit.

sero "scoperto" la tecnica a olio ma solo perfezionato il suo uso con l'aggiunta d'uovo o altre sostanze proteiche, dipingendo quindi con la cosiddetta tempera grassa (*Oeltempera*). La presenza pur discontinua di de Chirico a Monaco tra il 1906 e il 1909 per gli studi in Accademia, proprio nel momento in cui quelle teorie si diffondevano, ci induce a pensare che gli argomenti sviluppati nella fitta rete dei suoi scritti teorici sin qui analizzati siano mutuati da quegli studi. Ipotesi avvalorata dalla menzione del libro di Berger, di cui de Chirico ha probabilmente letto anche l'opera principale, nella quale le scoperte da questi compiute venivano sistematizzate.¹²⁴ Induce a pensare ciò anche la disamina volta a legittimare le "proprie" teorie sui fiamminghi contenuta nel testo *Pro technica oratio*: "In una parte della *Vita di Antonello da Messina* del Vasari si legge: "quest'olì che è tempera loro"¹²⁵; ed è senza dubbio alla tempera grassa dei fiamminghi che l'autore allude. A confermare l'opinione che la pittura a olio dei fiamminghi fosse una tempera grassa basti citare le seguenti parole di Michel Angelo Biondo il quale, nel XXIII capitolo del suo *Trattato*, parlando dei diversi sistemi del dipingere su tela o tavola, dice: "lavora et penge con tempera d'oglio". È evidente che la *tempera d'oglio* del Biondo sia quella stessa a cui allude il Vasari, dicendo: "quest'olì che è tempera loro"¹²⁶.

Questa discettazione, che ricorrerà identica nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica*¹²⁷, è molto simile a quella costruita dal Berger nel volume a cui si è sopra accennato, *Quellen und Technik der Fresko, Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters*, del 1897. Per confutare la credenza che i fiamminghi dipingessero a olio, dovuta al racconto del Vasari che gliene attribuiva la paternità¹²⁸, citava i medesimi passi delle Vite. L'identità di argomentazioni avvalorava l'ipotesi che de Chirico attinga le proprie teorie da quel volume, che possedeva forse dai tempi dell'Accademia, come del resto il libro su Böcklin, cosa che sembra piuttosto plausibile, essendo quest'ultimo edito a Monaco nel 1906. Peraltro, il testo di Michelangelo Biondo sopra citato da de Chirico¹²⁹ risulta tradotto e commentato in tedesco per la prima volta da Ilg a Vienna nel 1873 e per la seconda volta da Berger nel 1901.¹³⁰ Anche in questo caso si è indotti a pensare che de Chirico possa aver conosciuto il testo attraverso il filtro dello studioso viennese negli anni trascorsi a Monaco. Le teorie sviluppate negli scritti dal 1920 al 1923, poi riproposte nel *Piccolo trattato* del 1928, sarebbero quindi da ricondurre agli studi dei ricercatori monacensi, Berger in testa, piuttosto che alle confidenze dei restauratori conosciuti in quegli anni.¹³¹ Senza sminuire il valore dei ricordi dell'artista, si potrebbe supporre che gli episodi riguardanti Locoff e Bettarini abbiano semplicemente riattivato un interesse preesistente, portandolo a rispolverare dei libri che quasi certamente possedeva dai tempi di Monaco per dare un fondamento alle proprie ricerche.

Né sembra verosimile che de Chirico potesse rimanere ignaro durante il soggiorno monacense (1906-

¹²⁴ E. Berger, *Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Tempera-Malerei des Mittelalters*, cit.

¹²⁵ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori...*, cit., p. 69.

¹²⁶ G. de Chirico, *Pro technica oratio*, cit., n. 2.

¹²⁷ Specificamente alla voce *Pittura a tempera*. Cfr. G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, cit., pp. 27-28.

¹²⁸ Il primo ad avviare la polemica dimostrando che l'olio era utilizzato già molto prima del Quattrocento era stato Lessing alla fine del secolo precedente.

¹²⁹ M. Biondo, *Della Nobilissima pittura et di la sua arte, et di modo di conseguirla agevolmente di Michel Angelo Biondo. Utile et breve dottrina*, Venezia, 1549.

¹³⁰ Cfr. S. Bordini, op. cit., p. 52.

¹³¹ Alla stessa conclusione di una "formazione tedesca" delle teorie dechirichiane sulla tempera grassa giunge C. Compostella, *La "tecnica" di Giorgio de Chirico 1919-1925*, in *Bollettino ICR*, 2001, n. 3, pp. 2-38. Il saggio risulta interessante soprattutto per le indagini scientifiche (riflettografie e fluorescenze agli ultravioletti) che l'autrice ha potuto compiere su alcuni dipinti.

1909) di quelle ricerche tanto dibattute da almeno vent'anni nel capoluogo bavarese, dove si erano persino svolte delle "gare di tecnica pittorica". Da alcune ricerche svolte a Monaco, risulta ad esempio che l'Associazione Tedesca per la Promozione delle Tecniche Pittoriche Tradizionali annunciava una conferenza serale per il 4 dicembre 1907, avente come oggetto i compiti dello Stato e delle organizzazioni private rispetto alle problematiche tecnico-pittoriche.¹³² Nell'ambito della stessa erano previsti gli interventi di Carl von Marr, professore di cui de Chirico era allievo presso l'Accademia, e del prof. Eibner, il chimico che conduceva studi intorno alla definizione della tempera medievale. Anche se la presenza a Monaco di Giorgio de Chirico per quella data non è attestata da documenti, non vi sono viceversa prove che dimostrino il contrario, allontanando in maniera certa l'ipotesi di una sua partecipazione a questa conferenza. Infine, sarebbe utile considerare che anche Jacobidis, di cui de Chirico era stato allievo presso il Politecnico di Atene, visse a Monaco tra la fine degli anni Settanta e la fine degli anni Novanta, dopo avervi condotto gli studi presso l'Accademia (1877-1883). Fatto che meriterebbe un'ulteriore riflessione, essendo stato in seguito Jacobidis anche Direttore del Politecnico ateniese, portandovi forse quello spirito conservativo che le accademie tedesche dovevano alla presenza nella loro storia recente di alcuni significativi esponenti del movimento nazareno. Il ritorno al mestiere nei modi in cui è stato postulato negli scritti dechirichiani dei primi anni Venti induce, come si è visto, a formulare anche dei paralleli con la vicenda di quella confraternita, attiva a Roma all'inizio del secolo precedente. La pittura di Arnold Böcklin, da sempre beniamino di de Chirico, rimane in ogni caso uno degli stimoli principali nel percorso che vede l'artista sistematicamente dedito allo studio degli antichi e alla pratica della tempera grassa. Anche il pittore svizzero aveva iniziato a sperimentare la tempera operando una sorta di "conversione" dalla pittura a olio. Tale processo di empatia si completerà con una nuova ripresa iconografica e stilistica dal maestro tra il 1922 e il 1923. Nel 1920¹³³, quando de Chirico comincia, stando ai suoi scritti, a dipingere a tempera, è ancora interessato alla copia nei musei e gli anni fino al 1921-1922 trascorrono programmaticamente all'insegna dell'arte rinascimentale, come traspare sia dai temi che dai titoli dei quadri. Quando, intorno al 1922, si ridesta l'entusiasmo per la pittura böckliniana, non sono più i centauri degli anni giovanili a interessarlo, né le ninfe o i fauni¹³⁴, ma l'architettura della *Villa sul mare*, nelle varie versioni, o della *Villa italiana in primavera* del 1870.¹³⁵ Questa nuova fase, connotata da un legame quasi osmotico col pittore di Basilea per tecnica, iconografia e stile, che de Chirico stesso definì "periodo romantico", viene consacrata ufficialmente alla Quadriennale di Torino del 1923¹³⁶, trionfando definitivamente nello stesso anno alla II Biennale Romana¹³⁷, dove troviamo diciotto opere (due metafisiche e sedici recenti) tra cui figurano quelle appartenenti alla serie delle *Ville romane*.¹³⁸ La temperie "romantica" è caratte-

¹³² Cfr. G. Roos, op. cit., pp. 163-164.

¹³³ In quell'anno però gli dedica uno scritto, G. de Chirico, *Arnoldo Böcklin*, in «Il Convegno», Milano-Roma, n. 4, maggio 1920, pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 166-171.

¹³⁴ Questi soggetti caratterizzano i dipinti del primo momento di influenza böckliniana, il cosiddetto periodo pre-metafisico (1908-1909), che costituì l'esordio artistico di de Chirico. Cfr. *Giorgio de Chirico Pictor Optimus*, cit., pp. 95-96.

¹³⁵ Cfr. W. Schmied, "Pictor Classicus sum": *Il ritorno al mestiere*, in I. Far, D. Porzio, *Conoscere de Chirico*, Mondadori, Milano, 1979, pp. 106-107.

¹³⁶ La mostra, alla quale de Chirico partecipa sollecitato da Felice Casorati, si svolge dal 14 aprile al 31 luglio 1923. Cfr. *Giorgio de Chirico. Gli anni Venti*, cit., pp. 64-65.

¹³⁷ *Ivi*. La manifestazione era stata fondata nel 1921 per contrapporre la nuova cultura artistica "italiana", che stava maturando a Roma, alla "esterofila" Biennale veneziana. Si apre il 4 novembre 1923 e si conclude il 30 aprile 1924.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 82-83.

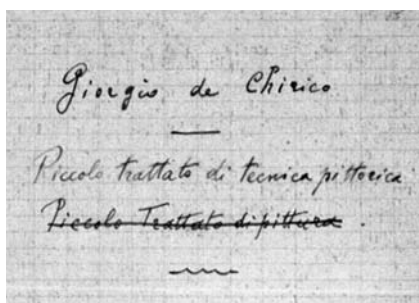


fig. 9 Prima pagina del manoscritto del *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, 1928.

rizzata, oltre che da un rinnovato interesse per Böcklin e Klinger, anche dalla scoperta del realismo di Courbet. E non è di poca importanza che l'epigrafe "Savoir pour pouvoir" tratta dal pittore francese compaia in apertura sia dello scritto *Il ritorno al mestiere* nel 1919 che del *Piccolo trattato di tecnica pittorica* del 1928 (figg. 9-10), congiungendo forse ancora programmaticamente i due estremi, intesi cronologicamente, della riflessione intorno al mestiere, alla tecnica e alla materia pittorica. I dipinti realizzati in questo periodo (1922-1924), all'insegna di Böcklin, Klinger e Courbet, sono ricordati da de Chirico nel

Piccolo trattato alla voce *tempera magra*, come esempi ben riusciti della tipologia a colla.¹³⁹ Ultima tappa di questa stagione è la partecipazione alla XIV Biennale di Venezia nel 1924¹⁴⁰, con *Ottobratta*¹⁴¹ e *I Duelli a morte*¹⁴², due tele inconsuetamente grandi e dalla complessa iconografia, che sono forse anche le ultime dipinte a tempera grassa.¹⁴³

Poco tempo dopo, sempre più amareggiato dall'ostilità della critica, decide di abbandonare l'Italia e tornare a vivere a Parigi. Il secondo soggiorno parigino sarà caratterizzato dal ritorno alla tecnica a olio, accompagnato da un mutamento anche nei soggetti e nello stile, frutto di rielaborazioni di temi propri della fase metafisica. Afferma infatti nelle *Memorie*: "Quando nel 1925 partii per

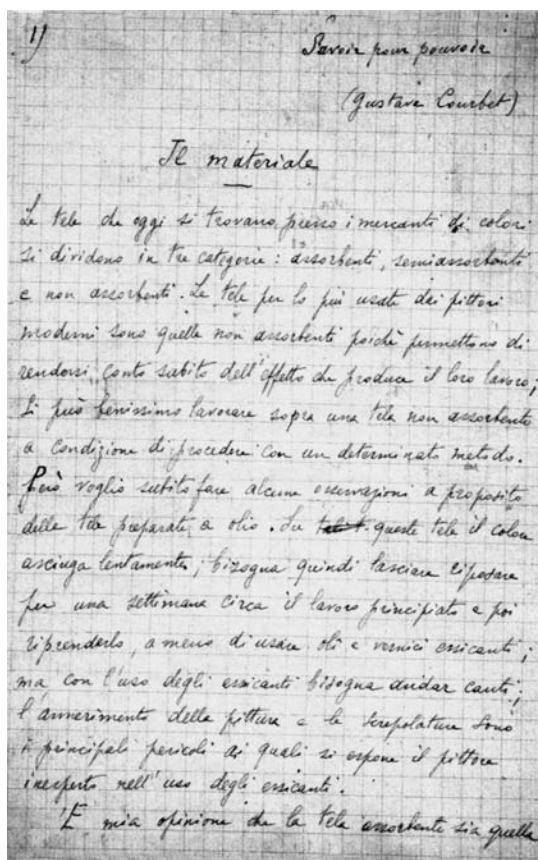


fig. 10 Una pagina del *Piccolo trattato* con l'epigrafe tratta da Courbet.

¹³⁹ Il pittore parla di "paesaggi con uno studio severo di fronde e d'anatomie di rami". Cfr. G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, cit., pp. 29-36. Si deve però precisare che la "tempera magra" di de Chirico non è realmente tale. Prevedendo l'aggiunta di un'emulsione a base di olio di lino crudo e nuovo, risulta anch'essa "grassa".

¹⁴⁰ La prima per il pittore, invitato al maggior evento artistico italiano all'età di 36 anni. I due dipinti, che chiudono peraltro il ciclo delle sette *Ville romane*, ancora una volta non incontrarono il favore dei critici.

¹⁴¹ Tempera su tela, 135x183 cm, 1924. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa*, cit., p. 118, n. 252.

¹⁴² Tempera su tela, 131x188 cm, 1924. *Ibid.*, p. 118, n. 253.

¹⁴³ Lo sostiene per esempio Fagiolo dell'Arco. *Ibid.*, p. 118.

fig. 11 Giorgio de Chirico, *Autoritratto*, 1924.fig. 12 Particolare dell'*Autoritratto* in cui si evidenziano gli incroci di pennellate liquide e sottili della tempera grassa.

Parigi avevo da circa un anno abbandonato la tempera ed ero tornato alla pittura a olio¹⁴⁴. Sulla base di tale dichiarazione dovrebbe allora retrodatarsi al 1924 l'*Autoritratto*¹⁴⁵ (figg. 11-12), oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, firmato e datato "G. de Chirico 1925", che presenta a un esame ravvicinato tutte le caratteristiche della tempera grassa. Infine è da rilevare come, mentre l'uso della tempera era stato accompagnato da una fitta e coerente elaborazione teorica, l'abbandono improvviso della stessa non sia motivato in nessuno dei suoi scritti successivi, rimanendo così inspiegabile.

Il nuovo periodo parigino sarà però segnato dalla rottura nel 1926 con i surrealisti per motivi di ordine estetico, non potendo di certo questi comprendere il nuovo de Chirico "pictor classicus", interessato al "mestiere" e alla ricerca di radici figurative nel museo.¹⁴⁶ Paradossalmente, a quella data il pittore si mostrava più surrealista che mai: cambiando nuovamente tecnica e stile, tornava infatti alle iconografie metafisiche, dimenticando i soggetti "antichi" che avevano caratterizzato il periodo classico e quello romantico in Italia (1919-1924). Compagno tra i suoi temi di questi anni i nuovi manichini, eccepiti ora come *Filosofi o Archeologi*, seguiti dai *Nus antiques*, dalla serie dei *Trofei*, dal gruppo dei *Mobili nella valle*, con la serie pendant degli *Interni in una stanza* e, infine, i *Cavalli* e i *Gladiatori*, certamente tra i più ricorrenti.¹⁴⁷ Abbandonata la tempera e ripreso a

¹⁴⁴ G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 140. Gli studiosi hanno precisato che il trasferimento definitivo sarebbe avvenuto nell'autunno di quell'anno. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *La vita di Giorgio de Chirico*, cit., p. 145.

¹⁴⁵ Tempera su cartone, 62x 46 cm, 1924, Roma, GNAM. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa*, cit., p. 117, n. 240. Anche Fagiolo dell'Arco propone di retrodatarlo. Il dipinto sarebbe quindi stato realizzato alla fine del 1924 ed esposto alla III Biennale Romana nel marzo del 1925, dove fu acquistato dallo Stato Italiano. Cfr. *Giorgio de Chirico nelle collezioni della GNAM*, cat. della mostra, GNAM, Roma, 1994, pp. 42-43.

¹⁴⁶ Alla base dell'opposizione così radicale non c'erano forse solo ragioni estetiche: "La mia venuta a Parigi con uno stock di quadri nuovi, le mie relazioni con mercanti locali e le mie esposizioni di una pittura differente da quella che essi possedevano e gonfiavano, portavano scompiglio nei piani della banda Breton e le rompevano le uova nel paniere. Pertanto i surrealisti decisero di d'intraprendere su vasta scala una specie di grande boicottaggio della mia nuova produzione [...]". Cfr. G. de Chirico, *Memorie*, cit., pp. 143-144.

¹⁴⁷ A proposito di questa stagione della produzione iconografica di de Chirico, cfr. P. Baldacci-M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-29, dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, Daverio-Mondadori, Milano, 1982, pp. 118-121.

fig. 13 Giorgio de Chirico, *Gli Archeologi*, 1927.fig. 14 Particolare degli *Archeologi* in cui si nota la stesura più corposa del colore a olio.

dipingere ad olio, la tavolozza di questi dipinti appare schiarita e più vivace, come pure mutata risulta la stesura pittorica in superficie (figg. 13-14).

Referente principale del nuovo filone iconografico parigino, in particolare per i quadri con i cavalli, è il *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* di Salomon Reinach.¹⁴⁸ Un'interessante testimonianza diretta di questo rapporto ci viene dal pittore Antonio Fornari¹⁴⁹, assistente di de Chirico presso l'*atelier* parigino: "A Parigi durante il 1926 fummo per alcuni mesi al servizio di de Chirico. Il nostro lavoro consisteva nel preparargli, secondo un suo particolare procedimento, le tele, lavargli i pennelli, pulirgli le tavolozze. Il compito non era difficile ma richiedeva molta attenzione; il più piccolo sbaglio non gli sarebbe sfuggito. [...] Viveva allora Giorgio de Chirico con la moglie Raissa al n. 30 della Rue Bonaparte, in un appartamento dove una vasta sala fungeva da studio. In un tiepido pomeriggio di primavera entrando in questo studio scorgemmo, sul cavalletto, un quadro che non raffigurava gli abituali pensosissimi manichini togati. Si trattava di uno snello cavallo bianco [...]. Sulla sedia del Maestro era poggiato un libro aperto. Con quella curiosità per i segreti dei padroni, propria a tutti i *creati*, ficcammo il naso tra le pagine del libro [...]. Il libro non era altro che il *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* di Salomon Reinach [...]. Si trattava di uno dei libri su cui studiava la moglie Raissa, allieva del prof. Picard alla Sorbona"¹⁵⁰.

La testimonianza risulta preziosa poiché, oltre a documentare l'uso dei repertori, ci riporta al problema del mestiere. Abbandonate le ricerche sulla tempera e svanita la smania di imitare soggetti e tecniche dei maestri del passato, de Chirico non aveva perso l'interesse per il buon materiale e per

¹⁴⁸ S. Reinach (1858-1932), professore e divulgatore di archeologia conosciuto per i numerosi cataloghi e repertori, molto consultati nel primo trentennio del Novecento. Il volume citato era stato pubblicato nel 1898-1906 e più volte ristampato. Il nome di Reinach ricorre negli scritti di Savinio e di de Chirico già prima del 1919. Cfr. P. Baldacci-M. Fagiolo dell'Arco, op. cit., pp. 87-88).

¹⁴⁹ Si tratta di un pittore pressoché dimenticato. Di lui sappiamo che durante la prima guerra mondiale era stato nello studio di Giacomo Balla. Alla fine degli anni Venti partecipa, inoltre, alle esposizioni del gruppo degli Italiens de Paris.

¹⁵⁰ A. Fornari, *Quarant'anni di cubismo. Cronache, documenti, polemiche*, Capriotti Ed., Roma, 1948, p. 94.

la tecnica, continuando a preparare da sé le tele, nonostante la produzione pittorica così cospicua di questo secondo periodo parigino. Proprio tali interessi mai sopiti lo indurranno nel 1928 a redigere in quella stessa città il *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, sollecitato dall'editore svizzero Giovanni Scheiwiller, che lo pubblicherà per la casa editrice da lui diretta a Milano.¹⁵¹

Evento, quest'ultimo, che non chiuderà la riflessione dechirichiana intorno al "problema del mestiere", della materia e della tecnica, destinata a essere un tratto saliente della sua vicenda artistica successiva. In particolare de Chirico torna a pronunciarsi in sede teorica su tali questioni in alcuni scritti pubblicati nei primi anni Quaranta¹⁵², nei quali, ormai definitivamente avviato verso quella pittura "romantica e barocca" che segnerà la sua produzione fino agli anni Cinquanta, polemizza apertamente contro l'intero mondo dell'arte, che a sua volta sembra ignorarlo.

Un ringraziamento particolare va al dott. Domenico Ventura per le traduzioni dal tedesco.

¹⁵¹ Dovrebbe essere stato scritto tra febbraio e aprile del 1928, come si evince dal carteggio tra l'artista e l'editore committente, pubblicato da Jole de Sanna. Cfr. G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, cit., pp. 95-123.

¹⁵² G. de Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*, in «Stile», Milano, gennaio 1942; ristampato in «Il Corriere Padano», Ferrara, 1 marzo 1942; pubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 391-407 e in G. de Chirico, I. Far, *Commedia dell'Arte Moderna* (1945), a c. di J. de Sanna, Abscondita, Milano, 2002, pp. 145-163. Si veda poi: G. de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, in «Il Corriere Padano», Ferrara, 5 aprile 1942; ristampato in «L'Illustrazione Italiana», Milano, 26 aprile 1942; pubblicato in G. de Chirico, I. Far, op. cit., pp. 164-173 e ripubblicato quivi, pp. 534-540. Entrambi gli scritti vengono attribuiti da de Chirico, nel citato volume *Commedia dell'Arte Moderna*, alla moglie, Isabella Far, che costituisce il suo doppio.