

GIORGIO DE CHIRICO
LA LEZIONE DEGLI ANTICHI GRECI PER UNA NUOVA SCENOGRAFIA
 DE *LA FIGLIA DI IORIO* DI **GABRIELE D'ANNUNZIO**

Roberta Di Nicola

“Il giovane eroe – che superato ha tutto, lo spirito libero
 senza dogmi – certamente questo è molto meglio di tutta
 la stupidità della vita moderna e di quella passata”
 G. de Chirico, lettera a F. Gartz (1911)¹



G. de Chirico, bozzetto scenografia, *La figlia di Iorio*, Atto III: “si vedrà un’aia grande; e al fondo una quercia venerabile per vecchiezza; e, dietro il tronco, la campagna limitata dai monti, solcata dalla fiumana. Si vedrà a manca la casa di Lazaro, la porta aperta, il portico ingombro di strumenti rurali; a dritta, il fenile il frantoio il pagliaio”, matita e acquerello su carta, 32,5x50,5 cm, tragedia pastorale in tre atti di Gabriele D’Annunzio

1. Il recupero del classico e il dissenso del moderno

Nel 1914 Giorgio de Chirico era in contrasto con la stampa francese, soprattutto nei confronti di «Paris-Midi» che, “tranne il Sig. Apollinaire”, aveva mosso critiche alla sua pittura metafisica, esposta l’anno precedente al Salon des Indépendants, paragonandola a “scenografie teatrali”.² Agli occhi dei contemporanei, probabilmente, doveva risultare evidente il rapporto figurativo tra le “Piazze d’Italia” di de Chirico e il teatro classico dell’epoca. Tali affinità erano il risultato di un’indubbia conoscenza comune delle fonti letterarie e, nel caso di de Chirico, soprattutto filosofiche. Per la critica, era specialmente la concezione del teatro di Gabriele D’Annunzio a poter suscitare analogie estetiche con la pittura di de Chirico, tanto che Maurizio Calvesi ne cita alcune in questi termini: “[...] i temi dell’infinito, della solitudine, del silenzio, del tempo eccetto, del mistero e dell’enigma, delle vie deserte, delle piazze tacite ove domina come un’ombra il monumento equestre [...] eccoli ad uno ad uno in D’Annunzio. [...] Ciò non comporta necessariamente una discendenza diretta, ma attesta la diffusione di questi temi nella cultura, anche e proprio, italiana”.³

Nonostante la diffusa formazione culturale del tempo, le opere di de Chirico successive non diedero adito a nessun dubbio sull’autenticità dell’innovazione metafisica e della loro estraneità rispetto all’illustrazione scenografica. Infatti “Questa prima accusa [...] – conclude Calvesi – si perderà per strada, a mano a mano che gli spazi dechirichiani si riempiranno di cose indecifrabili e di manichini”.⁴

Nel 1911, i fratelli de Chirico, Giorgio e Andrea (quest’ultimo non ancora conosciuto con lo pseudonimo di Alberto Savinio⁵) si erano trasferiti con la madre a Parigi proprio nello stesso periodo in cui

¹ G. de Chirico, lettera a F. Gartz, 5 gennaio 1911, in G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 31.

² M. Calvesi, *La Metafisica schiarita: da de Chirico a Carrà, da Mondani a Savinio*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 82.

³ Ivi, p. 81.

⁴ Ivi, p. 82.

⁵ “Fui io [Giorgio de Chirico, ndr] a Parigi, quando decidemmo di ‘diversificarci’, che gli trovai lo pseudonimo con cui divenne poi noto: Alberto Savinio. Avrei fatto meglio a tenermi Savinio per me e lasciare de Chirico a lui, se penso a come storpiano il mio cognome all’estero. In Francia per esempio dicono ‘Sciricò’”, M. Savinio, *Con Savinio: Ricordi e lettere*, a cura di A[ngelica] Savinio, Sellerio, Palermo 1987, p. 37.

vi risiedeva Gabriele D'Annunzio, il quale era "incline più che mai a cavalcare l'onda di un successo e di un'ammirazione che non avevano uguali tra i salotti e gli ambienti culturali parigini".⁶ Si può dedurre che, protagonisti della stessa scena culturale parigina, de Chirico e D'Annunzio dovettero conoscere la poetica dell'uno quanto dell'altro, in un clima di dissensi soprattutto per l'arte rivoluzionaria del pittore. Alle incomprensioni della pittura di Giorgio de Chirico si unirono anche quelli nei confronti della musica e della letteratura teatrale avanguardistica del fratello Alberto Savinio. Ricorda Maria Morino, moglie di Savinio, che proprio negli anni parigini il suo Betti⁷ "era felice di lavorare, di dire e fare quello che sentiva e voleva. La grande libertà di pensiero che gli consentiva di andar dritto per la sua strada, l'ha portato a seguire una linea di lavoro, senza interruzioni o cedimenti, sino all'ultimo giorno della sua vita".⁸ La Morino, ritornata insieme alla sorella Jone in Italia nel 1925 dalla tournée con la Compagnia diretta da Luigi Pirandello,⁹ dovette però constatare lei stessa il dissenso generale per l'arte di Savinio, nonostante entrambi godessero della benevolenza "paterna" dello scrittore siciliano, indiscusso intellettuale di fama mondiale: "A Milano [...] al Corso Hotel frequentato a quel tempo da intellettuali [...] alcuni di loro si erano espressi in modo sfavorevole sull'arte di Savinio, che consideravano 'negativa'. Fu allora che cominciai a rendermi conto quanto le sue idee ardite e innovatrici fossero contrastate".¹⁰ Sarà successivamente lo stesso Savinio a replicare alle critiche con argomentazioni¹¹ anche e soprattutto contro l'eccessivo *estetismo* di Gabriele D'Annunzio.

Per meglio dire, – scrive Savinio – l'estetismo è la parte peggiore di una cultura: la parte caduca, degenerare, marcia. I ritagli, le scorie, la sbavatura. Meglio ancora l'estetismo è la "perla", il "morbo" di una cultura. Come tale [...] l'estetismo, forma "corrotta" della cultura, riesce quasi sempre più accetta, più gradita più "popolare" che non le forme sane, pulite, serie della cultura stessa. In arte, il *faisandé* incontra molto.¹²

⁶ L. Lijoi, «La mort parfumée»: Alberto Savinio tra D'Annunzio e dannunzianesimo, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015) a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, ADI, Roma 2017, p. 1. Un'altra tragedia di grande successo di D'Annunzio, intitolata *Le chèvrefeuille*, fu composta nel 1913 in francese e presentata al teatro Porte Saint-Martin di Parigi il 14 dicembre dello stesso anno. Cfr. G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, a cura di M. M. Cappellini, con il patrocinio della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Mondadori, Milano 2009, pp. CLXXIV-CLXXX.

⁷ Così veniva chiamato Savinio in famiglia, cfr. M. Savinio, *Con Savinio*, cit., p. 36. De Chirico scriverà nelle sue memorie che i diminutivi del suo nome e quello del fratello erano "Giorgino e Betty", cfr. G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945; II edizione, Rizzoli, Milano 1962; La nave di Teseo, Milano 2019, p. 161.

⁸ Ivi, p. 15.

⁹ Le famose sorelle Morino, Maria e Jone, lavorarono anche per la compagnia di Eleonora Duse, dopo lunghi anni di silenzio dell'attrice nella metà degli anni Venti. Così racconta Maria Morino: "Poi un giorno – giorno memorabile – ricevemo in un telegramma di Eleonora Duse che ci chiamava a Vienna dove si trovava la Compagnia costituita di recente. [...] La Duse aveva con sé bravissimi attori [...] e volle noi due sorelle Morino come attrici giovani", ivi, p. 20.

¹⁰ Ivi, p. 33-34.

¹¹ Savinio così rispondeva: "Presentare a un pubblico siffattamente coltivato opere di artisti che dalla comune volgarità e sciattezza si distinguono, viene a costruire un rischio gravissimo se non addirittura un delitto di lesa bestialità nazionale. Come volete mai che gente abituata a compiacersi nelle brutture che la pittura italiana produce da tanti anni, [...] possa guardare con occhio chiaro e intelligente le opere di alcuni artisti, che facendosi largo fra le suddette brutture, cercano di riafferarsi alla tradizione della grande pittura, e pur nutrendosi degli insegnamenti antichi procurano [...] nuove esperienze e nuova più ampia cultura?". A. Savinio, *La nascita di Venere: Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano e V. Trione, con nove disegni dell'Autore, Adelphi, Milano 2007, p. 119.

¹² A. Savinio, *Estetismo*, in «La Stampa», Torino 8 aprile 1936, citato in L. Lijoi, «La mort parfumée», cit., pp. 2-3 e consultabile su www.archiviola stampa.it.

Probabilmente l'angoscia evocata dalla Metafisica, più che dalla letteratura dei drammi del Vate considerata "più popolare", costringeva l'uomo a rivalutare il senso di dolore e di piacere nella dimensione anti-dogmatica dell'esistenza. Infatti incuteva un forte sentimento legato a quell'intima paura che costringe l'uomo e la sua ragione a reinterrogare se stessa per conoscere a fondo i suoi limiti. La radicale ripresa dei temi classici, nella Metafisica, sintetizzava l'idea di una riabilitazione del pensiero moderno a considerare l'uomo e la sua esistenza nella dimensione tragica del *non senso* filosofico, che si rivelerà nel recupero della "sapienza greca" esercitata dai filosofi di fine Ottocento.

Proprio con D'Annunzio, Giorgio de Chirico sembrerebbe aver condiviso nei primi anni del Novecento alcune affinità di pensiero dovute alle letture riguardanti il mondo classico dell'antica Grecia (fig. 1).¹³ Queste riguardavano in particolare la laicità dei valori legati alla vita e alla morte dell'"antica sapienza greca", che saranno una costante nella poetica dechirichiana quanto nell'idea di teatro dannunziano. Nel 1900 D'Annunzio a Firenze scriveva la prefazione a *La beata riva* del suo amico Angelo Conti (fig. 2). L'importanza estetica, per la ripresa di tematiche relative agli "antichi ideali" che la cultura moderna sembrava aver perso, la rese per il Vate "un primo saggio di dottrina estetica generale che si appoggia sugli esemplari greci e sulle più intime manifestazioni del Quattrocento Italiano e del Rinascimento".¹⁴ Inoltre nel sottotitolo, *Trattato dell'oblio*, vi era chiaro il rimando a quell'eredità filosofica di fine Ottocento, soprattutto nei riferimenti a Schopenhauer, sulla quale D'Annunzio stesso si confrontò più volte. La questione dell'atea

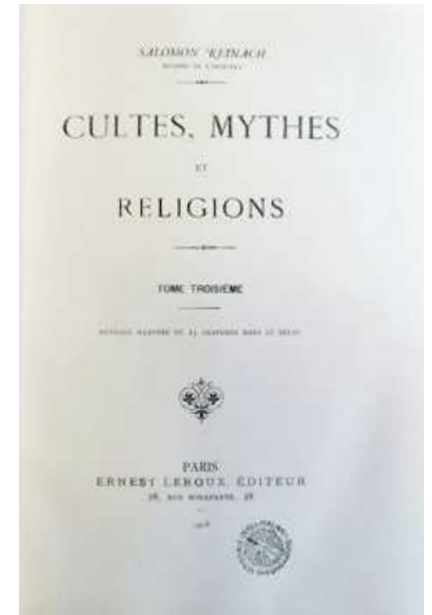


fig. 1 S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, Éditions E. Leroux, Parigi 1908. Opera posseduta da G. D'Annunzio, conservata negli Archivi della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera

¹³ A tal proposito è interessante notare che i due grandi artisti avessero letture comuni sul mondo antico, forse anche per le vicende personali che li avevano portati ad avvicinarsi direttamente alla spiritualità classica (de Chirico nasce in Grecia, D'Annunzio la visiterà proprio alla fine dell'Ottocento). Inoltre, D'Annunzio possedeva i volumi dell'opera di S. Reinach, *Cultes, mythes et religions*, Éditions E. Leroux, Parigi 1908, conservati presso gli Archivi della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera. Il terzo tomo reca sottolineature di mano del poeta al paragrafo intitolato "La mort du gran Pan". Mentre si trova a Firenze, nel 1910, de Chirico consulta l'opera di Reinach nella stessa edizione insieme ad altri libri sulla Grecia: "[...] de Chirico prese in prestito dalla B.N.C.F. un'edizione del 1908 (in 3 voll.) – Salomon Reinach, *Cultes, mythes et religions*, II ed., Éditions E. Leroux, Parigi 1908 – tra il 10 e il 30 novembre 1910. Si tratta del primo titolo di cui l'artista richiese il prestito anziché consultarlo in loco, come aveva fatto in via esclusiva per i precedenti sei mesi circa", V. Noel-Johnson, *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911): La scoperta dei registri della B.N.C.F.*, in «Metafisica» n. 11/13 (2014), p. 192.

¹⁴ A. Conti, *La beata riva: Trattato dell'oblio. Preceduto da un ragionamento di Gabriele D'Annunzio*, Fratelli Treves Editore, Milano 1900, pp. XXVI-XXVII. La copia di quest'opera, conservata presso l'Archivio D'Annunzio, reca sottolineature e annotazioni di mano del poeta in più parti del testo, soprattutto in prossimità dei passi che trattano il tema dell'essenza della natura.

verità dell'essere, con la critica alla metafisica tradizionale a cui fa riferimento il poeta, sembrerebbe quella sollevata con maggiore risonanza qualche anno dopo dall'estetica dechirichiana. Pertanto, in piena sintonia nella rievocazione del *non senso* da attribuire alla conoscenza dell'esistenza umana, con la ripresa di temi della sapienza greca, D'Annunzio e de Chirico, mostrarono, pur in maniera differente, quanto di più lontana da essa fosse considerata la verità all'inizio del secolo.

Quanto più allora – nell'età ellenica – l'intelletto era sintetico tanto è più oggi isolato nell'analisi, e la sua attività, che i Greci spendevano quasi esclusivamente per l'arte, oggi si esercita a dividere e suddividere in mille rami il gran tronco del sapere umano. Siamo dunque assai lontano dai tempi nei quali la poesia era considerata come la maggiore altezza a cui potesse giungere il nostro spirito. Oggi la poesia, e l'arte in generale, è considerata come un giuoco, come un piacevole artificio.¹⁵

D'Annunzio, nella prefazione dell'opera di Conti, contrapponeva, all'eccessivo rigore scientifico di una razionalità dominante sulla natura (già presente alla fine dell'Ottocento) i valori basilari della sapienza degli antichi Greci. Seguiva una rivisitazione del concetto di tragico a partire dalla consape-

volezza della morte, che l'uomo moderno si era illuso di eludere. L'uomo è mortale, non vi è altro dopo la vita e il dolore terreno perde di senso ulteriore in quanto elemento tragico della vita stessa. Il desiderio *sfrenato* dell'assoluta verità fu l'errore che D'Annunzio attribuì non a caso alle generazioni precedenti, illuse di conoscere così i misteri dell'esistenza umana, che altro non era che mistero. Così egli scrive: "Lasciate dunque alle verità i suoi veli per semplice decenza; rispettate il pudore con cui la natura adorabile si nasconde dietro il tessuto specioso de i suoi enigmi; abituatevi a reggere in equilibrio con agile eleganza la sua tenue corda delle probabilità distesa attraverso gli abissi"¹⁶.

La stesura de *La beata riva* oltre a dimostrare una circolazione ormai diffusa dell'innovativa idea di recupero dell'antica Grecia, che a partire da Friedrich Nietzsche trova la sua massima espressione nell'opera *La nascita della tragedia* (1872), darà la possibilità a D'Annunzio di conoscere nel 1900 le parti più significative proprio del testo nietzscheano



fig. 2 A. Conti, *La beata riva: trattato dell'oblio*, preceduta da un ragionamento di G. D'Annunzio, Fratelli Treves Editore, Milano 1900. Opera posseduta dal Vate conservata negli Archivi della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera

¹⁵ Ivi, p.175.

¹⁶ Ivi, pp. XXIVV-XXXV.

prima della sua uscita in traduzione italiana, dal momento che Conti ne riassume il contenuto. *La nascita della tragedia* si rivelerà una fonte imprescindibile per l'idea di teatro in D'Annunzio così come per la pittura metafisica di de Chirico. De Chirico consulterà quest'opera di Nietzsche mentre si trova a Firenze nove anni dopo, nella traduzione francese del 1901,¹⁷ che è poi la stessa edizione ritrovata nella biblioteca del Vate (fig. 3),¹⁸ in suo possesso probabilmente alla fine del soggiorno alla Capponcina (1897-1910).¹⁹ Un recupero di temi tragici è riscontrabile in D'Annunzio quanto in de Chirico nelle personali interpretazioni letterarie nel primo, e artistico-filosofiche nel secondo. Il destino li vedrà uniti nella rappresentazione del 1934 de *La figlia di Iorio*.

A questo recupero si unì Luigi Pirandello che della tragedia pastorale del Vate ne seguì, sempre nel 1934, la regia, scegliendo come scenografo Giorgio



fig. 3 F. Nietzsche, *L'origine de la tragédie ou Hellenisme et pessimisme*, a cura di J. Morland e J. Marnold, III ed., Mercure de France, Parigi 1901. Opera posseduta da G. D'Annunzio conservata negli Archivi della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera

¹⁷ Cfr. V. Noel-Johnson, *La formazione di de Chirico*, cit., p. 184.

¹⁸ D'Annunzio possedeva la traduzione francese della *Geburt der Tragödie*, uscita con il titolo *L'origine de la tragédie, ou Hellenisme et pessimisme*, a cura di J. Morland e J. Marnold, 3a edizione, Mercure de France, Parigi 1901. L'accertata conoscenza e ammirazione del filosofo da parte di D'Annunzio risale ad un articolo del 1893, intitolato *Il Caso Wagner*, in cui leggiamo: "Federico Nietzsche! Chi è costui? Chiederanno moltissimi dei miei lettori fino ai quali non può ancora esser giunta la fama di questo filosofo tedesco che assale con tanta violenza le dottrine borghesi contemporanee e il cristianesimo sempre rinnovellato. Egli è uno dei più originali spiriti che siano comparsi in questa fine di secolo, ed uno dei più audaci. I risultati della sua speculazione intellettuale sono contenuti in libri bizzarri, scritti con uno stile aspro ed efficace, dove i paradossi si avvicendano ai sarcasmi e le invettive tumultuose alle formule esatte. Di questi libri i più significativi s'intitolano: *Così parlò Zarathustra*, *Genealogia della Morale*, *Di là dal Bene e dal Male*, *Crepuscolo dei Falsi Iddii*, *La Gaia Scienza*", G. D'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, 2 voll., Mondadori, Milano 2003, II, p. 234. In questo articolo non viene citata *La nascita della tragedia*, probabilmente perché la traduzione in francese dal tedesco arriverà nel 1901 e quella in italiano solo nel 1907. Lo studioso Guy Tosi ha dimostrato che nell'aprile del 1892 D'Annunzio aveva letto un articolo di Jean de Néthy, dal titolo *Nietzsche-Zarathustra* sulla «Revue Blanche» (cfr. G. Tosi, *D'Annunzio découvre Nietzsche*, «Italienistica» n. 2 [1973], pp. 481-513). Sempre Tosi individua l'ultima fonte nietzscheana di D'Annunzio nell'antologia curata da Paul Lauterbach e Adrien Wagnon, intitolata *À travers l'œuvre de Frédéric Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages*, pubblicato a Parigi nel 1893 (lo stesso anno de *Il Caso Wagner* dannunziano): tale antologia precede non solo tutte le traduzioni italiane ma anche francesi di qualsiasi opera singola di Nietzsche, v. *D'Annunzio e la cultura francese. Saggi e Studi (1942-1987)*, a cura di M. Rasera, 2 tomi, Carabba, Lanciano 2013, II, pp. 1037-1039.

¹⁹ Scrive nei suoi ricordi dannunziani Antonio Bruers: "E veniamo al 1929. Erano trascorsi sette anni da quando egli – D'Annunzio – era sbarcato a Gardone; le preoccupazioni politiche venivano cedendo alla sua passione letteraria ed egli sentiva sempre più intenso il bisogno dei suoi libri di studio. Dal disastro della Capponcina erano stati salvati i libri; dall'altra parte egli aveva fatto grandi acquisti in Francia. Durante la guerra una parte dei libri era rimasta in Italia custodita da amici; quelli francesi erano rimasti ad Arcahon. Egli li richiamò tutti a Gardone, aggiungendoli alla cospicua libreria già appartenente all'illustre storico Thode, proprietario dell'edificio acquistato poi da D'Annunzio e ribattezzato: "Il Vittoriale degli Italiani", in *Carteggio D'Annunzio-Bruers*, a cura di M. Menna e R. Castagnola, con un saggio di L. Lattarulo, Carabba, Lanciano 2011, p. 42. Lo storico Henry Thode sposò la figliastra di Richard Wagner, Daniela von Bülow, figlia di Cosima Liszt, seconda moglie di Wagner e amica di Nietzsche. Nella collezione delle opere possedute da H. Thode al Vittoriale è ancora oggi possibile vedere una foto di Cosima. Bruers (Bologna 1887-Roma 1954) studioso di filosofia, letteratura, di dottrine spiritualistiche e di occultismo al punto da essere soprannominato "Antonio Occulto" da D'Annunzio (ivi, p. 7). Del Vate egli fu amico nonché bibliotecario e archivista al Vittoriale degli Italiani.

de Chirico.²⁰ Il regista concludeva così il discorso inaugurale del Convegno Volta per il Teatro Drammatico del 1934: “nella trattazione dei temi proposti [...] avremo sempre di mira che i nostri lavori serviranno a tener desto il culto e a sostenere le sorti di questa che i Greci considerarono la suprema e più matura espressione dell'arte: il Teatro”.²¹ *La figlia di Iorio*, più che da una suggestione letteraria, nasceva da una ispirazione folkloristica fortemente legata alla terra d'origine del Vate, quell'Abruzzo vagheggiato nella pittura dell'amico Francesco Paolo Michetti, e fu completata in poco più di un mese nell'estate del 1903, raggiungendo un grado di teatralità forse superiore rispetto alle precedenti opere del poeta pescarese.²² *La figlia di Iorio* trionfò nella prima del 2 marzo del 1904 al Teatro Lirico di Milano (Aligi fu interpretato dall'attore Ruggero Ruggeri e Mila dall'attrice Teresa Franchini).²³ L'opera stessa presentava una messinscena senza precedenti per il teatro italiano. Ciò avveniva dopo un viaggio in Grecia, compiuto nell'estate del 1895, che colpì profondamente l'animo del Vate tanto che il suo “itinerario”, come un pellegrinaggio, fu paragonato a quello spirituale raccontato da Charles Diehl nelle sue *Excursions Archéologiques en Grèce*, pubblicate a Parigi nel 1890.²⁴ Come si evince dai suoi taccuini di viaggio, D'Annunzio sembrerebbe ritrovare la Grecia nella sua Abruzzo, che era insieme terra natia e ideale scenografia teatrale del dramma pastorale. Le azioni più inconse dei personaggi tragici riveleranno infatti un sottile gioco di ruoli che mostrano i due volti dell'autore: il grande Vate mondano e il nostalgico uomo abruzzese. Attratto dal palcoscenico fu lo stesso D'Annunzio che fece della sua vita una perenne messa in scena estetica, indossando e togliendo quelle maschere “pirandelliane” di un'esistenza multiforme, nel paradosso di un’“amicizia mancata” proprio con il drammaturgo siciliano.

2. Anti-scenografo come anti-dogma. De Chirico e il Convegno Volta, 1934

Il rigore estetico di Giorgio de Chirico incontrerà l'opposizione della critica a proposito dei suoi lavori da scenografo (1924-1971). La prima critica arrivò nel 1924, per la scenografia teatrale e per i costumi de *La giara*;²⁵ nel 1933 sarà il caso della messinscena de *I Puritani* a Firenze a cui farà seguito un'altra incomprensione per la rappresentazione scenica della tragedia pastorale *La figlia di Iorio* nel 1934.²⁶

²⁰ La loro collaborazione iniziò a Parigi nel 1924 per la messinscena de *La giara*, con musica di Alfredo Casella.

²¹ Cfr. www.studiodilugipirandello.it/collezione-digitale/convegno-volta-per-il-teatro-drammatico-1934/

²² “Tra i primi a cui D'Annunzio aveva comunicato il compimento la tragedia era, si è visto, proprio il pittore Francesco Paolo Michetti [...] D'Annunzio riconosce quindi al quadro di Michetti un'esplicita e precisa funzione ispiratrice”, M.M. Cappellini, in G. D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, cit., pp. XV-XVI. Inoltre, in quegli *Usi e Costumi* - De Nino -, in quelle *Fiabe abruzzesi* - Finamore -, è tutto il filo etnografico di cui *La Figlia di Iorio* è intessuta [...] Con il che «L'Altico» individuava già con precisione alcuni dei debiti dannunziani [...]. Ivi p. XXXVI.

²³ *L'editio princeps de La figlia di Iorio* apparve nel 1904 a Milano, per i tipi dei Fratelli Treves editori. La tragedia comparve poi, nel 1927, nell'*Opera Omnia* a cura dell'Istituto nazionale per la pubblicazione di tutte le opere di Gabriele D'Annunzio, impressa nelle officine veronesi Arnoldo Mondadori in Milano”, ivi, p. CCV.

²⁴ “Nei *Taccuini* si snoda l'immagine suggestiva della Grecia antica. È una riscoperta archetipica che avviene nell'estate del 1895”, C. Santoli, *Il paesaggio della Grecia nei Taccuini*, in «Archivio D'Annunzio» n. 3 (2016), p. 51.

²⁵ *Commedia* di Luigi Pirandello, I Balletti Svedesi, Parigi, 1924, con musiche di Alfredo Casella. Cfr. M. Ursino, *De Chirico scenografo (1924-1971)*, convegno *De Chirico e la Musica*, presso il Museo nazionale degli strumenti musicali, Roma 25 febbraio 2016, consultabile su News-Art.it

²⁶ De Chirico realizzò 27 bozzetti: “27 acquerelli a matita su carta incollata su cartoncino a cui si aggiungono 3 schizzi a matita su carta delle planimetrie delle scene dei tre atti quasi tutti firmati e con annotazioni autografe dell'artista”, V. Terraroli, *Giorgio de Chirico e "La Figlia di Iorio"*, in *La Figlia di Iorio di Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra a cura di E. Ledda (Museo del Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, dal 17 dicembre 1989 al 31 marzo 1990), Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 1989, p. XX.

In quest'ultimo caso fu rimproverato a de Chirico di non aver capito “lo spirito italiano e terrestre del dramma, rinnegandone in chiave metafisica la sensuale solarità mediterranea con i suoi colori nebbiosi e i suoi costumi da operetta”.²⁷ Le aspettative di tipo “cognitivo” relative ai canoni estetici che il primo Novecento aveva abbracciato in quel particolare momento storico-politico, non impedirono a de Chirico l'acquisizione di una certa notorietà soprattutto all'estero, per la sua pittura metafisica. Pertanto, non essere fedele alle scelte estetiche imperanti in patria, che avevano come finalità di allietare il popolo “giusto” senza urtarne la sensibilità, non sembrava affar suo e in tal senso rifiutava quel bello e gratuito “invito” ad osservare i giusti doveri. Bisogna anche tener conto che in quel momento la sensibilità popolare subiva l'influenza dalla propaganda coeva.

Scrivendo Antonio Bruers a proposito de *La figlia di Iorio*: “[...] bisogna che egli – de Chirico – [...] non dimentichi [...] che la tragedia ha un suo ambiente mistico che non deve essere turbato dal proposito di far cose strane per fare cose nuove. [...] Sono sicuro di interpretare l'opinione della grande maggioranza dei futuri spettatori supplicando Pirandello di sorvegliare la misura e l'equilibrio delle scene e delle vesti”.²⁸

Comunque de Chirico, irrispettoso così delle categorie estetiche di una morale borghese imperante negli anni Trenta, si pose come *anti-scenografo*, indifferente a quella supremazia di giudizio allora dominante. Supremazia giudicante che ignorava pertanto di obliare, con la sua “verità” l'essenza del reale a cui tanto teneva. La poetica dechirichiana lontana dal *già compreso, capito e risolto*, incapace di veicolare un'unica visione del reale comprensibile e comune, sottolineò con la sua estetica metafisica il vero *oggetto* da allontanare dal *palcoscenico* culturale del momento, ovvero l’“essere consapevole del reale”.

Il 20 settembre del 1934 cominciarono le prove per la rappresentazione de *La figlia di Iorio*. L'opera fu voluta dal Convegno Volta sul Teatro drammatico della Reale Accademia d'Italia, organizzato, come per i precedenti, dalla Fondazione Volta e svolto dall'8 al 14 ottobre.²⁹ De Chirico, chiamato all'ultimo momento da Luigi Pirandello,³⁰ collaborò alla realizzazione dei costumi e della scenografia dello spettacolo, che andò in scena pubblica l'11 ottobre al Teatro Argentina di Roma. La rivoluzionaria e controversa messinscena dell'opera *I Puritani* di Vincenzo Bellini a Firenze nel 1933,³¹ suscitava ancora grandi perplessità tra gli organizzatori. A tal proposito, Bruers si raccomandò con una lettera del 5 settembre 1934, all'organizzatore principale del Convegno, Silvio d'Amico, chiedendogli di intercedere presso il regista Pirandello in questi termini:

²⁷ “Qualcuno lodò la nudità tragica dell'allestimento, altri lo giudicarono un'abile modernizzazione o una ‘bizzarria fastidiosa’ troppo poco solenne. Gli spettatori stranieri non avevano paragoni da fare, ma rimasero tiepidi”, M. Pieri, 1934. *Il giuoco delle parti dietro le quinte de La Figlia di Iorio*, in «Archivio D'Annunzio» n. 4 (2017), p. 33.

²⁸ I. Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934: Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Titivillus, Corazzano 2014, p. 249.

²⁹ Per una completa ricostruzione della storia del Convegno Volta sul Teatro Drammatico si rimanda citato nella nota precedente.

³⁰ Lettera telegrafata da Pirandello a de Chirico (Castiglioncello/Livorno 1934) che recita: “Caro De Chirico, ho pensato a Lei per cosa molto importante ed urgente. Spero vivamente che Ella vorrà dirmi di sì. [...] Vuole essere Lei lo scenografo? Io; Le faccio questa offerta, che penso non Le sarà sgradita, con la più grande cordialità. [...] per intendersi con me sul tono da dare alla messinscena, che io credo di vedere in uno stile non diverso da altre Sue note composizioni. Ho grandi speranze che a questo saggio dell'Arte scenica italiana, offerto all'apprezzamento dei migliori intenditori del mondo, non mancherà il nome e l'opera di Giorgio de Chirico”, Fondo d'Amico, Carteggio Volta, custodito presso l'Archivio Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, da ora in poi: MBA SdA. DC. La lettera è pubblicata anche in I. Fried, *Il Convegno Volta*, cit., p. 248.

³¹ In occasione della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino.

Vedo che S.E. ha affidato le scene all'amico De Chirico. Non come funzionario dell'Accademia, per carità, ma come studioso dell'opera dannunziana e, soprattutto come semplice spettatore, oso pregare S.E. che disponga le cose in modo che De Chirico faccia sì, cosa nuova, ma non si abbandoni a stranezze, simili a quelle della messinscena dei *Puritani* a Firenze, dove egli in scene storiche di carattere romantico fece predominare il colore bianco in modo inverosimile: mobili bianchi che sembravano quelli di una clinica, personaggi e masse vestiti in bianco che sembravano usciti dal crollo di sacchi di un mulino, guerrieri con spadoni di legno bianco che suscitavano ilarità.³²

Pochi in Italia, nei primi anni del Novecento, compresero l'avvento dell'estetica *metafisica* di De Chirico, destinata a diventare un capolavoro poetico senza tempo. A quale modalità di rappresentazione dell'*individualità drammatica* bisognava rispondere, di Chirico lo aveva intuito e già ampiamente promosso nella sua personale poetica. L'artista, che già a partire dalla stessa terminologia – Metafisica – ne aveva capovolto il significato originario, sovvertendone i valori classici vigenti, non limitando "l'autotrascendere di sé" alla sfida della sola pittura.

Nell'autocelebrazione del *monomaco* ("combattente solitario") utilizzata anche per il teatro, vi era tutta l'esaltazione dell'eredità filosofia dell'"anti-dogma nietzscheano", di cui non poteva che andare fiero. De Chirico, scevro dal legittimare la sua arte a scopi consolatori e risolutivi, agì evidentemente anche con le scenografie teatrali e in particolar modo per *La figlia di Iorio* secondo la sua vera e unica vocazione poetica, consistente nel recupero inevitabile di una tradizione tragica del mondo greco a lui intimamente connesso. Il dramma dell'esistenza evocato dalla scenografia dechirichiana, *confusa* apparentemente come semplice "operetta" o ancora *rinnegata* a favore dei simboli avanguardistici della metafisica, sfuggiva alla comprensione della più ampia platea. Scrive d'Amico in una lettera del 20 ottobre: "Le scene e specialmente i costumi della *Figlia di Iorio* hanno, com'era da aspettarsi perché gli imbecilli sono la maggioranza, sollevato una quantità di critiche. [...] Ma tornerò ancora sull'argomento, anche perché voglio prendermi il gusto di confrontare i costumi e le scene di Michetti con i suoi [di De Chirico]".³³ Compresa nella tragedia dannunziana vi era forse la tragedia dell'intera condizione umana da riattualizzare in chiave metafisica.³⁴ Quell'aura mistico-religiosa priva di alcunché di umanizzazione

³² Citato in I. Fried, *Il Convegno Volta*, cit., pp. 248-49 (v. anche Archivio Accademia dei Lincei, Reale Accademia d'Italia, "Teatro", Tit. VIII, Busta 23, Fasc. 46/23). Anche Marta Abba esprime preoccupazione per la scenografia, mettendo in guardia Pirandello al fine di controllarne gli eccessi di novità. In una lettera del 4 settembre del 1934 l'attrice scrive a Pirandello: "Caro Maestro, dunque l'attendo dopodomani, così mi dice il suo telegramma di questa mattina. De Chirico sarà da Lei domani e la ragione di questa mia lettera è più per lui che per altro. Sarà bene che Lei insista e gli faccia ben capire subito che non intende uscire dall'atmosfera di leggenda e di poesia della *Figlia di Iorio*. Superato questo scoglio sono sicura che sarà stata un'idea geniale quella d'aver chiamato De Chirico. Cele [sorella della Abba] mi diceva che, benché Lei ammirasse moltissimo le scene che aveva fatto per Firenze, ha sentito che il pubblico aveva ragione di disapprovare per il fatto che non si fondevano con l'opera, rimaneva una cosa a sé, magnifica anche ma stonata. Noi dobbiamo essere accordi che gazzarre non avvengano all'Argentina. Lei, del resto, sono sicura saprà subito fargli intendere la strada giusta", M. Abba, *Caro Maestro: Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di P. Frassica, Mursia, Milano 1994, p. 266.

³³ Da MBA SdA. DC., ma v. anche I. Fried, *Il Convegno Volta*, cit., pp. 248-49. De Chirico, intraprenderà una corrispondenza con Silvio d'Amico, di cui tre lettere inedite (conservate presso MBA SdA. DC.) sono qui trascritte e riprodotte in copia anastatica (si veda nell'*Appendice*). Nella lettera del 6 ottobre 1934 de Chirico scriverà: "Caro d'Amico [...] la ringrazio per ciò che dice dei miei scenari e costumi".

³⁴ D'altronde anche D'Annunzio, dalle letture di Angelo Conti, condivideva l'idea che la forma della poesia non poteva che essere il dramma, "se no il parlare al palcoscenico e alle moltitudini sarebbe un fatto senza scopo e senza significato", A. Conti, *La beata riva*, cit., p. 176.

sarebbe servita poi da base per l'intera interpretazione.

Questa era l'unica in grado di interrogarsi con distacco dogmatico dalle già problematiche questioni esistenziali che l'uomo e gli intellettuali del tempo erano chiamati a riscoprire. L'apparente semplicità della tradizione popolare di un Abruzzo arcaico e pastorale, nella quale venne ambientato il dramma dannunziano, celava un mondo mistico e filosofico, ricongiunto al mondo greco. Impossibile sarebbe stato per De Chirico immaginare la messinscena del dramma scissa dalla sua profonda visione metafisica, che gli apparteneva in maniera viscerale. Dunque fu prevedibile l'infedeltà alla visione di un modo naturalistico di fare teatro a cui il pubblico dovette assistere. La riproduzione meticolosa dell'Abruzzo pastorale sviluppata da D'Annunzio, fu elaborata nel 1904 da Francesco Paolo Michetti che la rese invece estremamente "fedele". Così De Chirico chiamato ad interpretare esteticamente nel 1934 una delle tragedie più importanti e conosciute dell'epoca, non poté che confermare in chiave metafisica l'idea di tragedia come *rito* degli antichi greci, in virtù di un automatismo del pensiero puro e incondizionato. L'originale tragedia infatti *rieduca* il pensiero (a pensare) e accoglie a sé una *sentire incontaminato*, l'unico esempio di tragedia che sappia poi rinunciare al sapere "scientifico-razionale", senza opporre resistenza al "sentire spirituale".³⁵

Accettata la direzione artistica per la tragedia dannunziana dopo aver posto una serie di condizioni,³⁶ Luigi Pirandello ebbe anche la possibilità di ritrattare le sue affermazioni contro D'Annunzio pronunciate nel 1931 in occasione della commemorazione di Verga, nella quale contrappose lo "stile di cose" di Verga allo "stile di parole di D'Annunzio".³⁷ Si avviò così una doverosa corrispondenza epistolare tra i due grandi letterati italiani, seguita e intermediata da Antonio Bruers che si prodigò per mettere a tacere le loro passate divergenze di pensiero e gestire i delicati rapporti personali tra i due.

Il 31 agosto 1934 veniva sottoscritta e firmata da Pirandello e da Marconi la lettera scritta da Antonio Bruers per il "Comandante" D'Annunzio.³⁸

Comandante,

dal giorno 8 al 14 ottobre si svolgerà a Roma il Convegno Volta sul Teatro promosso dalla Reale Accademia d'Italia, al quale sono stati invitati i massimi autori e componenti tecnici italiani e stranieri.

Noi Vi consideriamo primissimo tra gli invitati, e se non osiamo sperare nel Vostro personale intervento non dubitiamo che vorrete apprezzare l'intenzione, e vorrete permettere al Convegno di considerarVi presente.

³⁵ Ciò rimandava all'idea di non cadere nell'errore del "cosa si conosce". L'equilibrio che i Greci possedevano e che il mondo moderno sembra aver consumato, risiede nella libera espressione di sentimenti e De Chirico sa che una vera e propria forma di conoscenza non può essere quella del sapere assoluto propria, ad esempio, della conoscenza scientifica.

³⁶ Fra questi vi era la scelta degli attori dei protagonisti principali: Marta Abba nel ruolo di Mila di Codra, Ruggero Ruggeri per Aliqi e Teresa Franchini nel ruolo di Candia della Leonessa. "Lo spettacolo [...] fu usufruito da Pirandello per convenienza per portare Marta Abba in primo piano [...]", scrive I. Fried, *Il Convegno Volta*, cit. p. 238. Inoltre, a poche settimane dalla messa in scena, essendo venuto a conoscenza della decisione dell'Amministrazione di versare prima dello spettacolo solo la metà della cifra pattuita e il resto il giorno dopo, Pirandello minacciò per lettera che "quando si alzerà il sipario sul I atto de LA FIGLIA DI IORIO, delle 120.000 Lire dovranno già esserne materialmente versate a dir poco, 110.000. In caso contrario, il sipario no si alzerà", cfr., lettera di Pirandello da Castiglioncello, (Livorno) 5 settembre 1934, per Bruers, conservata nell'Archivio Accademia dei Lincei, Tit. VIII, Busta 24, Fasc. 46/31 e citata in I. Fried, *Il Convegno Volta*, cit. p. 241.

³⁷ Ivi, p. 237.

³⁸ Cfr. Archivio Accademia dei Lincei, Tit. VIII, Busta 24, Fasc. 46/31, citata in I. Fried, *Il Convegno Volta*, cit. p. 244.

Siamo anche lieti di confermarVi quanto Vi fu comunicato verbalmente e cioè che, avendo la Presidenza del Convegno, deliberato di dare uno spettacolo eccezionale al Teatro Argentina, in onore dei partecipanti è stata scelta la Figlia di Iorio, la quale avrà per principali interpreti Marta Abba, e Ruggero Ruggeri... Costumi e messa in scena saranno assolutamente nuovi. Ci auguriamo che la rappresentazione sia in tutto degna del Vostro capolavoro ed esprima quanto di meglio possa oggi offrire il Teatro Italiano. Noi siamo certi che l'omaggio reso all'opera Vostra Vi riuscirà grato e confidiamo che, se lo riterrete opportuno vorrete manifestarci suggerimenti e consigli.

Accogliete, Comandante, le espressioni della nostra particolare devozione.

Presidente delle Reale Acc.
Guglielmo Marconi

Presidente del Conv. Volta
Luigi Pirandello

Il 9 settembre del 1934 arrivò la risposta di D'Annunzio: oltre ad essere contento dell'“improvvisa prova fraterna” e certo della sua bravura (“dico che nessuno saprà intonare il verso del mio dramma come tu solo saprai e insegnerai agli attori”) fornisce, tra le righe, un parere: “Anche penso che tu vorrai ridurre l'allestimento scenico a pochi rilievi essenziali, a una semplicità potente accordata con le forze ignude del contrasto scenico”.³⁹ La lettera si chiudeva con un invito rivolto al drammaturgo siciliano a recarsi al Vittoriale per un colloquio tecnico: ma l'incontro non avvenne mai, perché lo stesso D'Annunzio lo annullò a séguito della risposta favorevole di Pirandello. Quest'ultimo, a sua volta, rispose al Vate che non avrebbe potuto più incontrarlo in altre date per la mole di lavoro che lo attendeva per la sua *Figlia di Iorio*:⁴⁰

Roma, 18-IX-1934
Via Antonio Bosio 15

Mio Caro Comandante,
mi promettevo il piacere di ringraziarti a voce della tua lettera e del graditissimo dono, ma Antonio Bruers mi fece sapere della tua indisposizione proprio nell'unico giorno che mi sarebbe stato possibile visitarti, dato il mio molto lavoro per la preparazione scenica della tua “Figlia di Iorio” e del prossimo Convegno Volta. Sono lietissimo che quanto tu mi dici della tua mirabile opera concorda con la mia interpretazione. Sento anch'io “La Figlia di Iorio” come una grande canzone da accentare popolarmente, con ardore potente e in toni schietti. Farò di tutto perché gli attori sotto la mia guida si guardino da quella preziosità letteraria di cui altre volte si sono compiaciuti. Ho intanto ottenuto dal pittore Giorgio de Chirico bozzetti di scena e costumi, in questo senso, perfetti. Se tu avessi consigli e suggerimenti da darmi, mancando ormai il tempo di parlarne di persona prima della rappresentazione, potresti darmeli per lettera, e io te ne sarei gratissimo.

³⁹ Ivi, p. 245. ma v. anche http://www.lincci-celebrazioni.it/volta/i4dannun_piran.html

⁴⁰ Cfr. http://www.lincci-celebrazioni.it/volta/i4dannun_piran.html, pubblicata anche in I. Fried, *Il Convegno Volta*, cit., p. 246.

Ti abbraccio con la gioia che mi sia offerta l'occasione di darti questa prova di fraternità artistica.

Fto. Luigi Pirandello

La corrispondenza volta ad una riappacificazione, seppur di facciata, giovava alla propaganda del Convegno stesso. In privato la stima reciproca decantata nella corrispondenza in prossimità della rappresentazione continuava ad assumere valenze sarcastiche.⁴¹ Tra gli scopi principali dell'Accademia già al momento della fondazione vi era “la diffusione del ‘genio italiano’ all'estero”.⁴² L'unione di due personalità eccellenti come Pirandello e D'Annunzio dava grandissimo lustro all'immagine dell'Accademia Reale. Il clima culturale fascista del 1934 mirava a sua volta a dimostrare l'eccellenza del teatro italiano e la collaborazione tra i due grandi letterati sintetizzava la grandiosità del popolo d'Italia.⁴³ Inoltre, il partito e gli “ideatori culturali” del Convegno probabilmente condividevano l'obiettivo di mostrare quale fosse il prestigio dell'Italia nella vita teatrale internazionale.⁴⁴ Gli intellettuali del Convegno sollevarono, nella “collaborazione”, anche l'attenzione sulla questione economica, data la crisi che stava subendo il teatro già dagli anni Venti,⁴⁵ auspicando future sovvenzioni statali per la stabilizzazione del mondo teatrale italiano.⁴⁶ Inoltre per gli ideatori culturali, e in particolare per Silvio d'Amico, organizzatore principale del convegno in quanto “assistente” del presidente Pirandello, mettere in scena quello spettacolo significava in primo luogo rinnovare alla luce della regia europea la tradizionale autonomia del teatro di compagnia.⁴⁷ Il Convegno restò comunque “funzionale alla propaganda del regime”⁴⁸ nonostante l'organizzazione diede prova, ancora nei primi anni Trenta, di una certa tolleranza esercitata con “soluzioni di compromesso” – relative anche ad una certa libertà e autonomia artistica – “che il successivo rafforzamento del sistema gerarchico tenderà ad escludere del tutto”.⁴⁹

Con una lettera di Ciano a Marpicati del 5 settembre viene confermata nonché approvata dal Duce la data del 10 ottobre per la “prova straordinaria” de *La figlia di Iorio*.⁵⁰ Quando nel 1934 fu

⁴¹ A tal proposito si rimanda al testo di G. Giudice, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino 1963, p.457, citato da I. Fried, ibidem.

⁴² Ivi, p. 12.

⁴³ Non è un caso che sempre nel 1934 l'Accademia appoggiasse la nomina di Pirandello per il Premio Nobel. A riconoscimento ottenuto Pirandello aggiunse da un lato un nuovo successo per il regime dall'altro “una gratificazione finanziaria per i continui problemi economici che lo affliggevano. [...] Dopo i momenti felici sentii molto la solitudine quando Marta Abba non volle raggiungerlo per la premiazione”, v. ivi, p. 63.

⁴⁴ Ivi, p. 12.

⁴⁵ La presenza di nuove forme espressive di intrattenimento e di divulgazione come il cinema e la radio ne avevano diminuito gli incassi. Il compromesso intellettuale con il regime voleva significare anche un appoggio. Maria Savinio, attrice della compagnia di Pirandello, racconta proprio della crisi di quegli anni: “In teatro intanto le cose erano cambiate: le spese ingenti non venivano coperte dagli incassi. Luigi Pirandello pagò di persona molti debiti”, M. Savinio, *Con Savinio*, cit., p. 32.

⁴⁶ “Si sperava che richiamando l'attenzione del Duce forse anche sollecitandone la vanità, si riuscisse ad ottenere sovvenzioni per la fondazioni di teatri stabili [...] ed altri istituzioni. [...] Le richieste vennero motivate in base al principio di teatro come missione, essenziale per la collettività e, in tal modo, il contributo era da intendersi incondizionato”, I. Fried, *Il Convegno Volta*, cit., pp. 22-23. Anche Marta Abba, in una lettera del 21 giugno 1934, scriveva al suo Maestro Pirandello di fare in modo di far aumentare la sua paga per la sua presenza ne *La figlia di Iorio*: “la prego di fare il nome di Cele per una delle tre sorelle, Splendore, per esempio, e fare in modo di far aumentare la mia paga”, M. Abba, *Caro Maestro*, cit., p. 262. La risposta di Pirandello (del 5 agosto 1934) fu chiara: “[...] e quanto a Cele, stai sicura che sarà ‘Splendore’”, in L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, p. 1140.

⁴⁷ I. Fried, *Il Convegno Volta*, cit., p. 12.

⁴⁸ Ibidem. “I preparativi del Convegno e poi le sedute dello stesso si svolgono sotto il costante controllo esercitato da una parte dai funzionari scientifici e politici dell'Accademia d'Italia e dall'altra di Mussolini che seguiva direttamente e indirettamente [...] lo svolgimento della manifestazione [...]”, ivi, p. 20.

⁴⁹ Ivi, p. 13.

⁵⁰ Lettera pubblicata, ivi, p. 236.

chiamato a realizzare la scenografia della tragedia pastorale del Vate, voluta dal Duce, de Chirico si astenne allora dal confrontarsi sulle questioni politiche che ruotavano intorno al Convegno Volta. Dovette piuttosto confrontarsi con *La nascita della tragedia* di Nietzsche e in particolar modo con il suo rimandare alla mitologia dei grandi classici lirici dell'antica Grecia. Ancora una volta il filosofo tedesco irrompeva nella vita intellettuale di de Chirico, tanto da apportare nuovi valori metafisici, di ascendenza ellenica, ai costumi e alla scenografia per *La figlia di Iorio*. Nulla importava all'artista delle questioni politiche che ruotavano intorno alle finalità del Convegno e, concentrato sul suo ruolo, studiò la tragedia dannunziana, probabilmente con gli occhi critici del filologo e filosofo Nietzsche. In vista di un eventuale scambio di opinioni si mise disposizione solo dell'amico Pirandello a cui il 2 settembre del 1934 scrisse: [...] io posso venire subito a Castiglioncello [...] Così potrò parlare con lei, ci potremmo intendere su ogni punto, eseguirei tutti i bozzetti che consegnerei a Lei (fig. 4).⁵¹ Da parte sua, Pirandello sin da subito mostrò apprezzamento per il lavoro del Maestro, tanto che nella succitata lettera indirizzata a D'Annunzio prima della messinscena scriverà: "ho intanto ottenuto dal pittore Giorgio de Chirico bozzetti di scene e costumi, in questo senso, perfetti".⁵²

3. Aligi e Mila, figurini di Apollo e Dionisio, Lazaro di Roio, l'anticristo nietzscheano

La figlia di Iorio, destinata a diventare un evento per circa un secolo, fu concepita dal suo autore, sin dall'inizio, come sintesi tra poesia e regia "mitica" di matrice greca, da lui tanto cercata e desiderata. D'Annunzio scriveva che "il dramma non può essere se non un rito o un messaggio"⁵³ e dall'estetica dechirichiana dei bozzetti a lui dedicati sembrerebbe emergere il dolore scenico della dimensione *iniziativa e ultra soggettiva* dell'agire dell'eroe, dentro un disegno divino già scritto, se è vero che "l'uomo tragico è libero e schiavo al tempo stesso rispetto al Fato, e agli dei e la sua scelta è un'opzione tra alternative già scritte di cui può accelerare o propiziare il corso".⁵⁴ De Chirico da scenografo dovette probabilmente constatare dapprima quanto del recupero tardo-ottocentesco dell'antica tragicità greca fosse presente nella trama simbolica e atemporale della tragedia; in secondo luogo dovette riattualizzare l'unica espressione possibile per il fine *tragico*: l'epilogo nichilista nietzscheano. Come per la pittura, de Chirico *vestì di metafisica* la scenografia per la rappresentazione teatrale che, proprio attraverso quell'eredità della filosofia greco-nietzscheana, sembra aver fatto propria l'idea di teatro della tragedia attica, che deve la sua perfezione a quell'equilibrio fra due mondi, dionisiaco e apollineo, già ampiamente presente nelle sue opere. Ciò probabilmente avrebbe reso ancora più *spirituale* per de Chirico l'incarico di rappresentare una tragedia che aveva un alto spessore filosofico, a lui tanto caro, e insieme una valenza classica, alla stregua del culto antico dionisiaco, proprio della tragedia attica e della sua terra d'origine. La ri-attualizzazione del *mito*, probabilmente proposta

⁵¹ Lettera originale conservata da MBA SdA. DC. (si veda nell'*Appendice*) e pubblicata anche in I. Fried, *Il Convegno Volta*, cit., nella sezione dedicata alle illustrazioni.

⁵² Ivi, p. 246. I bozzetti di de Chirico ricevuti da Pirandello, trovati poi nelle carte personali del Vate, sono oggi esposti al Vittoriale degli Italiani nello spazio Museo D'Annunzio Segreto.

⁵³ Cfr. G. D'Annunzio, *La Rinascenza della tragedia*, in «La Tribuna», Roma 2 agosto 1897.

⁵⁴ Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tutte le tragedie*, a cura di A. Tonelli, Bompiani, Milano 2011, p. 21.

per l'opera dannunziana, nell'idea di un recupero dell'originale dramma legato all'ascetismo estetico, avrebbe preservato il notevole fascino e la tensione dinamica di un linguaggio intraducibile⁵⁵ nonché epico: "Gli eroi sono personaggi situati tra l'umano e l'extra-umano, tra l'alterità intesa in senso divino e l'alterità che non è di rango divino. Essi risultano ambigui perché, per un verso, appartengono ad una dimensione che è anteriore alla definitiva istituzione del mondo ordinato e, per altro verso, le loro azioni contribuiscono a creare i presupposti per l'ordine stesso".⁵⁶

Nei bozzetti degli eroi tragici dell'artista è possibile così scorgere un significato mitico-misterico più che mitico-antropologico,⁵⁷ al quale senz'altro non si sottraggono, senza però per questo esaurirsi in esso. Dunque, per una nuova attualizzazione del dramma dell'esistenza umana ne *La figlia di Iorio*, attraverso il *mito greco*, alla luce di una rievocazione degli ideali nietzscheani, era necessario soffermarsi sul significato di *spiritualità* pagana. Una ripresa dei temi intorno alla demonizzazione degli dèi⁵⁸ che avrebbe inoltre permesso a de Chirico un'interpretazione estetica sugli eroi tragici dannunziani, con il giusto distacco critico privo di dogmi moralistici. La relativa, nonché nota, polemica sulla religione, che de Chirico aveva potuto constatare già in Nietzsche, era la stessa espressa dal poeta tedesco Heine, tanto che il filosofo lo considerò come suo predecessore "spirituale": "Il più alto concetto del poeta lirico me l'ha dato il poeta Heinrich Heine. Cerco invano per tutti i millenni una musica altrettanto dolce e appassionata. Egli possedeva quella divina cattiveria senza la quale io non riesco a figurarmi la perfezione – io giudico il valore degli uomini e delle razze a seconda del rigore che dimostrano nel tenere Dio indiviso dal satiro".⁵⁹ De Chirico, che conosceva Heine e con molta probabilità anche la sua opera *Gli dèi in esilio*,⁶⁰ riconobbe l'importanza della spiritualità del poeta tedesco, la rivendicazione delle gioie terrene, ma anche il senso totale dell'esistenza nella filosofia di Nietzsche. Aspetti che prenderanno forma e consistenza nella tensione nota dei due mondi spirituali contrastanti del dionisiaco e dell'apollineo, teoria abbracciata interamente poi dalla Metafisica dechirichiana. Così dietro le sembianze dei *figurini*, di un gusto popolare abruzzese, appaiono i *dèmoni* di una leggenda antica che manifestano l'ironia della sorte che li caratterizza nel complesso mondo mitico al quale appartengono. Come non ritrovare dunque gli *Spiriti elementari* di Heine, quando il poeta attribuisce alla credenza popolare "che vuole che nelle rovine degli antichi templi continuino a dimorare le vecchie divinità greche, le quali, tuttavia, con la vittoria di Cristo hanno perduto ogni potere"? E ancora:

⁵⁵ Quel "ragionato delirio [...] che trova espressione di una forma artistica che intrecci parole, canto, musica, danza e azione", Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tutte le tragedie*, cit., p. 1244. La sintesi tra l'umano e il divino è caratteristica di tutte le tragedie greche, per cui v. ivi, p. 39.

⁵⁶ A. Alessandri, *Mito e memoria: Filottete nell'immaginario occidentale*, Editori Riuniti, Roma 2009, p. 72.

⁵⁷ Tesi proposta ad esempio per primo da Emilio Mariano e successivamente da Anna Meda.

⁵⁸ Inoltre il tema costante della morte, in quanto la tragedia antica "si occupa soprattutto di persone che muoiono", ne esorcizzava tra i Greci la paura. Più di ogni altro popolo, essi hanno fatto della morte parte integrante della vita: "È attestato che in generale la civiltà greca antica nel periodo arcaico e in quello classico dedicava particolare attenzione alla natura mortale dell'uomo", C. R. Beye, *La tragedia greca. Guida storica e critica*, Laterza, Bari 1988, p. XVI. A questa "visione naturalistica" della condizione umana si oppose il Cristianesimo con l'immortalità. La natura pubblica e civica della tragedia attica in Grecia conferiva al dramma un certo carattere empatico che consentiva al pubblico di confrontarsi, con i modelli che presentava e riconoscersi. Allo stesso modo, il dramma dannunziano metteva alla prova l'empatia del popolo italiano degli anni Trenta.

⁵⁹ F. Nietzsche, *Ecce Homo: Come si diventa ciò che si è*, a cura e con un saggio di R. Calasso, Adelphi, Milano 2004, p. 42.

⁶⁰ R. Dottori, *Giorgio de Chirico: Immagini metafisiche*, La nave di Teseo, Milano 2018, p. 472.

A queste credenze popolari si rifanno le leggende più meravigliose, e i poeti moderni vi hanno attinto i motivi delle loro opere migliori. Il luogo delle azioni è di solito l'Italia e l'eroe un qualche cavaliere tedesco, che vuoi per la giovanile esperienza, vuoi per la sua figura snella viene irretito dai bei domòni [...] Eccolo nelle belle giornate d'autunno ad andarsene a passeggio con i suoi sogni [...] Ma all'improvviso gli si para dinanzi una statua di marmo [...] Magari è la dea della bellezza [...] il cuore del giovane [...] viene segretamente colpito dall'antico incanto.⁶¹

Portatori di un valore diverso rispetto alla rievocazione popolare dei costumi abruzzesi voluta dal Vate, apparivano così i “figurini” di Giorgio de Chirico. Come in un gioco di *smascheramento* degli originali impulsi vitali (degli dèi), i personaggi di de Chirico *ri-vestiti* con le allusioni mitiche degli eroi tragici antichi, alla stregua delle opere di Eschilo e Sofocle, e ancora delle suggestioni di Heine, potrebbero appartenere al culto di Dionisio. Già nella *Diana* di Heine a Dionisio viene riservata un'attenzione particolare, in quanto “atto di fiducia nell'umanità del futuro contro l'imperante pessimismo del presente”,⁶² che rimanderebbe in de Chirico, nell'accezione nietzscheana, al linguaggio per esprimere il sentimento tragico che dalla scenografia dannunziana rinviava al contemporaneo. De Chirico, già portatore di un nuovo modo di conoscere la realtà attraverso la pittura metafisica, misurandosi per l'appunto, grazie all'elemento dell'enigma, con il “che cosa ci farebbe conoscere”, sembrerebbe avvicinarsi, dunque, anche in tema di teatro al *magò moderno* di Savinio. Quest'ultimo sa da Eraclito che “la natura ama nascondersi” e sa che a colui “che conosce il segreto dell'ironia della physis tocca nascondere il numinoso sotto l'apparenza più triviale”.⁶³ Così nella tragedia dannunziana, de Chirico avrebbe svelato con maestria la questione sul *come operare* su tale *ironia della physis* attraverso la personale interpretazione nei bozzetti dedicati ai costumi. L'influenza di Nietzsche sin dalle prime pagine de *La figlia di Iorio* fu chiara a de Chirico, il quale recepì tali elementi come avvento, destino, spiritualità religiosa e mito, uniti alle allusioni eroiche della tragedia e dei culti pagani degli dèi dell'antica Grecia. Scrive Nietzsche: “Il mito tragico può essere compreso solo come una simbolizzazione della sapienza dionisiaca attraverso mezzi artistici apollinei; esso conduce il mondo dell'apparenza ai limiti, dove esso nega se stesso e cerca nuovamente di rifugiarsi nel grembo dell'unica e vera realtà”.⁶⁴

La tragedia dannunziana, preannunciata atemporale, primitiva e arcaica non sembrerebbe essere altro che la tragedia dell'esaltazione degli impulsi dionisiaci che con “l'avvicinarsi della primavera, si risvegliano [...]” dove “svanisce la soggettività, in un totale oblio di sé”.⁶⁵ Inoltre la condizione estatica,⁶⁶ quella che per Nietzsche pone le basi della tragedia classica, appariva a de Chirico evidente

⁶¹ Le citazioni sono tratte da H. Heine, *Gli dèi in esilio*, Adelphi, Milano 1978, p. 11.

⁶² L. Secci, Introduzione, p. XVI.

⁶³ G. Montesano, *Sotto il segno di Anadiomènon*, saggio introduttivo ad A. Savinio, *La nascita di Venere*, cit., p. 18.

⁶⁴ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di V. Vitiello e E. Fagioli, Mondadori, Milano 1996, p. 221.

⁶⁵ Ivi, p. 59. Tali impulsi trovano la loro massima espressione nella demolizione della soggettività, in virtù di un'armonica unione primordiale tra l'umano e la natura che in Nietzsche stesso costituiva “il dissolversi del principio di individuazione”.

⁶⁶ Estatica come estasi delle forze simboliche, connessa a Dionisio. A ciò si lega il significato nietzscheano di “valore” la cui peculiarità risiederebbe in quell'agire come accadimento.

già dalle prime battute della trama pastorale. Il fine supremo della tragedia, che in quella dannunziana veniva raggiunto dalle azioni di Aligi e Mila, per i Greci era l'agire di Apollo e Dionisio.⁶⁷ I personaggi Aligi e Mila, nel loro discendere negli “inferi”, con le loro azioni eroiche, avrebbero per de Chirico rivelato la *sapienza iniziatica* della drammaturgia greca dei testi di Eschilo, Sofocle ed Euripide. Lo scontro e la tensione spirituale dei personaggi dannunziani “di un agire che trabocca oltre la misura e il lecito”⁶⁸ rievocherebbe l'estasi di forze simboliche dionisiache, rievocando l'originale visione di dolore e violenza del rituale dionisiaco e in particolare la sofferenza di Dionisio Zagreo, come afferma chiaramente Nietzsche: “È incontestabile tradizione che la tragedia greca nella sua forma più antica aveva per oggetto solo i dolori di Dionisio, e che per moto tempo l'unico eroe sulla scena fu proprio Dionisio. [...] Quello dell'eroe è il Dionisio sofferente dei misteri, quel dio che prova su di sé i dolori dell'individuazione, e di cui meravigliosi miti narrano come da fanciullo fosse fatto a pezzi dai Titani e come poi, in questo stato, fosse venerato come Zagreo” (figg. 4, 5).⁶⁹

Per de Chirico sarà stato evidente già dalle prime pagine de *La figlia di Iorio* il rimando alla festa dionisiaca della tradizione classica: a partire dall'elemento del Coro (ditirambico) e dalla festa di San Giovanni durante la quale viene ambientata la tragedia pastorale.⁷⁰

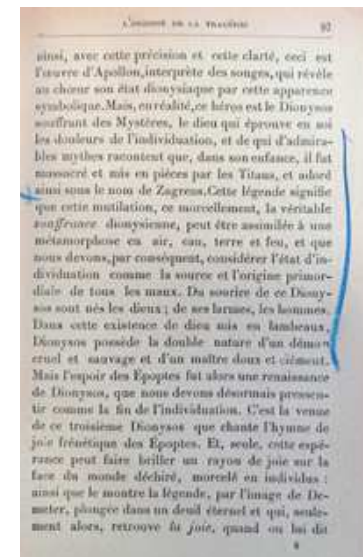


fig. 4 F. Nietzsche, *L'origine de la tragédie, ou Hellenisme et pessimisme*, a cura di J. Morland e J. Marhold, III edizione, Mercure de France, Parigi 1901, p. 97, con annotazioni e sottolineature di mano di G. D'Annunzio

⁶⁷ Connessa al significato aristotelico di *katharsis*, la purificazione dell'anima tramite la natura biunivoca di Dionisio: in sé celebra la vita e la sua trascendenza con la contemplazione orfica.

⁶⁸ Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tutte le tragedie*, cit., p. 34.

⁶⁹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., pp. 135-136. “Tale versione del mito, tramandata nella tradizione legata all'orfismo, ha una funzione preponderante nella *Nascita della tragedia*. Secondo Nietzsche, infatti, dietro le maschere dei personaggi tragici sulla scena si nasconderebbe precisamente la figura di Dionisio Zagreo e la messinscena alluderebbe ai suoi patimenti, oggetto per altro delle rappresentazioni mistiche relative al suo culto. È quella che si chiama interpretazione «misterica» della tragedia greca, letta alla stregua di un rituale di svelamento cui accedono gli iniziati”, G. Ugolini, *D'Annunzio e il Dionisiaco*, «Italienisch-Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur» n. 36 (2014), p. 44, (<https://periodicals.narr.de/index.php/italienisch/article/download/956/934>). La copia dell'edizione francese citata in nota 18, conservata negli Archivi della Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, reca sottolineature da parte di Gabriele D'Annunzio in più parti del testo e anche in corrispondenza del passaggio sul mito di Dionisio Zagreo. Ugolini (ivi, p. 44) specifica che proprio “D'Annunzio fu uno dei primi ad intercettare questa corrente artistica. Il passaggio più eclatante di tale ricezione mi pare individuabile nel finale del primo libro delle *Laudi*, *Maia* (1903), laddove viene evocata la visione dello Zagreo rinato dopo la dilacerazione (XXI, vv. 64-76)”.

⁷⁰ Nella tradizione popolare, la festa di San Giovanni viene anche associata alle feste per i riti magico-religiosi.

Atto I, Scena I: le tre sorelle Splendore, Favetta e Ornella.

La loro fresca parlatura sarà quasi gara di canzoni a mattutino (L f di I, atto I)

Splendore – che vuoi tu Vienda nostra?

Favetta – che vuoi tu cognata cara?

Ornella – (cantando): Tutta di verde mi voglio vestire tutta di Verde per Santo Giovanni che in mezzo al verde mi venne a fedire...oili, oili, oilà!

e ancora:

Ornella: E domani è San Giovanni, fratel caro [...]. Su la Plaia me ne vo' gire [...] per vedere nel piatto d'oro tutto il sangue ribollire.

Le cantilene delle tre sorelle di Roio, Splendore, Favetta e Ornella, che come nel coro dei Satiriievocano i riti di iniziazione, sono per l' "investitura" della futura cognata, Vienda. Nietzsche scriveva: "Che con lui – coro – cominci la tragedia, che in lui parli la saggezza dionisiaca della tragedia"⁷¹ [...] nei danzatori di San Giovanni e di San Vito riconosciamo i cori bacchici dei Greci, con la loro preistoria in Asia Minore fino a Babilonia e alla Sacee".⁷²

Sarà la figura di Aligi nella tragedia dannunziana (Atto I, scena II) a rivelare probabilmente a de Chirico quella tradizione orfica dionisiaca per la quale verrà oggettivato Dionisio (in quella che sarà nello svolgersi del dramma l'apparizione di Mila):

Atto I, Scena II – (parlerà di un sogno come un presagio di sventura, rassicurato però dalle parole del Santo Giovanni e del Cristo che gli dissero che non morirà di "mala morte").

Aligi: Io mi colcai e Cristo mi sognai.

Cristo mi disse: "Non aver paura"

San Giovanni mi disse: "Sta sicuro. Senza candela tu non morirai".

Disse: "Non morirai di mala morte".

Dietro l'elemento del presagio e dalla profezia si celerebbe dunque quel particolare *impulso onirico* legato alla modalità dell'apollineo che ha di manifestarsi, in quella modalità che Nietzsche chiama "apparizioni apollinee": "Questo è lo stato apollineo del sogno in cui il mondo del giorno si vela e un nuovo mondo, più chiaro, più comprensibile ed afferrabile di quello e tutta via più simile alle ombre, si crea davanti al nostro occhio in un continuo avvicinarsi".⁷³ Un presagio di sventura, dunque, quello di Aligi, attraverso l'elemento del sogno che nel recupero nella dimensione del mito greco-nietzscheano diviene il più alto appagamento dell'originario desiderio di "apparenza"⁷⁴ della realtà apollinea.

De Chirico avrebbe così potuto cogliere l'occasione per interpretare la messa in scena dei patimenti di Dionisio, che prendono vita attraverso la dimensione del sogno e del presagio di Aligi, ma soprattutto rappresentare temi centrali della sua poetica. Nell'Aligi dannunziano si racchiuderebbero molte delle caratteristiche del dio Apollo che Nietzsche riprende nella sua opera *La nascita della tragedia*, mentre per de Chirico è possibile leggerli l'incarnazione dell'apollineo.

Apollo, come dio di tutte le energie figurative, è insieme il dio divinante. Egli, che secondo la sua radice è lo "splendente", la divinità della luce, governa anche la bella parvenza del mondo interiore della fantasia. [...] Si potrebbe definire lo stesso Apollo come la magnifica immagine divina del *principium individuationis* da cui gesti e sguardi ci parla tutto il piacere e la saggezza della "parvenza", insieme alla sua bellezza.⁷⁵

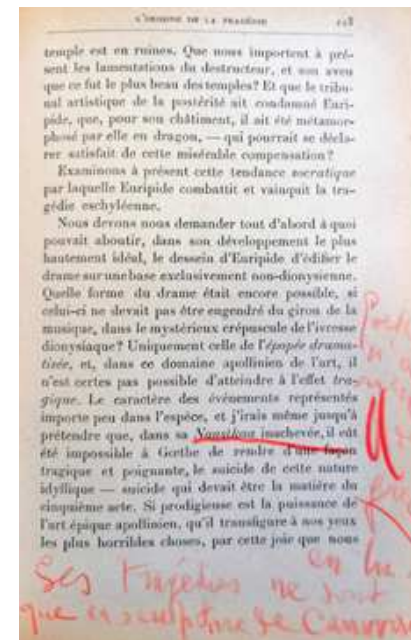


fig. 5 F. Nietzsche, *L'origine de la tragédie ou Hellénisme et pessimisme*, a cura di J. Morland e J. Marnold, III edizione, Mercure de France, Parigi 1901, p. 113, con annotazioni e sottolineature di mano di G. D'Annunzio.

⁷¹ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, cit., p. 112.

⁷² Ivi, pp., 59-60.

⁷³ Ivi, p. 124.

⁷⁴ Ivi, p. 88.

⁷⁵ Ivi, pp. 54-55.



fig. 6 G. de Chirico, *Bozzetto per Aligi*: acquerello e matita su cartoncino, 32x23,5 cm

Reca le seguenti iscrizioni: firma "G. de Chirico" (in basso a destra); "Aligi" (in basso al centro); "Copricapo (parte posteriore)" (in alto a dx); "lo stesso motivo dietro / (panno applicato)" (a metà lato dx); "lo stesso motivo dietro / (panno applicato)." (in basso a dx)

de Chirico sembra riportare l'attenzione a un'originaria fratellanza che ricorda "il complesso rapporto tra l'apollineo e il dionisiaco nella tragedia [...] vincolo di fratellanza fra le due divinità: Dionisio parla la lingua di Apollo, ma infine Apollo parla la lingua di Dionisio. Con ciò è raggiunto il fine supremo dell'arte in generale".⁷⁸

Mila di Codra diviene così l'interpretazione del dionisiaco: "tormentatore degli spiriti, l'eccitatore delle passioni, il generatore e il distruggitore delle esistenze; egli è la personificazione del mutamento dello sconvolgimento e del dissolvimento".⁷⁹ Il personaggio-figurino rievocerebbe la figura del "dio Bacco" di Heine,⁸⁰ costretto a nascondersi dietro le sembianze di un monaco, dopo l'esilio causato dall'avvento del Cristianesimo: "Una volta al tempo dell'equinozio d'autunno, verso mezzanotte, [un pescatore] udì picchiare alla finestra [...] e vide tre monaci".⁸¹ La rievocazione di un forte senso di "corruzione" per i malefizi che vengono attribuiti dal popolo "timorato di Dio" nella Mila di D'Annunzio,

De Chirico presenterà il costume per il personaggio di Aligi con due tonalità molto forti e contrastanti: il nero e il giallo (fig. 6).⁷⁶ Il nero richiamerebbe la condizione illogica del sogno, l'oscuro della dimensione onirica che è quella dell'inconscio.⁷⁷ Il giallo, negli accenni di raggi solari, dipinti al centro del corpetto, è lo "spendente", la luce che dà "presenza", proprio come Apollo dio della "rappresentazione". Inoltre, quella massima perfezione rappresentativa che in Nietzsche è raggiunta dalla scultura, può idealmente collegarsi all'episodio dell'Angelo muto intagliato da Aligi nel ceppo:

Atto II, Scena I:

Aligi – Mila, Mila, il miracolo ci assolve!

L'Angelo muto ci protegga ancora,
ché per lui non m'adopero cò miei ferri
ma sì m'adopro con l'anima in mano. [...]

Infine nei motivi decorativi in verde delle mani che sia nel bozzetto di Aligi che in quello di Mila,

⁷⁶ Cfr. *La Figlia di Iorio di Giorgio de Chirico*, catalogo della mostra a cura di E. Ledda (Museo del Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, dal 17 dicembre 1989 al 31 marzo 1990), Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera 1989.

⁷⁷ Quasi a richiamare, con la razionalità sopraffatta dall'oscuro dell'inconscio, la decadenza dell'uomo contemporaneo.

⁷⁸ Ivi, p. 220.

⁷⁹ A. Conti, *La beata riva*, cit., p. 164.

⁸⁰ H. Heine, *Gli dèi in esilio*, cit., p. 34.

⁸¹ Ivi, p. 35.

si palesa nella disgrazia di aver fatto innamorare di sé Aligi, promesso sposo di Vienda; nel "demone" di Heine la sua presenza minaccerebbe l'intera cristianità.

Nella trama dannunziana la voce della *sconosciuta*, Mila di Codra, irrompe nel "focolare inviolato" degli sposi (Aligi e Vienda) trasmettendo con la sua sola presenza, paura e premunizione di stregonerie tra i presenti.

Atto I, scena IV:

La voce della sconosciuta:

Aiuto, per Gesù Nostro Signore!

Gente di Dio, gente di Dio, salvatemi!

[...]

Candia:

Creatura, io sono la madre di queste tre giovanette e di questo giovane sposo.

Nella nostra casa eravamo in pace con la grazia di Dio, a santificare le nozze.

[...]

Ora è necessità che tu vada con Dio, che per certo ti aiuterà se tu ti confidi.



fig. 7 G. de Chirico, *Bozzetto per Mila*: acquerello e matita su carta incollata su cartoncino, 28,5x22,5 cm

Reca le seguenti iscrizioni: firma "G. de Chirico" (in basso a destra); "Mila" (in basso al centro); i "il motivo rosa sarà / fatto con stoffa / applicata. / Il taglio a destra sul motivo rosa è / fatto da una piega / della sottana. Il motivo / dietro la piega deve essere / completo" (al lato sinistro); "non ripetere dietro il motivo rosa" (in alto a sinistra); "Usare stoffe / opache" (in alto a destra)

Per il bozzetto dedicato al personaggio di Mila (fig. 7), de Chirico realizzerà non più una figura manichino, come per la maggior parte degli altri figurini della tragedia, ma una figura dalle sembianze di donna, che evoca quella sensazione di grazia e femminilità fatta di semplici gesti che de Chirico, con straordinaria attenzione, accenna con movimenti delicati delle mani. La donna è in movimento, vestita con un abito nero e avvolta da un manto leggero. Le lunghe fiamme alimentate dal basso, che sembrano accerchiarla, rispecchiano fedelmente l'intreccio del dramma, perché Mila alla fine della tragedia morirà suicida tra le fiamme di un rogo destinato ad Aligi, un rogo che sembrerebbe alludere al un fuoco di un eroe dell'antica Grecia. Alla luce di una interpretazione più "nostalgica", la Mila dechirichiana peccò proprio come il Prometeo di Eschilo per *eccesso di fedeltà al proprio ethos*. Ella rubò il fuoco invocandolo per il forte sentimento di individuazione che mai avrebbe accettato di rinnegare: "Il dionisiaco, nella tragedia prende la forma dell'eccesso [...] eccedono – gli eroi greci – cioè si separano dal mondo della misura [...] incarnano la propria esistenza in una smania di affermazione della propria individualistica «volontà di vivere» o «volontà di potenza» che ha come esito la caduta straziata nella rete stessa del vivere per opera di altre volontà".⁸²

⁸² Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tutte le tragedie*, cit., p. 34.



fig. 8 G. de Chirico, *Bozzetto per Lazarus di Roio*; acquerello e matita su carta incollata su cartoncino, 30x21,5 cm

Reca le seguenti iscrizioni: firma "G. de Chirico" (in basso a destra); "Lazarus di Roio" (in basso al centro); "Segni neri con panno applicato / alla camicia bianca" (in alto a destra)



fig. 9 G. de Chirico, *Bozzetto per Lazarus di Roio* (particolare dei calzari realizzati con la tecnica del collage)

neri con panno applicato alla camicia bianca"; inoltre, ha aggiunto il simbolo della croce sopra la linea mediana della H. Questo simbolo rimanda chiaramente al nome latino di Gesù, che nell'iconografia cristiana ha il suo esempio più noto nella rappresentazione di San Bernardino. Interessante è notare che nella parte superiore della facciata della Basilica di Santa Croce a Firenze, nell'omonima nonché

Atto III, Scena III:

Iona:

Popolo giusto, ti do
nelle mani Mila di Codra,
la figlia di Iorio colei,
che fa nocimento a chiunque,
perchè tu giustizia ne faccia
e tu ne disperda le cenere.
Salvum fac populum tuum, Domine
Kyrie eleison.

[...]

Mila (di mezzo alla turba):

La fiamma è bella! La fiamma è bella!

Nel bozzetto dedicato a Lazarus di Roio si chiuderebbe il cerchio del fine tragico-nichilista nietzscheano.

De Chirico veste Lazarus di Roio con mantelli di lana tipici dei pastori: di lana è il copri abito come lo sono i calzoncini sopra quella che sembra essere una lunga calzamaglia (fig. 8). Nel richiamo mitico il figurino dechirichiano potrebbe rappresentare un altro personaggio della mitologia ovvero il "dio Pan", antica divinità arcadica, protettore dei pastori e dei cacciatori. Interessante è notare come nel bozzetto del costume di Lazarus siano stati applicati, all'altezza dei calzari di lana, dei cartoncini ritagliati e colorati sempre dallo stesso de Chirico (fig. 9). Una sorta di tecnica di collage che ritroviamo molto visibile anche sul busto della figura nel costume di Vienda (figg. 10, 11).

Contravvenendo all'apparente ovvietà del mondo pastorale arcaico, de Chirico appone sulla parte centrale della maglia di Lazarus la scritta "IHS", accompagnata da una specifica annotazione sul bozzetto: "segni

nota piazza rivelatrice della prima opera metafisica di de Chirico *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910), è visibile nel tondo in pietra il trigramma di Cristo "IHS con la croce" dentro un "sole raggiato" di San Bernardino da Siena. I raggi del sole con il trigramma del Santo sono spesso raffigurati con dei movimenti ondulatori, allo stesso modo de Chirico dipingerà i suoi Soli, ad esempio quelli sul cavalletto, con una stilizzazione simile.

Ciò suggerisce una lettura in direzione "cristologica" pur attraverso un filtro nietzscheano.⁸³ Attraverso il personaggio di Lazarus, che nella tragedia dannunziana muore per mano di suo figlio Aligi che difende Mila dalla sua brama di possederla, de Chirico sembrerebbe richiamare il tema della "morte di Dio" in Nietzsche: nella morte di Lazarus che non avviene "per un assalto esterno"⁸⁴ ma per mano del "suo stesso sangue" si compirebbe quel "suicidio del Cristianesimo", discusso dal filosofo tedesco nella sua teoria dell'Anticristo. In *Nietzsche e il Cristianesimo* Karl Jaspers afferma che per il filosofo tedesco "causa della morte di Dio è proprio il Cristianesimo"⁸⁵ e "il grande oppositore di Gesù è stato Dionisio",⁸⁶ affermazioni che troverebbero riscontro nella resa dechirichiana del figurino di Lazarus di Roio che muore "crociato" nello scontro con Mila-Dionisio. Jaspers aggiungerà che "la morte sulla croce è [per Nietzsche] espressione di vita decadente e un'accusa mossa contro la vita. In *Dionisio fatto a pezzi* egli riconosce la vita che si rigenera continuamente e si potenzia nel tripudio tragico".⁸⁷



fig. 10 G. de Chirico, *Bozzetto per Vienda*; acquerello, matita e collage su carta incollata su cartoncino, 32x23,5 cm

Reca le seguenti iscrizioni: "Vienda" (in basso a destra); "lo stesso motivo dietro" (in alto a sinistra); "lo stesso motivo dietro" (a sinistra); "colore bianco dato / a piccoli tratti sulla / stoffa" (in alto a destra).



fig. 11 G. de Chirico, *Bozzetto per Vienda* (particolare del busto realizzato con la tecnica del collage)

⁸³ Senza alcuna pretesa di definitività, si vuole qui proporre un'interpretazione estetica che tenga conto della dialettica tra le numerose sollecitazioni intellettuali a cui era sottoposto de Chirico in quegli anni.

⁸⁴ Dall'introduzione di G. Dolei a K. Jaspers, *Nietzsche e il Cristianesimo*, Marinotti, Milano 2008, p. 23.

⁸⁵ Ivi, p. 54.

⁸⁶ Ivi, p. 125.

⁸⁷ Ibidem.

Parigi Domenica
2 Sett 34

Caro Pirandello,

Ho avuto oggi il suo espresso e Le ringrazio sentitamente di aver pensato a me. Le ho telegrafato subito che arriverei martedì. Però ripensandoci credo che, prima di partire, a scanso di malintesi e bene chiarirò la questione del compenso.

Per tale lavoro bisognerebbe che alla consegna dei bozzetti degli scenari e costumi io riscuotessi una somma di almeno 4000 (quattromila) lire; e poi vorrei sapere a un dipresso quale sarebbe la somma che mi toccherebbe. In ogni modo se Lei mi garantisce le 4000 lire da versarmi alla consegna del lavoro, io posso venire subito a Castiglioncello portando meco tutto il necessario per l'esecuzione dei bozzetti. Costi potrò parlare con lei, ci potremmo intendere su ogni punto, acquirerei tutti i bozzetti che consegnerei a lei. Le prego però di telegrafarmi subito se ciò va bene perché nel caso affermativo dovrei rimandare alcuni affari e lavori che ho qui in corso. Resto inteso pure che mi verrebbero rimborsate le spese del viaggio da Parigi a Castiglioncello e ritorno.⁽¹⁾

RinnovandoLe i miei ringraziamenti mi creda suo dev^{mo}

Giorgio de Chirico

9 rue Brown Séguard
Paris XV

(1) pure alla consegna del lavoro

fig. 12 Lettera di G. de Chirico a L. Pirandello, 2 settembre 1934

APPENDICE:

Lettere di Giorgio de Chirico a Luigi Pirandello

1. Lettera manoscritta (2 settembre 1934)⁸⁸ (fig. 12)

Parigi Domenica

2 sett 1934

Caro Pirandello,

Ho avuto oggi il Suo espresso e La ringrazio sentitamente di aver pensato a me. Le ho telegrafato subito che arriverei martedì. Però ripensandoci credo che, prima di partire, a scanso di malintesi e [sic] bene chiarire la questione del compenso.

Per tale lavoro bisognerebbe che alla consegna dei bozzetti degli scenari e costumi io riscuotessi una somma di almeno 4000 (quattromila) lire; e poi vorrei sapere a un dipresso quale sarebbe la somma che mi toccherebbe. In ogni modo se Lei mi garantisce le 4000 lire da versarmi alla consegna del lavoro, io posso venire subito a Castiglioncello portando meco tutto il necessario per l'esecuzione dei bozzetti.

Costi potrò parlare con lei, ci potremmo intendere su ogni punto, eseguierei tutti i bozzetti che consegnerei a Lei. La prego però di telegrafarmi subito se ciò va bene perché nel caso affermativo dovrei rimandare alcuni affari e lavori che ho qui in corso. Resto inteso pure che mi verrebbero rimborsate le spese del viaggio da Parigi a Castiglioncello e ritorno.⁽¹⁾

RinnovandoLe i miei ringraziamenti mi creda Suo dev^{mo}

Giorgio de Chirico

9 rue Brown Séguard Paris XV⁸⁹

(1) pure alla consegna del lavoro

2. Telegramma (3 settembre 1934) (figg. 13, 14)

PIRANDELLO CASTIGLIONCELLO LIVORNO

ARRIVO MARTEDI GRAZIE DE CHIRICO

⁸⁸ Gli originali della corrispondenza qui trascritta sono conservati presso MBA SdA. DC.⁸⁹ L'indirizzo parigino di de Chirico, indicato in tutte e quattro lettere qui trascritte.

Lettere inedite di Giorgio de Chirico a Silvio d'Amico

3. Cartolina postale (6 ottobre 1934); timbro: PARIS 102 6-11 34 B^D PASTEUR (figg. 15, 16)

Ill.^{mo} Sig. Silvio d'Amico
Via Nazionale 69 (Italie) Roma⁹⁰
Parigi 6 ottobre 34
Caro d'Amico,

Ho avuto i ritagli del "Corriere" e della "Tribuna", e la ringrazio per ciò che dice dei miei scenari e costumi. Però non ho mai avuto il numero di "Scenario" che mi dice avermi inviato; in genere se avesse fotografie delle scene e dei costumi, la pregherei molto di inviarmele.

Delle 2000 lire non ho nessuna notizia. Tornerò a scrivere a Pirandello. La prego molto, se lo vede di ricordargli questa cosa Anche a Bontempelli la prego di dirgli se ci fosse modo d'insistere presso l'Accademia perché mi inviano questa somma. Giacché l'Accademia *come* ha preso la cosa in benevole esame, come lei mi scrive, trovo che, una volta tanto, l'Accademia potrebbe fare qualcosa anche per me. Pensai, caro d'Amico, che da che è stata istituita, e da che distribuisce premi che vanno da 500 a 50.000 lire, l'Accademia non mi ha mai gratificato nemmeno d'un premio di 50 lire!! Mie ossequi la signora, tanti cordiali saluti a lei ed ai suoi figlioli.

Suo
G. de Chirico

4. Cartolina postale di Giorgio de Chirico (16 novembre 1934); timbro PARIS 102 6 XI 34 B^D PASTEUR (figg. 17, 18)

Parigi 16 Nov. 34 XIV
Caro d'Amico

Ho ricevuto la sua lettera e la ringrazio. Ho scritto anche a Pirandello per ringraziarlo e felicitarlo per il premio Nobel.

Però non ho ancora avuto i denari; lo so che ci sono delle difficoltà per mandare soldi fuori d'Italia ma trattandosi dell'Accademia e di una somma non elevata, la cosa dovrebbe essere facile.

Pure non ho ricevuto la rivista, anzi le riviste che mi ha scritto avermi inviato.

Se c'è a Parigi un libraio o un'edicola che riceve la sua rivista me lo scriva che andrei a comprarla. Forse anche per mandare delle riviste fuori d'Italia, vi sono delle difficoltà.

Cordialmente Suo,
G. de Chirico

⁹⁰ L'indirizzo romano di d'Amico è indicato anche nelle lettere nn. 4 e 5.

5. Cartolina postale di Giorgio de Chirico a Silvio d'Amico [26 novembre 1934]; timbro PARIS VII 27 XI 1934 (figg. 19, 20)

Parigi Lunedì,
Caro d'Amico,

Ho avuto le riviste e le 2000 lire, e La ringrazio sentitamente.

Se per caso avesse delle fotografie della scena (teatro) con scenari ed attori in costume, le sarei molto grato se volesse mandarmene.

Quà mi hanno già chiesto fotografie in giornali e riviste ma ci verrebbero appunto non fotografie dei bozzetti ma della scena, con gli attori in costume.

Le raccomando molto quel mio giovane amico Guglielmo Dondi, che è veramente un ragazzo di molto ingegno e molto al corrente dei fatti del teatro.

Con tanti cordiali saluti a lei ed alla famiglia.

Suo
G. de Chirico



fig. 13 Telegramma di G. de Chirico a L. Pirandello, 3 settembre 1934

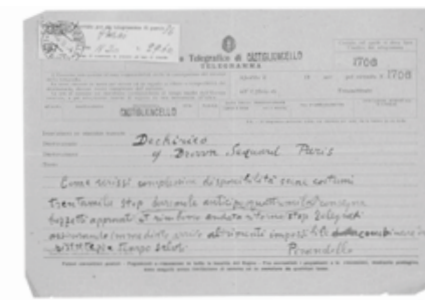


fig. 14 Telegramma di L. Pirandello a G. de Chirico, 4 settembre 1934, con un'annotazione manoscritta

Paris 6 Oct 34
Caro d'Amico,
Ho avuto i ritagli del costume e delle "fabrics" e la sigoris per ciò che dice dei miei nomi e costumi. Però non ho mai avuto il numero di "donna" di cui mi era incaricato; io quindi in ogni fotografia delle scene e dei costumi, le professo molte di "donna".
Della cosa lei non ha nessuna notizia. Tornato a Torino e Mirafiori ho fatto molte e le redi di "donna" quasi cose. Andò a Bontempi, la signora di "donna" e ci feci molte di "donna" per "donna" e "donna".
Già mi ha fatto le cose in benevole sciam, con lei mi scrive, forse che una volta tanto "donna".

PARIS 10 NOV 34
CARTE POSTALE
G. de Chirico
Paris 10
M. S. S. S. d'Amico
Via Nazionale 69
(Itali) ROMA

figg. 15-16 Cartolina postale di G. de Chirico a S. d'Amico, 6 ottobre 1934

Paris 10 Nov 34
Caro d'Amico,
Ho avuto la sigoris e la loro lista, e la sigoris soltanto.
Le più care sono delle fotografie della scena (teatro) con scene di attori in costume, e scesi molto grato se volete mandare. Già mi hanno già chiesto fotografie in giornali e riviste ma si vorrebbero appunto le fotografie dei "donna", ma della scena, con gli attori in costume.

PARIS 10 NOV 34
CARTE POSTALE
G. de Chirico
Paris 10
M. S. S. S. d'Amico
Via Nazionale 69
(Itali) ROMA

figg. 19-20 Cartolina postale di G. de Chirico a S. d'Amico [26 novembre 1934]

Paris 16 Nov 34
Caro d'Amico,
Ho ricevuto la tua lettera e la sigoris. Ho scritto anche a Brandelli per "donna" e "donna" per il premio Nobel.
Però non ho ancora avuto i "donna"; lo so che ci sono delle difficoltà per mandare soldi fuori di "Itali" ma trattando del "donna" e di "donna" non chiedo la cosa "donna" essere fatta.
Però non ho ricevuto la sigoris, anzi la sigoris che mi ha scritto "donna" incerto. -
"donna" a Parigi con "donna".

PARIS 16 NOV 34
CARTE POSTALE
G. de Chirico
Paris 16
M. S. S. S. d'Amico
Via Nazionale 69
(Itali) ROMA

figg. 17-18 Cartolina postale di G. de Chirico a S. d'Amico, 16 novembre 1934

L'Autrice ringrazia per la reperibilità dei documenti e per l'accesso agli archivi: lo staff di Villa Brunati Biblioteca Civica "A. Anelli" di Desenzano del Garda; Ugo Andreis, Direttore editoriale de «Il Corriere del Garda»; per la Fondazione Il Vittoriale degli Italiani, Gardone Riviera, il Presidente Giordano Bruno Guerri, Franca Peluchetti e Alessandro Tonacci; Gian Domenico Ricaldone, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova.