

DE CHIRICO-BARBAROUX: UN CARTEGGIO (1930-1954)

Elena Pontiggia

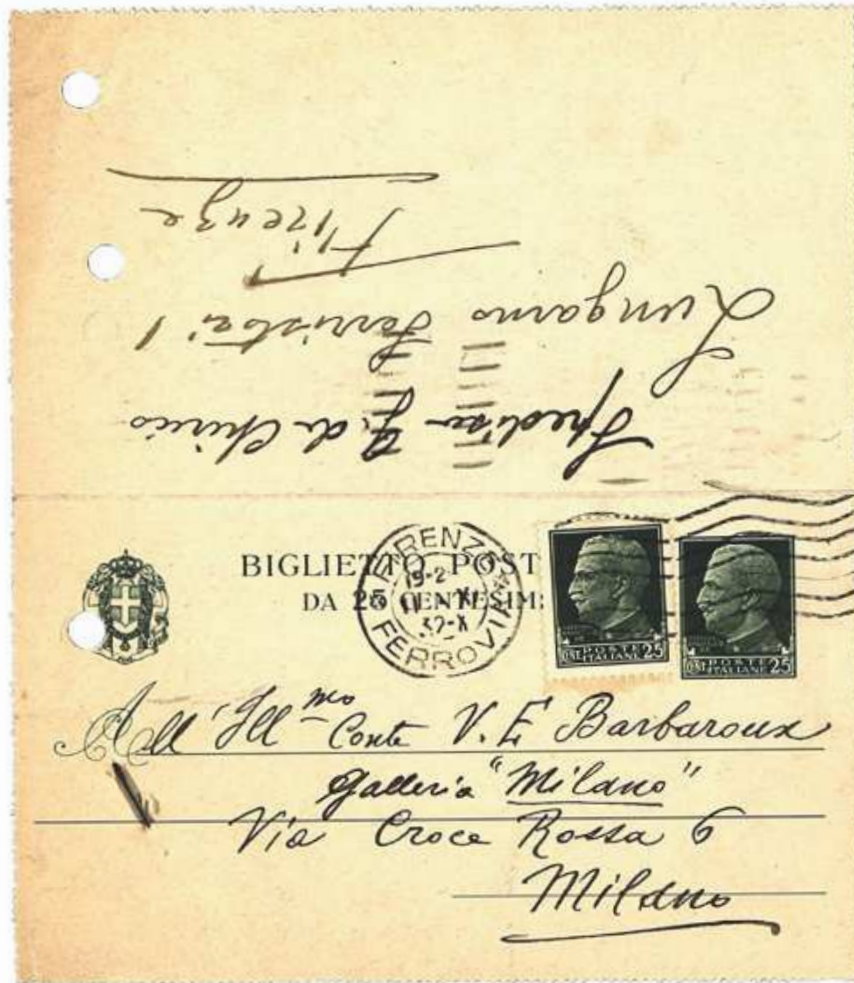


fig. 1 G. de Chirico, biglietto postale a V.E. Barbaroux, 11 ottobre 1932

Una corrispondenza quasi completamente inedita, intercorsa fra de Chirico e Vittorio Emanuele Barbaroux,¹ ci fa conoscere più da vicino il ben noto rapporto fra il *Pictor Optimus* e il gallerista milanese. È un rapporto durato dal 1929 al 1954, l'anno della prematura scomparsa di Barbaroux, e una sua indagine approfondita potrebbe costituire l'argomento di un intero libro. Qui daremo solo qualche breve indicazione per collocare il carteggio nella sua cornice storica.

Le lettere dechirichiane sono una cinquantina. Iniziano con un nucleo di quattro fogli del 1932 (fig. 1) oltre a un biglietto indirizzato a Funi), e proseguono con un altro nucleo di cinque fogli del 1938 oltre a un elenco delle opere da esporre alla Galleria L'Arcobaleno e tre lettere del 1940-1942. La parte più cospicua riguarda però l'arco di tempo compreso fra il 1946 e il 1954, a cui risale il restante gruppo di carte. Un'appendice della corrispondenza, infine, è una lettera del 1955 di de Chirico a Piera Alliaud, vedova di Barbaroux, che gli subentra nella gestione della galleria.² Completano il carteggio una ventina di lettere del mercante, che attualmente non è possibile pubblicare e che vanno dal 1930 al 1954, e un telegramma della Galleria Rotta, con cui Barbaroux aveva rapporti di collaborazione, del febbraio 1938. Anche questi fogli sono conservati in copia alla Fondazione.

Si tratta di un epistolario molto diverso da quello, intessuto di intese intellettuali, dell'artista col suo primo mercante Paul Guillaume; o da quello, mercantile ma non privo di qualche squarcio filosofico ed estetico, con Léonce Rosenberg. Qui, più che considerazioni teoriche, ci sono comunicazioni pratiche su quadri, cornici, misure, prezzi, vendite, falsi, date di mostre: sulla cucina quotidiana del mercato, insomma.

Su Barbaroux è spesso citato l'elogio che de Chirico gli rivolge nelle *Memorie della mia vita* (1945). È un elogio lusinghiero, nato soprattutto dall'interesse del gallerista per la sua pittura "barocca", e fa da contrappunto ai violenti attacchi che l'artista indirizza invece ai fratelli Ghiringhelli della Galleria del Milione, accusandoli di osteggiare le sue opere recenti e di esporre solo la pittura metafisica. Barbaroux, scrive il *Pictor Optimus*:

è un uomo attivo e intelligente che conosco ormai da molti anni. Benché d'origine piemontese (discendente dalla nobile e storica famiglia dei conti Barbaroux), egli è un pretto milanese e del pretto milanese ha tutta l'attività, la prontezza e chiarezza di spirito, ed anche la cordialità e la gentiluomeria. Non ha manie, non è legato a camorre artistiche o intellettuali, non si lascia influenzare dagli snobs e capisce la pittura molto meglio di quelli che meditano sulle pagine di *Verve* e di *Mimotaure*.³

¹ Il carteggio è conservato in copia nell'archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

² Le lettere originali sono trascritte qui di seguito.

³ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945; II edizione, Rizzoli, Milano 1962; Bompiani, Milano 1998, p. 167.

Aggiungiamo solo qualche dato al ritratto dechirichiano. Vittorio Emanuele Barbaroux (Milano 1901-Taormina 1954) era un discendente di Giuseppe Barbaroux, nato a Cuneo nel 1772 e morto suicida nel 1843, che era stato ambasciatore a Roma e guardasigilli dei Savoia, da cui nel 1815 era stato nominato conte. Vittorio aveva sposato nel 1927 Edvige Gussoni, figlia del senatore Gaspare Gussoni, grande collezionista (la sua raccolta superava il migliaio di opere) e cugino tra l'altro di Arturo Tosi. L'anno successivo Gussoni aveva aperto in via Croce Rossa, al centro di Milano, la Galleria L'Esame, subito rifondata come Galleria Milano, che fin dalle origini era stata la galleria del Novecento Italiano e dal 1930 anche degli Italiens de Paris. Nei primi anni Trenta era fra le più prestigiose della città. "Alla Galleria Milano si formarono anche i primi collezionisti d'arte moderna, fra i quali uno dei più importanti, l'ing. Alberto Della Ragione" ricordava Cantatore.⁴ E i collezionisti che frequentavano i locali di via Croce Rossa erano tanti, da Valdameri ad Antonio e Marieda Boschi, per ricordare solo due nomi.

Più di Gussoni, poco incline all'attività mercantile, l'animatore della galleria era Barbaroux, che ne era il consigliere delegato. Quando poi il senatore muore, nell'ottobre 1931, ne diventa l'unico responsabile. "Il Vollard italiano" l'aveva definito, un po' troppo generosamente, Orio Vergani.⁵ In realtà, più che un mercante-intellettuale come il suocero, era un appassionato d'arte (dal 1929 al 1931 aveva finanziato un'accademia privata, l'Avanguardia Artistica, frequentata da Birolli, Sassu, Manzù) e soprattutto un capace organizzatore di mostre, sia in galleria che all'estero. Era un manager moderno, potremmo dire, pragmaticamente lontano da ogni idealismo: nel 1934 fa causa a Sironi, che non voleva più dipingere quadri ma dedicarsi solo all'affresco come nell'Italia dei secoli d'oro, e riesce a costringerlo a eseguire ugualmente (e a consegnargli) sei tele.⁶

De Chirico alla Galleria Milano tiene due personali: nel 1931 (27 aprile-11 maggio) e nel 1932 (7-18 novembre). È appunto alla mostra del 1931 che si riferisce la prima lettera della corrispondenza, scritta da Barbaroux e datata 17 ottobre 1930. Nel gennaio dello stesso anno il mercante, ancora sotto l'egida di Gussoni, aveva allestito in galleria la *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi. Campigli, de Chirico, de Pisis, Paresce, Savinio, Severini, Tozzi* e in autunno si era recato nella casa di de Chirico in rue Meissonier per chiedergli una personale. Rientrato a Milano lo ringrazia per la gentile accoglienza (un particolare non generico come sembra) e gli spedisce un catalogo della mostra del Novecento Italiano a Buenos Aires, curata in settembre da Margherita Sarfatti al Centro Amigos del Arte, dove il *Pictor Optimus* era presente con opere giovanili del periodo böckliniano (n. 48, *Serenata*; n.49, *Prometeo*; n. 50, *Lotta di centauri*; n. 51, *Centauro morente*; n. 52, *Sfinge*). Il catalogo argentino era una sorta di biglietto da visita per il gallerista, che ne aveva gestito le vendite.

La lettera, in sé molto formale, incuriosisce perché è ben diversa da quanto Barbaroux riporta nelle sue memorie, intitolate *Storia e storie del Novecento Italiano. Artisti di oggi e di ieri e un mercante d'arte*,

e rimaste quasi del tutto inedite.⁷ Qui racconta di essersi recato nella primavera 1931 nella casa di rue Meissonier, ma di non essere stato nemmeno ricevuto perché l'artista, in quel momento occupatissimo con un ministro che gli aveva commissionato un ritratto, aveva detto di non conoscerlo. L'anno successivo l'aveva invece rivisto nella nuova casa di rue Lacreteille ed era stato accolto con grande cordialità, programmando con lui una mostra.⁸

Barbaroux in quel periodo si recava spesso a Parigi e deve aver confuso le date. È difficile però che si sia sbagliato o abbia inventato l'aneddoto del mancato incontro, per lui poco gratificante. È anche plausibile che de Chirico non abbia riconosciuto il nome del gallerista, perché a quella data doveva aver più familiarità con Gussoni. Probabilmente per realizzare la personale del 1931 Barbaroux aveva compiuto due visite in rue Meissonier, una positiva e propositiva nell'ottobre 1930 e l'altra (non è chiaro quando) andata a vuoto. Quanto all'incontro in rue Lacreteille, dove l'artista si trasferisce sicuramente dopo il giugno 1931,⁹ la mostra in questione deve essere quella del novembre 1932.

A quest'ultima si riferisce anche il primo nucleo di lettere, appunto dell'ottobre-novembre 1932 [nn.1-5], che de Chirico spedisce da Firenze dove in quel periodo abitava. Le carte lasciano intuire l'affanno dell'artista che, un mese prima della vernice, chiede inutilmente qualche giorno di proroga, ma rivelano anche la sua volontà aristocratica di non mescolare le proprie opere con sculture di altri e la sua preoccupazione scaramantica di non mostrarle prima dell'inaugurazione. È andato purtroppo perduto l'elenco dei quadri esposti, mentre si riconferma a questa data la familiarità di de Chirico con Funi, che frequentava a Parigi ("Vado spesso dai de Chirico" scrive il pittore ferrarese a Myrta Ciarlantini nel 1931) e di cui firmerà l'introduzione alla monografia del 1940.¹⁰ Quanto all'ospitalità milanese del *Pictor Optimus*, ne abbiamo una testimonianza sempre di Funi, che in una lettera del novembre 1932 confida a Myrta: "Di ritorno a Milano ho trovato il mio studio occupato da De Chirico, che ora espone alla Galleria Milano, dimodoché non posso lavorare".¹¹

Dopo il 1932 il nostro carteggio si interrompe per sei anni. Non è un caso. Alla fine del 1933 la Galleria Milano era stata posta in liquidazione e nel 1935 aveva chiuso. Nel 1938 però Barbaroux apre un altro spazio espositivo, trasformando una vecchia cantina di via S. Spirito in una nuova galleria che porta il suo nome e che inaugura proprio con una mostra del *Pictor Optimus*. Racconta il mercante nelle sue memorie:

De Chirico dall'America [...] scrisse a Giovanni Scheiwiller chiedendogli dove avrebbe potuto esporre venendo a Milano. Scheiwiller prontamente l'avvertì che Barbaroux riapriva la galleria e nessuno

⁴ D. Cantatore, *Il mercato artistico a Milano: Barbaroux*, «Domus» XI, n. 131 (novembre 1938), p. 40. Sull'attività della Galleria Milano e della Galleria Barbaroux, che qui non è possibile analizzare, rimando a N. Colombo, *Il sistema dell'arte a Milano 1930-40. Pubblico e privato, in Milano anni Trenta: L'arte e la città*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, Mazzotta, Milano 2004; e a A. Madesani, *Le intelligenze dell'arte. Gallerie e galleristi a Milano 1876-1950*, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2016.

⁵ O. Vergani, *Addio a Barbaroux, padrino del Novecento*, «Corriere d'informazione», Milano 4 luglio 1954.

⁶ Sul contenzioso, v. E. Pontiggia, Mario Sironi. *La grandezza dell'arte, le tragedie della storia*, Johan & Levi, Monza 2015, p. 199.

⁷ Uno stralcio delle memorie è stato pubblicato da E. Sala, *V. E. Barbaroux. Diario inedito di Vittorio Emanuele Barbaroux*, in *Milano anni Trenta*, cit., 2004.

⁸ "De Chirico risulta all'epoca [ottobre-dicembre 1931] residente a Parigi al 20 di rue Lacreteille" scrive M. Fagiolo in *De Chirico. Gli anni Trenta*, Milano 1998, p. 260.

⁹ L'indirizzo di rue Meissonier compare ancora, senza accenni a traslochi, in una lettera di de Chirico ad A. Maraini del 27 giugno 1931 (G. Chierici, *Giorgio de Chirico e Venezia: 1924-1936*, in «Metafisica» n. 17/18 [2018], p. 278).

¹⁰ A. Funi, lettera a M. Ciarlantini, 19 ottobre 1931, in N. Colombo, *Achille Funi. Catalogo ragionato dei cartoni*, Leonardo Art, Milano 1996, p. 70; G. de Chirico, *Achille Funi*, Hoepli, Milano 1940, ora in G. de Chirico, *Scritti/1 1911-1945. Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, edizione diretta da A. Bonito Oliva, Bompiani, Milano 2008, pp. 883-889.

¹¹ A. Funi, lettera a M. Ciarlantini, 14 novembre 1932, in N. Colombo, *Achille Funi*, cit., p. 40.

meglio di lui poteva essere adatto [...]. De Chirico giunse in Italia con tutte le sue opere nuove, sintesi di pensiero, di studio, di palpiti, di bellezza. Il 3 marzo 1938 si inaugura la nuova Galleria Barbaroux con quell'esposizione magica, sognante, smagliante.¹²

Il nucleo di carte del 1938 inizia con un riferimento a questa mostra che, leggiamo in una lettera d'impegno del 22 gennaio qui non pubblicata, rimane aperta tre settimane (non due, come di consueto). Dell'esposizione non esiste un catalogo e anche in questo caso nel carteggio non ci sono elementi per ricostruirne la fisionomia. De Chirico teme la sovrapposizione con una mostra organizzata dal Milione, che invece – non sappiamo se per un successivo accordo con Barbaroux – si apre più tardi, il 7 maggio, ed è solo di disegni e gouaches. In realtà quello che preoccupava l'artista non era la coincidenza delle sue personali, ma la diversità delle sue stagioni espressive. In un'Italia che iniziava ad amare la pittura metafisica, dopo averla tanto osteggiata come cerebrale e fredda, ora i quadri comperati a Parigi¹³ dai Ghiringhelli e non tutti recenti, potevano diventare un ostacolo alla comprensione della sua ultima pittura “barocca”, che non era più incentrata sugli enigmi delle cose, ma sui segreti della tecnica pittorica.

Nel nucleo di lettere del 1938 si accenna anche ad altre due mostre. La prima, a cui si riferisce un telegramma della Galleria Rotta spedito da Genova il 16 febbraio, ha luogo nella stessa galleria, con cui Barbaroux aveva rapporti di collaborazione, e si inaugura anch'essa in maggio, cinque giorni dopo quella del Milione. La seconda è alla Galleria L'Arcobaleno di Venezia, fondata pochi mesi prima da Piero Mentasti, e si tiene dal 20 agosto al 10 settembre: l'elenco delle opere stilato da de Chirico [testo n. 8] coincide sostanzialmente con quello pubblicato nel catalogo, di cui lui stesso scrive la prefazione.

Una curiosità: in una lettera dell'8 aprile Barbaroux accenna a una serata alla trattoria Bagutta in onore di Margherita Sarfatti, a cui la scrittrice aveva invitato anche il padre della Metafisica. Per quegli appuntamenti Vellani Marchi disegnava sempre una *Lista*, cioè la caricatura del festeggiato, circondata poi dalla firma degli intervenuti. Anche per la serata in onore di de Chirico, il 5 aprile 1941, ne disegnerà una.¹⁴ La *Lista* sarfattiana però si è persa, o almeno non compare nel nutrito corpus delle tavole baguttiane di Vellani Marchi oggi note.

Dopo il 1938 la corrispondenza con Barbaroux si dirada, perché de Chirico in quel periodo gravita su Milano e non c'è più bisogno di comunicazioni postali. Già dal 1938 al 1939, come riconferma anche una lettera successiva,¹⁵ affitta con Isabella Far una casa in corso di Porta Nuova 14 ma non vi abita continuativamente. Dall'ottobre 1939 al novembre 1942 vive invece stabilmente, estati a parte, nel capoluogo lombardo. “Presi in affitto un appartamento nel centro della città, in via Gesù, vicino alla via Montenapoleone. Mi misi con ardore al lavoro. Aiutato dall'amico Barbaroux cominciai a vendere le mie nuove pitture che [...] piacquero molto ai milanesi” ricorda nella stessa lettera. L'unico foglio del 1940, oltre a una sorta di quietanza del 6 aprile, è una cartolina spedita il 13 luglio da Firenze, non lontano dall'Impruneta, dove quell'estate è ospite dell'antiquario Luigi Bellini e si dedica alla scultu-

ra, realizzando le terrecotte e i cementi che esporrà per la prima volta da Barbaroux nel marzo 1941.

Nel carteggio non c'è traccia invece della mostra in via S. Spirito del novembre 1940, in cui l'artista presenta la sua pittura “barocca”. (Lo stesso mese, tra l'altro, Barbaroux pubblica con Giampiero Giani, con cui da alcuni anni collaborava, il volume *Arte italiana contemporanea*, una lussuosa raccolta di opere dei maggiori artisti dell'epoca con una prefazione di Bontempelli).¹⁶

Nella corrispondenza non c'è traccia nemmeno della già citata mostra di sculture e opere recenti del marzo 1941, che si apre quasi contemporaneamente a un'altra al Milione, con capolavori metafisici provenienti dalla Collezione Castelfranco e ben più lodati dalla critica. Da quel momento, comunque, de Chirico rompe con i Ghiringhelli e Barbaroux diventa il suo principale mercante milanese.

Dopo i primi bombardamenti dell'ottobre 1942 l'artista lascia la città lombarda e si trasferisce a Firenze. Di lì scrive in dicembre al gallerista di via S. Spirito (dandogli per la prima volta del tu) per farsi procurare una dichiarazione di residenza relativa al 1938-1939, che serve a Isabella per ottenere la cittadinanza italiana. Seguono più di tre anni di silenzio, ben comprensibile nello sfacelo dell'Italia dell'epoca. La galleria Barbaroux intanto rimane danneggiata dai terribili bombardamenti dell'agosto 1943 — come, del resto, il “Milione” e gran parte di Milano — ma è restaurata in pochi mesi e, nelle sue numerose collettive del 1944 (in gennaio, in marzo, in luglio, in settembre) compare sempre qualche quadro dechirichiano.

La corrispondenza riprende con regolarità nel febbraio 1946. De Chirico ormai abita a Roma e progetta di esporre da Barbaroux in maggio. Per inciso, nella lettera del 18 febbraio l'artista parla anche di una sua personale a Firenze. E in quella non datata ma collocabile intorno al 19 o 20 aprile, per gli auguri pasquali — la festività cadeva quell'anno il 21 aprile — e l'accenno alla «Fiera Letteraria» del 18 aprile in cui era pubblicato l'*Autoritratto in costume del Seicento*, ora alla Galleria Nazionale) specifica che si terrà alla Galleria Firenze in via Cavour, dove aveva già esposto con Primo Conti nel 1941 e nel 1943. Non ci è riuscito di trovare la minima indicazione su questa mostra, di cui de Chirico riporta con precisione le date (20 aprile-5 maggio 1946). In quel periodo ha luogo invece a Firenze una sua personale alla Galleria Il Cenacolo, di cui agli inizi di maggio escono tre recensioni.¹⁷ È possibile che l'artista abbia confuso il nome della galleria.

Per l'esposizione da Barbaroux si preoccupa delle cornici “scolpite e dorate” e suggerisce una tappezzeria rosso granata, perché per i suoi quadri non ama le pareti bianche, ma poi, a un mese dall'apertura, chiede di rimandarla per evitare la coincidenza con il referendum del 2 giugno.¹⁸ È l'inizio di uno

¹² Nel volume, uscito nelle Edizioni della Conchiglia e presentato il 4 dicembre 1940 a Bottai, di de Chirico sono riprodotte tredici opere, di cui riportiamo qui l'elenco e riprendiamo le didascalie: *Natura morta evangelica*, 1917 [*Natura morta evangelica* II]; *I pesci sacri*, 1918; *Il Trovatore*, 1917; *Autoritratto* [con busto di Mercurio], 1924; *Natura morta marina* [*Natura morta con pesci e limoni*], 1930; *Il giorno e la notte*, 1925; *Mobili nella valle*, 1927 e 1928; *Cavallo e zebra*, 1928; *Gladiatori*, 1928; *Cavalli al mare*, 1930; *Ritratto* [della viscontessa Marmoni], 1940; *Ricordo dell'Iliade*, 1940 [ma 1939]. Il volume pubblica anche una descrizione delle tavolozze degli artisti, fra cui quella di de Chirico: “Bianco d'argento, Nero d'avorio e di vigna, Ocra gialla, Terra di Siena bruciata, Terra d'ombra bruciata, Bruno Van Dick, Blu minerale, Blu di Prussia, Blu ceruleo, Verde smeraldo, Verde Veronese, Terra verde, Giallo di Napoli, Giallo di cromo (limone e arancione), Rosso morellone, Terra rossa, Rosso vermiglione, Lacca carminata, Giallo brillante, Violetto di cobalto” (*Arte italiana contemporanea*, a cura di V. E. Barbaroux, G. Giani, Grafico S. A., Milano 1940, p. n.n.).

¹³ *Mostre d'arte*, «La Patria», Firenze 3 maggio 1946; V. D'Aste, *A Firenze. Tele e marmi*, «L'Araldo dell'Arte», Milano 4 maggio 1946; F.R., «Giovani», Firenze 12 maggio 1946.

¹⁴ G. de Chirico, lettera a V. Barbaroux, 16 marzo, 18 febbraio, 13 aprile 1946.

¹² V. E. Sala, *VE. Barbaroux*, cit., p. 325.

¹³ G. de Chirico, lettera a V. Barbaroux, 24 gennaio 1938.

¹⁴ V. E. Pontiggia, *Bagutta 1927-1967. Le Liste di Vellani Marchi e dei pittori baguttiani*, Allemandi, Torino 2019, pp. 78-79.

¹⁵ G. de Chirico, lettera a V. Barbaroux, 11 dicembre [1942].

stillicidio di rinvii che si protrarranno per anni.

Nelle comunicazioni col gallerista, impostate sempre su questioni concrete e mercantili, si apre anche uno spiraglio privato quando, nella lettera del 19 o 20 aprile 1946, gli confida di avere ottenuto la dichiarazione di nullità del suo matrimonio con Raissa Gourevitch e di voler sposare Isabella Far “il mese venturo” (in effetti le nozze avverranno con rito civile il 18 maggio). La notizia è probabilmente confortante per Barbaroux, che aveva in corso anche lui un processo rotale per sciogliere il suo legame con Edvige Gussoni. Otterrà l’annullamento nel 1947 e nel gennaio 1948 sposerà Piera Alliaud, la “gentile Piera”, citata in vari fogli.¹⁹

Nella lettera del 24 novembre 1946 trapela invece l’astio contro la Galleria del Milione e la “cialtroneria modernista”. E qui dobbiamo aprire, almeno brevemente, una parentesi. La polemica contro Gino e Peppino Ghiringhelli non può non dispiacere a tutti coloro (tra i quali, non da oggi, anche chi scrive)²⁰ che riconoscono alla galleria milanese di aver dato un impulso fondamentale alla nascita dell’astrattismo italiano nei primi anni Trenta, come alla promozione della stessa Metafisica negli anni successivi e dell’Informale nel dopoguerra. Bisogna però comprendere, al di là dei parossismi emotivi, la posizione di de Chirico, esasperato dall’attacco senza precedenti sferrato alla sua pittura “barocca”, cioè a tutto quello che in quel periodo dipingeva. Si parla sempre dell’anatema di Breton, che faceva morire l’artista dopo la stagione metafisica, ma negli anni Quaranta e Cinquanta la critica italiana e internazionale scaglia contro l’ultima pittura dechirichiana un anatema ancora più ingiurioso e umiliante. Nessuno, in quegli anni, rimprovera a Carrà di non dipingere più *L’ovale delle apparizioni* o *Il cavaliere occidentale*, ma tramonti sul lago e marine toscane. Il *Pictor Optimus*, invece, per la sua opera “barocca” è accusato di tutto: è un reazionario che si è venduto ai borghesi (Sinigalli), autore di una pittura falsa, banale, volgare (Guzzi, Umbro Apollonio), immersa nella putredine (Petroni), verminosa (Biancale), adatta a Goebbels (Scialoja), degenerata e nazista per il suo “disprezzo dell’umanità” (Robert Motherwell).²¹ E la citazione dei complimenti potrebbe continuare a lungo. È alla luce, livida, di questa violenza critica che bisogna valutare da un lato la violenza dell’artista contro tutto il moderno, e contro la Galleria del Milione che amava soprattutto la sua pittura metafisica, dall’altro la predilezione per Barbaroux che invece trattava soprattutto la sua pittura “barocca”. A quel contesto peggio che ostile, insomma, va ricondotta la sua reazione, anche se occorre guardarsi dall’errore di misurare de Chirico con i parametri del buon senso e della psicologia comune, dimenticando la sensibilità scorticata e la dismisura che sono propri di tanti, se non di tutti, i grandi artisti.

Come Leopardi aveva combattuto il proprio secolo, il *Pictor Optimus* è in totale disaccordo col suo,

¹⁹ E. Sala, *V.E. Barbaroux. Diario inedito*, cit., p. 323.

²⁰ V. Il Milione e l’Astrattismo. *La Galleria, Licini e i suoi amici*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia (Palazzo dei Priori, Fermo, 2-31 luglio 1988), Electa, Milano 1988.

²¹ L. Sinigalli, *de Chirico, Veronesi, Campigli*, «Primito» I, 19 (dicembre 1940), p. 20; V. Guzzi, *La XXIII Biennale di Venezia*, «Nuova Antologia» vol. CDXXII, fasc. 1687 (16 luglio 1942), p. 122; U. Apollonio, *Primo panorama della XXIII Biennale*, «Vedetta d’Italia» Roma 21 giugno 1942; G. Petroni, *Mostre d’Arte. Al Babuino*, «Il Tevere» Roma 30 marzo 1943; T. Scialoja, *A proposito di Morandi; Mafai; de Chirico*, «Aretusa» II, n. 10 (giugno 1945), p. 22; M. Biancale, *Mostre d’arte. de Chirico, Mafai, Monachesi*, «Ricostruzione» 31 marzo 1945; R. Motherwell, *Notes on Mondrian and Chirico. 2. The Art of Reaction: the Late Chirico*, «VVV» I, 1, (giugno 1942), ora in *The Writings of Robert Motherwell*, a cura di D. Ashton, University of California Press, Berkeley 2007, pp. 18-19.

con un vagheggiamento prometeico e visionario di un nuovo Rinascimento che trapela nelle sue carteggi negli anni Dieci e che, in fondo, coltiva tutta la vita. Le sue teorie di grande antimoderno – e di postmoderno in anticipo – si possono non condividere, ma non bisogna dimenticare che sono quelle di pensatori di valore, da Jung e Toynbee (che de Chirico conosceva) a Huizinga, Ortega y Gasset e Lukacs: intellettuali che, se non hanno capito le grandezze del moderno, certamente ne hanno colto le criticità.

Proseguiamo però nella lettura dei fogli. Col 1947 filtra nelle lettere la questione dei falsi. Non troviamo nella corrispondenza con Barbaroux l’eco della polemica con la Galerie Allard di Parigi, che nel giugno 1946 aveva allestito una scandalosa mostra di de Chirico con opere quasi tutte false, dipinte da Oscar Dominguez. Sappiamo che l’artista chiede a Luigi Bellini di far pubblicare ai giornali di Firenze la sua denuncia dei quadri contraffatti,²² ed è strano che non si sia rivolto allo stesso Barbaroux, che qualche conoscenza doveva averla nei ben più diffusi quotidiani milanesi. È probabile, del resto, che nel carteggio manchi qualche foglio.

Il 7 giugno 1947 informa invece il gallerista di aver fatto sequestrare un quadro “indecentemente falso”, una *Piazza d’Italia* acquistata da Dario Sabatello alla Galleria del Milione e gli chiede se lui, Barbaroux, l’aveva dichiarata autentica. Si tratta dell’opera, di cui questa rivista si è già occupata ampiamente,²³ che sarà al centro di un famoso processo intentato nello stesso 1947 da Sabatello contro de Chirico e terminato nel 1955 con la dichiarazione di falsità confermata dalla Cassazione.²⁴

Il gallerista risponde a stretto giro di posta di non aver mai visto il quadro e quindi di non aver mai espresso opinioni in proposito. L’argomento sembra chiuso e in ottobre Barbaroux pensa piuttosto a organizzare la mostra di de Chirico nella sua galleria, che aveva appena ristrutturato. L’11 novembre però l’artista gli invia un’altra lettera,²⁵ dove specifica che la *Piazza d’Italia* è una “bruttissima e grottesca copia” di un’opera che aveva venduto nel 1933. Ragionando sul quadro Sabatello, che rifiuta sulla base di motivazioni stilistiche, de Chirico osserva: “Si tratta di un quadro che porta la data del 1913 e che è stato venduto da me nel 1933, cioè esattamente venti anni dopo. Ora mi sembra che, se avessi voluto, in vent’anni di tempo, avrei potuto dipingere questo quadro e forse altri trecento dello stesso genere”.²⁶

De Chirico, in realtà, non nega e non si nega la possibilità di tornare a dipingere opere metafisiche che, come vedremo, proporrà pochi mesi dopo allo stesso Barbaroux. Fin dagli anni Venti aveva sostenuto la legittimità di repliche che, come scriveva alla moglie di Breton, “avranno il solo difetto di essere eseguite con una materia più bella e una tecnica più sapiente”.²⁷ Nelle sue monografie degli anni

²² G. de Chirico, lettera a L. Bellini, 19 luglio 1946, in G. Rasario, *Giorgio de Chirico pendant Bellini*, in «Metafisica» n. 3/4 (2004), p. 329.

²³ P. Picozza, *Origine e persistenza di un tópos su de Chirico. De Chirico-Sabatello-Galleria Il Milione. Il primo processo (1947-1956) riguardante un falso de Chirico, ritornato oggi d’attualità*, in «Metafisica» n. 1/2 (2002), pp. 326-333. Picozza riprende le ragioni di de Chirico sulla falsità del quadro, ricostruendo il processo nelle sue fasi e rilevando che infrange per la prima volta il principio secondo cui è l’autore a stabilire l’autenticità di un’opera, non l’autorità giudiziaria. La sentenza finale è pubblicata sullo stesso numero della rivista: *Sentenza pronunciata dalla Corte di Appello di Roma nel giudizio civile tra Giorgio de Chirico-Dario Sabatello-Società “I due forni” (Galleria Il Milione)*, ivi, pp. 343-358. Del processo parla de Chirico stesso in *Memorie*, cit., pp. 213-217.

²⁴ Rimessa sul mercato, l’opera è stata nuovamente dichiarata falsa (Sezione Quarta penale n. 4525, pubblicata il 10 gennaio 2009).

²⁵ La lettera è già stata parzialmente pubblicata (sono riprodotte la parte iniziale, anche in facsimile, e varie citazioni delle parti seguenti) in P. Baldacci, G. Roos, *Giorgio de Chirico. Piazza d’Italia (Souvenir d’Italie II) 1913 [luglio-agosto 1933]. Il più clamoroso sequestro del dopoguerra. Verità processuale e verità storica*, Scalpendi, Milano 2013, pp. 10 sgg. Il saggio sostiene invece l’autenticità dell’opera appartenuta a Sabatello.

²⁶ G. de Chirico, lettera a V. Barbaroux, 11 novembre 1947.

²⁷ G. de Chirico, lettera a Simone Breton, 10 marzo 1924; ora in G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana Editoriale,

Quaranta, del resto, comparivano opere metafisiche dipinte in tempi recenti con date anteriori, senza che nessuno, dei tanti critici che avevano iniziato ad esaltare Piazze d'Italia e manichini denigrando la sua stagione barocca, segnalasse l'incongrua cronologia.²⁸ Diverso è però il caso del quadro Sabatello, in cui de Chirico non si riconosce e che considera non una replica ma un falso. Le motivazioni articolate con cui ne respinge l'autografia si possono discutere, come i suoi singoli giudizi, ma dimostrano l'assurdità della leggenda sulfurea che circolava negli ultimi decenni della sua vita: la leggenda cioè di un artista totalmente inattendibile, irrazionale, talmente abituato a disconoscere arbitrariamente le sue opere metafisiche a seconda dell'umore del momento che, se diceva che un quadro era falso, si poteva star certi che era vero.

Anche questa volta Barbaroux risponde a stretto giro di posta: il 13 novembre chiede a de Chirico un articolo da pubblicare su «Stile» (ma la rivista di Gio Ponti chiude proprio in quel periodo, col numero del settembre-dicembre 1947, e la richiesta non avrà séguito) e sostiene che il miglior giudice dell'autenticità di un'opera è il suo autore. Al processo prima citato si riferiscono anche le note dell'artista, databili al gennaio 1948, su due testimoni dell'accusa: il cornicciaio Efisio Marconi e Mauro Reggiani, uno dei padri dell'astrattismo italiano.

Il mese dopo de Chirico rimanda, per l'ennesima volta, la mostra che doveva tenere da Barbaroux in marzo. Del resto, al di là dell'ostilità che temeva nell'ambiente artistico milanese, le occasioni espositive non gli davano grandi soddisfazioni. Nel 1947 aveva tenuto due personali (in marzo all'Acquavella Galleries di New York, organizzata da Bellini, e in dicembre all'Obelisco di Roma), entrambe accolte col solito coro di insulti indirizzati alle sue opere più recenti.

Intanto si avvicina l'apertura della Biennale di Venezia, che nel 1948 dedica una mostra alla pittura metafisica, curata da Carrà, Longhi, Marchiori, Ragghianti e Lamberto Vitali. La mostra raggruppa de Chirico, Carrà e Morandi sotto il generico titolo di *Tre pittori italiani dal 1910 al 1920*, ma il padre della Metafisica non viene neanche interpellato e tra i suoi quadri esposti uno, *Il Trovatore*, è un clamoroso falso (mentre un altro, *Malinconia torinese*, datato 1915, è della fine degli anni Trenta). Nella lettera del 4 febbraio 1948 trapela la preoccupazione di de Chirico, che in marzo diffida la Biennale dall'espone le sue opere contro la sua volontà.²⁹

Anche nella conferenza cui accenna nella cartolina del 7 luglio 1948 (*Contro la dittatura, lo sfacelo e il mercantilismo in arte*, tenuta all'Angelicum di Milano il 21 giugno, a Roma in data non nota e in luglio al circolo Artistico di Sirmione), attacca a spada tratta la Biennale. Il testo del suo intervento deve essere quello pubblicato nello stesso periodo sul «Corriere degli Artisti», in cui sostiene tra l'altro: «Si direbbe che gli organizzatori di questa manifestazione nazionale ed internazionale siano afflitti da mania di dittatura, altrimenti come si spiega che abbiano fatto tutto quello che hanno voluto, senza

Cinisello Balsamo 2018, p. 313.

²⁸ Nel volume *Arte italiana del nostro tempo* di S. Cairola (Milano, 1946), per esempio, sono pubblicate *Due maschere* con la data 1918 (ma della metà degli anni Venti), e una *Piazza d'Italia* datata 1919 (ma dei primi anni Trenta).

²⁹ Del ricorso alle vie legali accennato nella lettera del 4 febbraio 1948 parla anche Borgese: «La Biennale sarebbe stata diffidata legalmente da De Chirico, che non vorrebbe fossero esposte sue opere del periodo metafisico.» (L.B. [Leonardo Borgese], *Iride*, «Corriere d'Informazione», Milano 27 marzo 1948.

tenere il benché minimo conto delle esigenze dell'arte?».³⁰ Parole che forse andrebbero tenute presente anche oggi, di fronte al solipsismo di certe rassegne contemporanee.

Il 4 agosto annuncia invece a Barbaroux che potrà disporre «alla fine di questo mese o ai primi di ottobre» (probabilmente intendeva dire «settembre») di quattro quadri metafisici, *Ettore e Andromaca*, *Interno metafisico*, *Trovatore*, *Piazza d'Italia*, dipinti evidentemente negli stessi mesi. Al di là del beneficio materiale che comportavano (minore però di quanto si potrebbe pensare, perché le opere metafisiche erano vendute con la quotazione dei quadri recenti, non con quella dei quadri degli anni Dieci); e al di là di una sorta di «vendetta» dell'artista contro un collezionismo che, di fatto, lo faceva morire da giovane come aveva fatto Breton, bisogna aggiungere che solo nella logica del moderno la data di un'opera ha un significato decisivo. Nella prospettiva classica, e nel Ritorno all'ordine di cui de Chirico è stato uno dei protagonisti, la perfezione di un quadro o di una scultura è più importante del suo anno di nascita. Ciò che conta non è fare per primi, come nelle avanguardie, ma fare bene. E anche questa concezione ha un suo peso nella questione delle repliche.

Nella stessa lettera, e nella successiva del 30 agosto, il *Pictor Optimus* parla a Barbaroux di vendite e banche di Buenos Aires. Il gallerista aveva vari contatti col mondo sudamericano. Nel maggio 1947 aveva collaborato alla *Exposição de pintura italiana moderna*, aperta a Rio de Janeiro al Ministério de Educação (sulla copertina del catalogo compariva *Cavalos y cavaleiros*, un'opera dechirichiana degli anni Trenta), mentre due mesi dopo aveva organizzato la collettiva *Artistas Italianos de Hoy* alla Galleria Muller di Buenos Aires. Conosceva bene, inoltre, Piero Zuffi, verso cui de Chirico avanza qualche sospetto. Pittore e poi scenografo alla Scala, amico tra l'altro di Oscar Dominguez, Zuffi (1919-2006) aveva anche lui contatti col Sud America, dove da giovane aveva studiato e dove nel 1946 aveva curato la collettiva *Arte contemporaneo italiano* a Santiago del Cile, poi itinerante a Buenos Aires e a San Paolo del Brasile.

La corrispondenza con Barbaroux prosegue con toni cordiali, nonostante i continui rinvii della mostra nella sua galleria per cui de Chirico non è mai pronto: l'8 novembre 1948, a sostegno della richiesta di una dilazione, ricorda anche la crisi del mercato milanese dopo «l'affare Brusadelli», cioè il processo dai risvolti scandalistici, tentato dall'imprenditore miliardario Giulio Brusadelli per essere stato truffato con la complicità di sua moglie; nel gennaio 1949 fa appello, più plausibilmente, agli impegni inglesi. Il 25 novembre 1948 era stato infatti nominato membro d'onore della Royal Society of British Artists di Londra (al posto di Vuillard, scomparso nel 1940) ed era stato invitato a tenere una grande mostra di opere recenti nelle sale della prestigiosa istituzione. L'inaugurazione era fissata agli inizi del maggio successivo, nemmeno sei mesi dopo.³¹

Da Londra, appunto, il 10 maggio 1949 de Chirico spedisce una cartolina a Barbaroux, informandolo delle sue conferenze: il 3 maggio aveva pronunciato un breve discorso alla Royal Society; il giorno dopo, sempre alla Royal Society, e il 6 maggio all'Università di Londra aveva invece tenuto la prolusione *The Italian Renaissance and The Present-Day Painter*, dove contrapponeva il Rinascimento

³⁰ G. de Chirico, *Tornano i dittatori*, «Corriere degli artisti», Milano 25 giugno 1948, p. 1.

³¹ La mostra è stata per la prima volta ricostruita da F. Matitti, in *Giorgio de Chirico romantico e barocco: Gli anni Quaranta e Cinquanta*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco (Galleria Farsetti, Cortina-Prato-Milano), Farsettarte, Milano 2001, pp. 71-90.

alla “pseudo-rivoluzione” del moderno. Al gallerista scrive anche il 31 maggio, appena rientrato in Italia. Gli scrive da Firenze, dove al Teatro Comunale, nell’ambito del XII Maggio Musicale Fiorentino, assiste all’*Orfeo* di Monteverdi per cui aveva eseguito i costumi e le scene. Il 5 settembre lo informa invece che dieci giorni dopo aprirà una mostra a Palazzo Giustinian a Venezia e terrà la conferenza *Togliamo la maschera al modernismo* al Piccolo Teatro (in realtà pronuncerà il discorso il 21 settembre, al Teatro Comunale).

Barbaroux, insomma, è un interlocutore fidato, a cui de Chirico ricorre per le questioni pratiche, ma racconta anche le sue battaglie contro il moderno. L’altro, a sua volta, incassa con eleganza i rinvii della propria mostra, gli spedisce puntualmente gli disegni dovuti, non gli lesina i complimenti sia pure generici, ed episodicamente gli segnala anche qualche modesto articolo di giornale, come in una lettera del 4 [ma 5] ottobre 1949, dove gli suggerisce di leggere un elzeviro di Leonardo Borgese sul «Corriere della Sera». (Il critico pubblica il 5 ottobre sul quotidiano un intervento sulla necessità che lo Stato stanzi più fondi per il patrimonio artistico e, fra le glorie nazionali, cita anche de Chirico “accademico inglese”).³²

Sono ormai vent’anni che il *Pictor Optimus* e Barbaroux lavorano insieme e tutto sembra veleggiare tranquillamente, quando nello stesso ottobre scoppia un incidente inatteso. Questi i fatti. Sollecitato con insistenza dal gallerista e da Cesetti, che gli aveva anche prospettato la possibilità di un premio-acquisto, de Chirico aveva accettato di partecipare, con poca convinzione, alla *Rassegna di pittura italiana contemporanea*, aperta a Venezia nell’Ala Napoleonica l’1 ottobre. Aveva inviato tre quadri, *Vita silente con marina* e due *Cavaliere all’attacco*, ma in mostra gli avevano dato uno spazio meno felice rispetto a Carrà e Tosi, e per di più avevano premiato de Pisis e lo stesso Carrà, infliggendogli l’umiliazione di arrivare secondo.

Furiosa è la reazione dell’artista che il 12 e il 16 ottobre scrive due lettere inviperite a Barbaroux e rompe i rapporti con lui.³³ Qualcuno potrà trovare ingiusto che un tale episodio bastasse a distruggere il vincolo di una collaborazione ventennale, che col tempo era diventata sempre più amichevole. Certo, Orazio definiva i poeti “genus irritabile” e può valere anche per il *Pictor Optimus* ciò che Manzoni nei *Promessi sposi* diceva di Bortolo: “Forse voi vorreste un Bortolo più ideale: non so che dire: fabbricatevelo. Quello era così”. Dobbiamo però riconoscere a de Chirico attenuanti non generiche per la sua collera omerica. Poco prima dell’apertura della mostra aveva scoperto che il *Trovatore* esposto alla Biennale 1948 (un quadro che non compariva in catalogo e fino a quel momento non aveva visto) era falso e aveva denunciato l’ente veneziano. La notizia era apparsa il 7 ottobre su vari giornali. Nel resto del mese, poi, si era trascinata una sgradevole polemica con Longhi, che aveva accennato ambiguamente alla necessità di chiarire la questione delle repliche e degli “aiutanti” dell’artista.³⁴ La *Rassegna* dell’Ala Napoleonica, inoltre, comprendeva *modernisti* che de Chirico non poteva apprezzare, tanto che progetta

subito una contro-mostra con Primo Conti e i Bueno in risposta a quella “pseudo-arte”.³⁵ Come se non bastasse, lo sgarbo del mancato premio, in sé risibile (“Dei vostri premi me ne frego” ripete il *Pictor Optimus*), si sommava alla beffa della Biennale, che aveva celebrato la Metafisica premiando non lui, ma Morandi. Le ragioni di amarezza, insomma, erano tante.

La corrispondenza con Barbaroux riprende nel luglio 1951, quando de Chirico gli segnala il pittore romano, allora trentenne, Franco Minei, ma i loro rapporti dovevano essersi riallacciati prima, forse in marzo, con un chiarimento di persona quando l’artista era giunto a Milano per la mostra della sua stagione “romantica” alla Galleria Gian Ferrari. Quasi a suggellare la ritrovata cordialità, la personale da Barbaroux tante volte rimandata viene fissata finalmente per il 7 aprile 1952 (con un contratto notarile: evidentemente il gallerista si era voluto garantire da una nuova defezione). È una mostra di disegni e acquerelli e anche questa volta de Chirico si occupa con attenzione delle cornici, dei vetri, dei passepartout, e più ancora della tappezzeria, per cui vuole riprendere i drappaggi usati “a Palazzo Reale”,³⁶ cioè alla collettiva della “Associazione Artisti d’Italia” che si era aperta nell’autunno 1951.

Alla personale del 1952 ne segue un’altra, di dipinti, disegni, miniature e gioielli, che si apre il 4 gennaio 1954. L’artista ne parla nelle lettere del 27 novembre e del 5 dicembre 1953, e la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico ne conserva l’invito. Nello stesso periodo tuttavia le condizioni di salute di Barbaroux, che aveva solo 53 anni ma da qualche tempo conviveva con la malattia, si aggravano. In marzo ha un miglioramento (in una lettera del 7 marzo, dove accenna anche a un intervento critico di Carrieri, racconta che aveva ripreso a recarsi qualche ora ogni giorno in galleria),³⁷ ma la sua attività rallenta, tanto che questa volta è lui a chiedere all’artista il rinvio di una nuova personale, prevista per la primavera. In aprile viene infatti allestita in via S. Spirito una generica collettiva di maestri con opere di Campigli, Carrà, de Pisis, Sironi, Tosi e dello stesso de Chirico.

In giugno, dopo un ricovero in clinica, il gallerista parte per la Sicilia per un periodo di convalescenza, ma le cose improvvisamente precipitano. “La morte lo ha fulminato davanti al sereno paesaggio di Taormina” scrive Orio Vergani il 3 luglio, all’indomani della sua scomparsa.³⁸ In novembre Vittorio Emanuele Barbaroux è ricordato nella sua galleria con una mostra commemorativa di una ventina di artisti, a cui partecipa anche de Chirico.³⁹

³² G. de Chirico, lettera a Primo Conti, 25 ottobre 1949; ora in P. Conti, *La gola del merlo: Memorie provocate da Gabriel Cacho Millet*, Sansoni, Firenze 1983, p. 481. Qui l’artista descrive a Conti la negativa esperienza della *Rassegna d’Arte Italiana* pressappoco con le stesse parole della lettera del 16 ottobre 1949 a Barbaroux. Il progetto della mostra con Conti e i Bueno non si realizza.

³³ G. de Chirico, lettera a V. Barbaroux, 27 marzo 1952.

³⁴ L’articolo citato nella lettera è R. Carrieri, *de Chirico in covazza*, «Epoca», Milano 21 marzo 1954.

³⁵ O. Vergani, *Addio a Barbaroux*, cit.

³⁶ De Chirico continuerà per qualche tempo ad avere contatti con la Galleria Barbaroux, diretta ora dalla vedova. Nella lettera del 25 novembre 1955 a Piera Alliaud parla della personale che terrà in via S. Spirito nel dicembre 1955. Nonostante il suo desiderio di rinviarla, per evitare la coincidenza con l’inaugurazione della rassegna dell’Associazione Artisti d’Italia cui pure partecipava, e che era fissata il 7 dicembre a Palazzo Reale, la mostra si tiene dal 10 al 22 dicembre. Tra le recensioni un trafiletto di poche righe uscito sull’«Avanti!», secondo cui de Chirico aveva esposto in galleria le opere che non avevano “trovato posto” a Palazzo Reale, provoca la reazione di Piera (si veda: Vice, *Le mostre*, «Avanti!», Roma 18 dicembre 1955; P. Alliaud, lettera aperta all’«Avanti!», Roma 4 gennaio 1956).

³² L. Borgese, *Bisogna spendere parecchi miliardi*, «Corriere della Sera», Milano 5-6 ottobre 1949.

³³ La lettera del 12 ottobre 1949 è stata pubblicata in *De Chirico, il barocco: Dipinti degli Anni '30-50*, catalogo della mostra a cura di L. Cavallo, M. Fagiolo dell’Arco (Galleria Farsetti, Focette, Cortina, Milano), Galleria Farsetti, Firenze 1991, pp. 152-153.

³⁴ G. de Chirico, lettera aperta, «Tempo» Milano 14 ottobre 1949; R. Longhi, lettera aperta, «Tempo» Milano 15 ottobre 1949; G. de Chirico, lettera aperta, «Tempo», Milano 20 ottobre 1949, poi ripresi tutti in *Panorama dell’arte italiana*, a cura di M. Valsecchi, U. Apollonio, Lattes, Torino 1950, pp. 21-23.