

IL CUORE DI NOÈ. GIORGIO DE CHIRICO E JEAN GIONO CARTEGGIO INEDITO CON PAUL BERNARD KLEIN (1959)

Katherine Robinson

Un carteggio inedito è stato recentemente portato all'attenzione della Fondazione grazie alla generosa donazione di tre lettere manoscritte in francese di Giorgio de Chirico.¹ Le lettere, indirizzate all'editore francese Paul Bernard Klein nella seconda metà del 1959, fanno parte di una corrispondenza di 12 missive riguardanti la richiesta fatta all'artista per l'esecuzione di una serie di disegni e acquerelli per l'illustrazione di un libro. All'interno di quello che si presenta come lo svolgimento routinario di un lavoro su commissione, si trovano motivi per una profonda riflessione sul significato della creazione artistica, sulla differenza tra l'arte di de Chirico e quella surrealista e sui diversi percorsi del realismo e della fantasia. Le illustrazioni commissionate hanno come tema gli animali e sono destinate alla pubblicazione di un "bestiario" a firma dell'illustre scrittore francese Jean Giono. Il carteggio racconta un episodio sconosciuto del lavoro del Maestro e presenta aspetti del rapporto tra l'artista e l'editore, inizialmente di carattere esclusivamente professionale, che svela una loro intesa personale. De Chirico, infatti chiederà all'editore il favore di portargli da Parigi delle cartoline postali a colori "cioè dei motivi che mi possono servire per un quadro",² e ancora, "un libro di poesie di Vincent Muselli e qualche informazione su di lui".³ Il progetto guidato da Klein, un editore appassionato con molte conoscenze nel mondo dell'arte, prende l'avvio all'inizio di luglio 1959 con un incontro a casa di de Chirico a Roma, come si evince dalla prima lettera.

Come spesso succede nei carteggi tra de Chirico e i suoi vari corrispondenti, si ha conoscenza soltanto delle lettere da lui spedite, le quali, conservate dai destinatari, sono tramandate agli studiosi nel corso del tempo. Il Maestro, infatti, è conosciuto per non aver conservato quanto ricevuto dai suoi vari interlocutori. In questo caso il gruppo di lettere arriva dal lontano Canada, in parte con la donazione di tre manoscritti degli eredi del figlio di Klein, Jean-Marc, ora conservati presso l'Archivio

¹ La donazione è avvenuta a nome di Jean-Marc, figlio di Paul Bernard Klein, tramite gli eredi, con la finalità di conservare la memoria storica del rapporto tra l'artista e l'editore. (V. nota 4) Le lettere originali in francese sono trascritte con la traduzione italiana qui di seguito. Le traduzioni dal francese delle lettere e delle varie citazioni riportate sono di chi scrive.

² Il 2 dicembre scrive a Klein: "vi sarei molto grato se mi potete portare qualche 'viste di Parigi', in cartolina postale a colori, o, meglio ancora, in fotografie più grandi; soprattutto delle viste di Notre-Dame, possibilmente la parte posteriore e il lato, e anche dei ponti della Senna, soprattutto Ponte Alexandre, les Tuileries, il Luxembourg, L'isola St Louis, cioè dei motivi che mi possono servire per un quadro". De Chirico collezionava fotografie e cartoline che adoperava come modelli per dipingere. Conservati nell'Archivio della Fondazione si trovano cinque o sei viste di Notre-Dame dalle quali ha realizzato il dipinto *Notre-Dame* nel 1962. L'opera fa parte del lascito Isabella Pakzswer Far di 61 opere del Maestro al Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, formalizzato il 20 ottobre 2011.

³ Pochi anni dopo aver contattato Klein, nella seconda edizione delle *Memorie* de Chirico definisce Vincent Muselli "un magnifico poeta", riportando anche "due brevi saggi delle sue magnifiche doti di vero poeta: *Le soir* e *Ce jardin gris*". Parlando di lui scrive: "Vincent Muselli è stato (dico è stato poiché credo che sia deceduto pochi anni or sono) è stato un grande poeta, molto superiore a tutti i Paul Valéry, i Paul Claudel, i Paul Eluard, ed altri pseudopoeti della stessa rima". Cfr. G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Rome 1945, II ed. Rizzoli, Milano 1962; Bompiani, Milano 1998, p. 247.

della Fondazione, e altre nove lettere gentilmente concesse in fotocopia.⁴ Il carteggio comprende una prima parte con la frequenza di due lettere al mese a luglio, a settembre⁵ e a ottobre, che trattano l'accordo per l'incarico e la scelta dei soggetti da realizzare, e una seconda parte concentrata nel mese di dicembre in cui si sente un maggior interesse dell'artista nei confronti dell'editore, culminato perfino con un invito a festeggiare il Natale insieme a Roma "nella villa che abbiamo fatto costruire alla porta della città"⁶ con dei loro amici inglesi di Londra.

La condotta professionale dell'artista nel negoziare l'incarico è ineccepibile e ci permette di vedere come gestisse il suo lavoro all'epoca. Con la finalità di stabilire i termini della commissione con la massima chiarezza, dichiara già in partenza a Klein di avere "la mania del concreto, malgrado la reputazione che mi hanno fatto i letterati". L'editore fornisce i testi di Jean Giono, ai quali saranno destinate le illustrazioni, a de Chirico che li legge prima di intraprendere la trattativa per il lavoro da svolgere. Il carteggio contiene alcuni riferimenti sulla scelta dei soggetti che saranno utili per ricostruire la collaborazione e per conoscere l'orientamento degli interessi dell'artista in quel momento.

Avendo in questa fase capito male la somma indicata da Klein per il compenso, de Chirico chiede precisazioni sulla quantità complessiva del lavoro richiestogli prima di confermare la propria disponibilità, osservando: "So che con le illustrazioni, come con i decori e i costumi di teatro non si guadagna molto (quello che è d'altronde né giusto né logico, perché spesso con questo genere di lavoro ci si fatica di più e ci vuole più tempo che per dipingere un quadro). Ma essendo in questo momento sopraffatto di ordinazioni voglio vedere come potrei regolarli". In parallelo all'accordo per il compenso, la modalità di pagamento e la consegna delle tavole, nelle prime lettere si leggono alcune precisazioni sulla tecnica – matita, penna, acquerello, gouache – per la realizzazione delle illustrazioni. De Chirico dichiara di avere, tra la gouache e l'acquerello, una preferenza per quest'ultimo. Vuole sapere, inoltre, "l'importanza, il formato di ogni acquerello e ogni disegno che volete che faccia per la somma che mi avete offerto".

Per quanto riguarda il tema delle illustrazioni, quando Klein propone "i caprimulgi di Verona",⁷ de Chirico, non tentato da tale soggetto, risponde con una controproposta radicale: "vi propongo di fare cinque disegni, molto dettagliati [...] avendo come tema il Palio di Siena, dove, tra cavalli e uomini in costume, mi sentirei più nel mio elemento". Lo scarto simbolico tra il grande uccello dagli occhi inquietanti, segnalato dai tempi biblici come creatura nefasta, e il nobile cavallo addestrato e veicolo della gloria umana nel contesto storico e raffinato del Palio di Siena, è davvero grande. Il primo, uccello notturno dal grido doloroso, suscita paura e disagio nell'uomo, mentre il secondo è

una dimostrazione di fiducia e di armonia tra il mondo animale e quello umano. Entrambi animali fanno parte del *Bestiaire* di Giono che, basata sul modello di descrizioni di storia naturale, procede con allegorie di comportamenti e vizi umani come nelle fiabe, con giochi di parole e metafore sul comportamento dell'uomo, animale moderno, che: "ha una folle curiosità per quello che concerne l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo".⁸ L'opera è composta da 19 "ritratti" di esseri viventi: dalla più piccola *Grain de tabac* (la pulce) fino all'orso, passando per il pesce, la salamandra, il serpente e la tigre, ad animali metaforici come *la bête du Gévaudan*.⁹ Il cavallo è protagonista di due capitoli: *Le cheval de paille* e *Le cheval-bistro* entrambi ispirati al Palio di Siena, e da questo si capisce come de Chirico sia arrivato ad una proposta che trovava più congrua alla sua sensibilità. Il titolo del primo è un ovvio gioco di parole per assonanza con il Palio, che porta alla mente l'immagine del cavallo di paglia (versione modesta del cavallo di legno) e anche all'idea dell'alimentazione dell'animale, entrambi fertili spunti di proverbi sia in francese che in italiano. In fin dei conti, l'evento della collaborazione tra lo scrittore e l'artista potrà essere visto come un concorso tra la parola e le sue multiple ramificazioni culturali e la narrazione evocativa dell'immagine, due cammini creativi che, come si vedrà, non si incontreranno in questa impresa. Klein ha dato l'avvio ad entrambi i percorsi, stimolando sia lo scrittore che il pittore per quello che concerne il tema del Palio. Infatti, come si legge nel primo di questi due capitoli, Giono, dopo aver riportato alcune sue riflessioni sull'intelligenza (vera o presunta) del cavallo, sulla figura leggendaria dell'ippogrifo e sulla rappresentazione del cavallo immerso nella natura, aggiunge:

tutto questo mi tornava allo spirito una sera quando ero a Siena. Grazie a Klein, [...], partecipavo alla straordinaria veglia del Palio nella contrada della giraffa. Sappiamo di che si tratta: il Palio è una corsa di cavalli sulla piazza di Siena. Ogni contrada (sotto un emblema, che sia la lupa, la tartaruga, il capriolo, il cinghiale, il coniglio, il tasso, il serpente, il drago, l'unicorno, l'elefante, la lucertola, il leone o la giraffa),¹⁰ fa correre un cavallo privo di sella e il suo fantino. Il contesto è una festa in costume del Rinascimento. Combattenti, condottieri, gonfalonieri, danze delle spade e stendardi.¹¹

Si può immaginare il fascino che l'evento suscita in Giono, con i suoi annessi simbolici, dall'associazione di un animale a ogni contrada alla benedizione in chiesa del cavallo (tema del capitolo *Le cheval-bistro*). Questa tradizione culturale e storica, allo stesso tempo scenografica e significativa, è decisamente interessante anche per de Chirico, il quale, stabilito l'accordo economico dell'incarico,¹²

⁴ Rivolgo un sincero ringraziamento a Holly MacEachern per il suo dono alla Fondazione delle tre lettere manoscritte di Giorgio de Chirico e per la sua gentile collaborazione nel condividere vari materiali e informazioni sull'attività di Paul Bernard Klein.

⁵ Nella lettera del 15 settembre, de Chirico riferisce a Klein i suoi incontri a Venezia con Luigi Zuccheri, un loro comune conoscente. Il pittore friulano realizzò un *Bestiario* lo stesso anno (*Il bestiario di Zuccheri*, De Luca Editore, Roma 1959), del quale de Chirico possedeva una copia, ora conservata presso la Biblioteca della Fondazione.

⁶ A metà anni Cinquanta, i coniugi de Chirico e Isabella progettarono e fecero costruire una villa nella zona Cassia di Roma, in via Misurina 31, vicino alla Riserva naturale dell'Insugherata. La casa, dotata di un grande giardino, servì come luogo di riposo e di ricevimento, ma soprattutto per ospitare e mantenere affettuosamente una ventina di cani. Cfr. L. Canova, *Anzitutto gli animali. Giorgio de Chirico e l'amore per i cani tra vita e arte*, «Metafisica» n. 17/18, pp. 367-374.

⁷ Il *Caprimulgus europaeus*, o succiacapre, è un uccello migratore e nidificante, tema sul quale Giono ha pubblicato il testo *Les engoulevents de Véronne*, in «La Nouvelle Revue Française» n. 69 (1958), insieme a *La bête du Gévaudan*, pp. 415-426.

⁸ "Notre époque moderne, qui d'une folle curiosité en ce qui concerne l'infiniment grand et l'infiniment petit [...]". Cfr. J. Giono, *Le Bestiaire*, prefazione di H. Godard, Éditions Ramsay de Cortanze, Parigi 1991, p. 21.

⁹ Giono scrive i testi dedicati al suo *Bestiario* tra il 1956-1965.

¹⁰ Si nota qualche imprecisione tra gli animali citati, da considerare anche come frutto della creatività dell'autore.

¹¹ "Tout ceci me revenait à l'esprit un soir où j'étais à Sienne. Grâce à Klein, [...] je participais à l'extraordinaire veillée du Palio dans le quartier de la Girafe. On sait de quoi il s'agit: le Palio est une course de chevaux sur la place de Sienne. Chaque quartier (sous un emblème qui en soit la louve, la tortue, le cerf, le sanglier, le lièvre, le blaireau, le serpent, le dragon, la licorne, l'éléphant, le lézard, le lion ou la girafe) fait courir un cheval nu et un jockey (qui monte le cheval nu). L'apparat qui entoure la course est une fête en costume de la Renaissance. Reitres, condottieri, gonfaloniers, danse des épées et des étendards". Cfr. J. Giono, *Le Bestiaire*, cit., pp. 73-74.

¹² Il ricompensamento per il lavoro di 1.500.000 Lire italiane (in due pagamenti di 750.000) è stato stabilito alla fine di settembre, mentre alla metà



fig. 1 G. de Chirico, *Palio di Siena*, 1959, matita, acquerello e tempera su cartone, 43,2x65,5 cm

reitera la sua proposta nella lettera successiva: “Pensavo al Palio di Siena a causa dei cavalli, ma posso illustrare anche degli altri soggetti. Quello che desidererei, è di avere una descrizione molto esatta del genere dei disegni, il loro numero e le misure”. De Chirico eseguirà entrambi i soggetti – i cavalli del Palio di Siena e i caprimulgi di Verona – secondo la propria poetica e l’interpretazione del testo di Giono (figg.1, 2, 3, 4).

Dopo la metà di ottobre, l’artista aspetta Klein a Roma “per fare il progetto di una delle illustrazioni”, sicuramente decisivo per l’impostazione del lavoro. Non si trova conferma nelle lettere che l’incontro sia avvenuto, ma il successivo invito di de Chirico a festeggiare il Natale in famiglia induce a pensare che i due abbiano passato del tempo insieme e approfondito la loro conoscenza. Si può dedurre che l’editore abbia frequentato la casa di Piazza di Spagna anche dal fatto che de Chirico comincia ad aggiungere i saluti di Isabella nella firma delle lettere all’inizio di dicembre.¹³ Conferma anche di aver ricevuto “il progetto e la copertina del libro”, che trova molto belli, insieme a una lettera di Giono che Klein gli aveva inoltrato (di cui non si conosce il contenuto). In base a questo, si può supporre che il triangolo artista-editore-scrittore si sia formato non prima di quella data, circostanza importante per capire l’andamento successivo della collaborazione. Tuttavia, non c’è indicazione di una corrispondenza diretta tra de Chirico e Giono, o un appunto definitivo sull’impostazione del lavoro

di ottobre manca ancora il numero esatto delle illustrazioni richieste. Da vari riferimenti nelle comunicazioni si può ipotizzare che il progetto comprendeva circa una dozzina di tavole in totale, ipoteticamente otto acquerelli e quattro disegni.

¹³ Nella lettera del 2 dicembre, de Chirico dice di aspettare Klein per sabato 6: si tratta di un viaggio che, da quanto si riesce a capire, viene tuttavia ulteriormente rimandato, ed è evocato nuovamente in una lettera del 14 dello stesso mese.



fig. 2 G. de Chirico, *Palio di Siena*, 1959, matita e acquerello, 26x29 cm



fig. 3 G. de Chirico, *Il vecchio ponte di Verona*, 1959, matita e acquerello, 25x29 cm

di illustrazione dei relativi soggetti. Il 15 dicembre de Chirico scrive a Klein dicendo di avergli inviato i “cavalli”, spiegando di aver “ritoccato una sola tavola tentando di renderla più viva e più plastica”.

Alla fine dell’anno sorge un contrasto tra quanto concordato tra Klein e l’artista e le aspettative dell’autore per le immagini che accompagneranno il suo testo. L’insieme delle carte a disposizione per ricostruire la storia della collaborazione comprende la copia di una lettera inedita (senza data) di Jean Giono a Paul Bernard Klein che aiuta a contestualizzare il motivo della divergenza. Nella lettera si trova conferma che l’idea di ingaggiare de Chirico per l’illustrazione del volume è stata un’iniziativa di Klein. L’autore, entusiasta, scrive al suo editore esprimendo la sua candida ammirazione per l’artista.¹⁴ Con spirito propositivo invia anche dei suggerimenti per le immagini a partire dalle quali “si può tutto inventare”:

Caro amico,

Lietissimo che tu abbia pensato a Chirico. È l’unico che può, a mio avviso, *illustrare* questo testo. Mi permetto di spedirti qualche immagine come suggerimento (un semplice suggerimento, si può inventare di tutto *a partire da qui* – ma in questa direzione, mi sembra). Soprattutto non delle *realità*, [ma] delle invenzioni (oserei dire quasi metafisiche) non del surrealismo ma del realismo trasposto. Non bisogna provare a dare una forma a queste “bestie” che non sono tali e non ne hanno. Inventare attorno (o al di sopra o al di sotto). Ho preso come tema costante e principale *La sabbia di un deserto*. La vita non è...

e della nostra vita moderna non ci sforziamo forse di farne un deserto di sabbia[?]

¹⁴ Nel testo *La Lecture* del 1969, Giono, parlando del nonno piemontese, cita de Chirico: “Detestava Dante, per ragioni di ‘liberalismo anticlericale’, ma amava alla follia una sorta di poesia. Conosceva perfettamente il francese e scelse Malherbes. Provava una grande gioia sprezzante ad aggirarsi nell’architettura fredda e deserta delle poesie di circostanza, le odi e i sonetti, come ora per esempio quando passeggiavo con lo spirito nelle pitture di de Chirico”. Lo scrittore possedeva una copia di *Hebdomeros* (Éditions du Carrefour, Parigi 1929, exemplaire du Hollande, n. 87/288). Un sincero ringraziamento a Jacques Mény, presidente de l’Association Les Amis de Jean Giono, per queste e altre notizie e, in generale, per la sua gentilissima consulenza sull’opera e vita di Giono.

Porgi tutta la mia ammirazione a Chirico. Solo lui può farlo.

Tutta la mia amicizia,

Jean Giono

Digli (a Chirico) che c'è anche il tema del *cavallo*: la fuga, il galoppo, l'evasione.¹⁵

L'accenno al tema del cavallo nel *post scriptum* della lettera fa pensare che lo scrittore sia venuto a conoscenza della collaborazione con de Chirico quando l'esecuzione delle tavole era già in uno stato avanzato. Klein avrà verosimilmente riferito l'interesse dell'artista per questo soggetto a Giono, che



fig. 4 G. de Chirico, *Les engoulevants de Verona*, 1959, matita e acquerello, 47x34 cm

ne parla in seconda battuta nella lettera. Si comprende quanto lo scrittore avesse delle idee molto precise per le illustrazioni e quanto ci tenesse a che rispecchiassero la poetica del suo libro. Un'aspirazione appassionata e comprensibile, che, anche senza conoscere nello specifico i suoi suggerimenti per le immagini, rivela già nelle atmosfere descritte e nell'orientamento stilistico rilevanti tematiche di natura artistica: “delle invenzioni (oserei dire quasi metafisiche) non del surrealismo ma del realismo trasposto”. È evidente che Giono intendeva dare una forma visiva al suo ricchissimo studio immaginario attraverso delle immagini che esprimessero, secondo la delucidazione di Henri Godard: “l'assurdo e lo strampalato, a metà strada tra la fantasia e la mistificazione ironica”¹⁶ dei suoi ritratti di insetti, rettili e mammiferi nel *Bestiario*.

Nel libro fa “evolvere” l'animale attribuendogli delle caratteristiche che passano dallo scientifico all'erudito, dal morale al ludico, dal mitologico al meccanico.¹⁷ L'indicazione di Giono, “Soprattutto non

delle *realità*”, è problematica da trasmettere all'artista, il cui lavoro presuppone, se non la libera scelta del soggetto, perlomeno quella dettata dalla propria sensibilità ed estetica per la realizzazione dell'opera. Trattandosi di un testo scritto che per sua natura suscita nel lettore – in questo caso un grande artista – delle attribuzioni visive, l'indicazione “Non bisogna provare a dare una forma a queste ‘bestie’ che non sono tali e non ne hanno”, fa pensare alla rappresentazione di animali senza capo né coda. Ci si domanda quale fosse l'accordo tra l'editore e lo scrittore sulla misura di conformità tra testo e immagine, e se la scelta di de Chirico come artista fosse davvero idonea per il contesto immaginario descritto da Giono. Nella sua lettera si delinea, infatti, un'intenzione estranea a quello che si sarebbe potuto chiedere a un artista “realista” come de Chirico, almeno nei confronti della rappresentazione del mondo naturale: realista, ma non verista, metafisico ma non surrealista, e soprattutto un creatore di forma. Alla domanda retorica che Giono pone nella sua lettera: “e della nostra vita moderna non ci sforziamo forse di farne un deserto di sabbia[?]”, de Chirico non avrebbe potuto che essere d'accordo. E proprio per contrastare la dissoluzione che si verifica nella vita moderna, che lui in quanto artista, mira a “quello che d'eterno vi è negli esseri e nelle cose; quest'ultima e spettrale essenza che solo sa rivelare l'emozione della grande arte”.¹⁸

Il divario tra le aspettative espresse nella lettera di Giono e il lavoro compiuto nel frattempo da de Chirico farà deragliare la collaborazione e si può capire quanto la mediazione di Klein tra l'artista e lo scrittore forse non sia stata gestita con la necessaria attenzione. Ne è testimone il disappunto di de Chirico espresso nell'ultima lettera del carteggio il 28 dicembre, quando, sorpreso da una recente lettera di Klein (del giorno 20), confessa di non riuscire a capire dove volesse arrivare. Allegata alla lettera dell'editore aveva infatti trovato una “lista dattilografica delle illustrazioni immaginate da Jean Giono”, presumibilmente la stessa riferita nella sopracitata lettera di Giono. Ovviamente tale lista non faceva parte del materiale ricevuto all'inizio di dicembre che comprendeva “il progetto e la copertina del libro” e che aveva trovato l'apprezzamento di de Chirico. È possibile che Klein, sentendosi a disagio nel riferire le indicazioni visuali di Giono, non gli abbia nemmeno trasmesso le atmosfere e le ambientazioni descritte nella lettera citata all'epoca. Si può supporre che le tavole già consegnate abbiano in qualche modo deluso Giono, in quanto non in linea con le indicazioni fornite, e che Klein a quel punto non abbia fatto altro che inoltrare tale lista a de Chirico. La perplessità dell'artista nel ricevere dei suggerimenti dettagliati per le illustrazioni dopo aver già consegnato la prima parte del lavoro, è comprensibile. A fine dicembre aveva, infatti, ancora solo quattro tavole da consegnare. Inoltre, sconcertato dall'equivocità della situazione, si difende da quella che sente come un'accusa di Klein, cioè l'aver tenuto un atteggiamento sfavorevole verso Giono, ribadendo: “addirittura mi attribuite parole che, vista la mia educazione, non potrei neanche conoscere”. Il tono della lettera è ben diversa da quelle precedenti nel suo esigere una risoluzione definitiva del loro accordo, ricordando a Klein che è stato lui ad aver chiesto le illustrazioni e che le aveva viste, approvate e ritirate.

Al di là della verifica di una mancata comunicazione o un fuori tempo nella collaborazione, l'episodio

¹⁵ J. Giono, lettera manoscritta inedita a P.B. Klein, seconda metà 1959: “Cher ami, Ravi que tu ai pensé à Chirico. C'est à mon avis le seul qui puisse illustrer ce texte. Je me permets de t'envoyer quelques suggestions comme images (simplement suggérées on peut à partir delà tout inventer; mais dans ce sens - me semble-t-il). Surtout pas de réalités, des inventions (j'oserais presque dire métaphysiques) pas du surréalisme mais du réalisme transposé. / Ne pas essayer de donner une forme à ces «bêtes» qui n'en sont pas et n'en ont pas. / Inventer autour (ou au dessus - ou au dessous). J'ai pris comme thème constant et principal *Le sable d'un désert*. La vie n'est elle pas... / et notre vie moderne ne s'efforce-t-on pas d'en faire un désert de sable. Dis bien toute mon admiration à Chirico. Lui seul peut faire sa. / Toute mon amitié Jean Giono / Dis-lui (à Chirico) qu'il y a également le thème du cheval: la fuite, le galop, l'évasion”. I corsivi sono dell'Autore. Nella traduzione italiana si è intervenuti con integrazioni tra parentesi quadre per una migliore intelligenza del testo, spesso poco perspicuo. Ringrazio Holly MacEachern per la condivisione della lettera, di cui una copia è conservata nell'Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Si ringrazia Sylvie Giono, figlia dello scrittore, per l'autorizzazione a pubblicare la lettera.

¹⁶ “[...] Giono qui s'amuse, qui se complait dans le saugrenu ou le farfêlu, à mi-chemin entre la fantaisie et la mystification pince-sans-rire, et qui joue pour cela avec l'étrudition et avec culture.” Cfr. H. Godard, prefazione, in J. Giono, *Le Bestiaire*, cit. p. 9.

¹⁷ Cfr. A. Rostaing, *Bêtes, bestialité et “Bestiase” dans Bestiaire de Jean Giono*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France» 113, n. 2 (2013), p. 358.

¹⁸ G. de Chirico, *Il monomaco parla*, Firenze aprile 1922, poi pubblicato in «Don Chisciotte» n. 1 (1980); ora in *G. de Chirico, Scritti I (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellesa, edizione diretta da A. Bonito Oliva, Bompiani, Milano 2008, p. 787.



fig. 5 G. de Chirico, *Orsi*, 1959, matita e acquerello su cartoncino, 48x35 cm

corrispondenza non permette di capire come la faccenda fosse stata risolta. Il progetto editoriale rimarrà incompiuto e il volume di Giono sarà pubblicato nel 1961 in una prima versione di lusso con il titolo *Ménagerie énigmatique*, illustrata da Enrico d'Assia,²⁰ e in una seconda, molti anni dopo nel 1965, sotto il titolo *Animalités*, con delle illustrazioni di Jean Lurçat.²¹ La raccolta dei 19 testi complessivi dell'opera è stata pubblicata nel 1991 (senza illustrazioni).

Grazie a un confronto con queste edizioni si possono identificare alcune illustrazioni di de Chirico del 1959 riferibili al suo lavoro sul bestiario. Oltre alle quattro illustrazioni già ricordate (del Palio e dei caprimulgi), alcune opere possono essere collegate a questo progetto in quanto congruenti ad altri capitoli del *Bestiaire* di Giono: l'orso, il ragno (figg. 5, 6), e anche *Le grain de tabac* ("la pulce" dello

porta in luce il diverso orientamento artistico dei protagonisti. De Chirico espone chiaramente il suo pensiero in merito nella seconda parte della lettera: "Per quello che riguarda la lista dattilografica delle illustrazioni secondo le idee e le visioni del vostro amico Giono, vi dirò francamente che si tratta di un genere che è molto lontano di tutto quello che piace a me. C'è del Salvatore Dalì e del Max Ernst, cioè di quel surrealismo freddo, inumano e strampalato, per il quale ho sempre sentito una forte antipatia".

A questo punto de Chirico propone di consegnare a Klein le ultime tavole, verosimilmente già terminate, con il versamento del resto dovutogli secondo l'accordo,¹⁹ oppure, in alternativa, di rendergli la prima tranche del pagamento ricevuto contro la restituzione delle illustrazioni che gli sono già pervenute.

La mancanza di ulteriori lettere nella

scritto di Giono), interpretata liberamente da de Chirico come cicala in un bellissimo acquerello a colori (fig. 7).

Grazie all'apparato illustrativo dell'edizione del 1961 si può comprendere in che modo il nodo del contendere sia da riconoscere in una differenza sostanziale tra l'arte di de Chirico e l'impostazione surrealista che ha avvertito nelle aspettative di Giono, offrendoci un'occasione di riflessione. Prima di tutto, il sommario di questa edizione permette di confermare che le immagini eseguite da de Chirico nel 1959 corrispondono a cinque degli animali compresi nelle illustrazioni di d'Assia. La pubblicazione è a tutti gli effetti la ripresa diretta del progetto con il coinvolgimento di quest'ultimo, che è avvenuto subito dopo.²² Nel progetto nuovamente avviato, infatti, diventano espliciti sia l'indirizzo di un "surrealismo poetico" che l'importanza del ruolo centrale delle immaginazioni visive di Giono e la sua supervisione dello sviluppo del progetto illustrativo.²³

Una selezione di sette dei 19 testi di animali compresi nell'opera letteraria *Le Bestiaire* è stata riproposta nell'edizione del 1961: "Le Cheval de paille", "Les Engoulevants de Véronne", "Le Grain de tabac", "L'Ours", "Le Poisson", "L'Araignée" e "La Bestiasse", ovvero, il cavallo, il caprimulgo, la pulce, l'orso, il pesce, il ragno e "La Bestiasse" (creatura inventata). Il volume comprende il testo di Giono, *Fragments d'un Déluge* (Frammenti di un diluvio), seguito da 28 tavole di d'Assia, inclusi i due temi di



fig. 6 G. de Chirico, *L'araignée*, 1959, acquerello su carta, 47x34 cm

¹⁹V. nota 12.

²⁰J. Giono, *Ménagerie énigmatique*, illustrazioni di Assia nome d'arte di Enrico d'Assia (1927-1999), secondogenito del principe Filippo d'Assia e di Mafalda di Savoia, e principe d'Assia-Kassel, pubblicato in un'edizione di lusso di 301 esemplari numerati, Aux dépens d'un amateur, Parigi 1961. De Chirico conosceva d'Assia (pittore, scenografo e costumista) e lo cita nelle sue *Memorie* come artista che ha seguito lo stesso percorso di altri artisti tecnicamente abili che a un certo momento si sono messi "a fare un po' di surrealismo, a sacrificare qualcosa al Moloch del modernismo. Oltre ai fratelli Bueno, è questo il caso anche del pittore Guarenti e del principe d'Assia". Cfr. G. de Chirico, *Memorie*, cit., pp. 209-210.

²¹J. Giono, *Animalités*, illustrazioni di Jean Lurçat (1892-1966) pubblicato in un'edizione di lusso di 250 esemplari numerati, Bernard Klein Editore, Parigi 1965.

²²P.B. Klein, lettera a J. Giono, 4 febbraio 1960: "Ritorno da Roma e ho portato con me delle foto dei quadri dipinti da Enrico ASSIA [...] Ho visto le sue opere dal mio amico Nacenta [...] e ho scoperto che il suo surrealismo poetico è l'unico che corrisponderebbe alla nostra 'Ménagerie'. A Roma mi ha confidato di essere entusiasta delle tue proposizioni per le illustrazioni [...] dopo un attento rastrellamento di tutti i pittori di tutte le maniere, di tutti i messaggi e le proposizioni, solo Assia mi sembra possa esaltare la nostra opera". La lettera è conservata negli Archives départementales des Alpes-de-Haute-Provence, Digne, ed è citata nella tesi di laurea di F. Dezaly, *Jean Giono et les artistes de son temps: dessinateurs, graveurs, peintres, sculpteurs*, tesi di dottorato in letteratura francese e comparata, discussa il 10 dicembre 2012 all'Université Paul Valéry-Montpellier III; directeur P. Caizergues. Ringrazio J. Mény per la segnalazione.

²³Assia lavora alle illustrazioni per la durata di anno, terminando le 28 tavole nell'aprile 1961. Durante la lavorazione, come nota F. Dezaly: "Assia lavora alle illustrazioni rimanendo in contatto con l'editore. Lo scrittore dà qualche suggerimento per le immagini ancora da farsi. L'artista creando a discrezione della propria ispirazione [...], qualche idea [di Giono] arriverà a illustrazione già realizzata, come dimostra una lettera di Klein del 1960: 'Spero che trovi (l'illustrazione del ragno in allegato) incantevole quanto la trovi io. Ti accorgerai che don Enrico mi ha consegnato il ragno prima dell'orso e che non ho potuto comunicargli i tuoi suggerimenti (le zampe, ecc.)'". (Lettera del 22 dicembre 1960, ibidem). Nel volume pubblicato, una pagina è dedicata allo svolgimento della collaborazione, firmata da Giono e d'Assia: "Questi testi di ironia lirica affilati da marginalia inventati – salvo uno per testo – sono rimasti senza illustratore fino all'incontro con d'Assia che in perfetta collaborazione con Jean Giono ha completato l'espressione nonché il doppio taglio". [Ces textes d'ironie lyrique aiguisés de marginalias inventés – sauf un par texte – restèrent sans illustrateur jusqu'à la rencontre d'Assia qui en collaboration par faite avec Jean Giono en compléta l'expression ainsi que le double – tranchant]. J. Giono, *Ménagerie énigmatique*, cit.



fig. 7 G. de Chirico, *Grain de tabac*, 1959, acquerello e tempera su cartone, 44,7x35,7 cm

con delle assi di legno appoggiate sulla schiena sulle quali è crocifisso un aeroplano con le “gambe” del carrello di atterraggio rovesciato verso il cielo come un morto. L'impostazione spaziale a larga veduta del primo è di stampo surrealista, in particolar modo dell'opera di Dalí. Ma più di questo, le due immagini riflettono proprio quelle caratteristiche di violenza e della strampalatezza del Surrealismo che de Chirico aveva avvertito nei suggerimenti pervenutigli.

L'inclinazione più “umanistica” del pensiero di de Chirico trapelava già nella sua risposta a Klein sul tema dei caprimulgi di Verona in cui il *Pictor Optimus* aveva espresso la sua preferenza per il soggetto dei cavalli del Palio di Siena, due tipologie di animali che si posizionano in una relazione qualitativamente opposta nell'iterazione con l'uomo. La contestualizzazione di entrambi i temi in città italiane storiche (a loro volta memorie del viaggio di Giono in Italia nel 1951²⁴), cade a pennello nell'immaginazione dechirichiana. È interessante vedere come, pur non attratto dal soggetto dei caprimulgi, l'artista riesca a svincolare l'uccello, conosciuto anche con il nome di succiacapre, dagli attributi negativi associategli, immergendolo in un contesto umano. Lontano dalla campagna delle sue perlustrazioni notturne, l'uccello vola sopra la città di Verona, il campanile del Duomo e i ponti sul fiume Adige, in una composizione ariosa in cui la libertà di movimento del volatile è resa con agili tratti curvilinei a matita. Nell'altra opera due uccelli posti in primo piano sono investiti della stessa rilevanza delle due torri retrostanti, anche loro compagne del cielo. Il segno marcato del piumaggio e la corposità delle ali, del petto e della coda, hanno

²⁴ Cfr. J. Giono, *Voyage en Italie*, Gallimard, Parigi 1953.

cui abbiamo già parlato, i cavalli del Palio di Siena e i caprimulgi di Verona.

Due opere di d'Assia ci danno un'idea delle indicazioni fornite nella famosa lista dattilografica di Giono, che de Chirico ha considerato di spirito surrealista. Nel primo tema, d'Assia raffigura una sorta di trofeo fatto di paglia con un cavallo alato infilzato sulla cima della Torre del Mangia di Siena come nella giostra di un luna park. L'espressione del cavallo riflette la dolorosa e precaria posizione in cui si trova, al di sopra della città di Siena che è appoggiata su una base di balle sbriciolanti nel mezzo di una pianura deserta. L'animale è alienato sia dal suo naturale contesto terreno che dalla libertà del cielo che le ali sembrano offrirgli. La storica città di Siena si presenta invece come un bouquet di edifici destinati a obliterarsi. Nell'altro tema, quello del caprimulgo, l'uccello è raffigurato in volo

lo stesso tratto robusto degli elementi decorativi dei campanili. L'espressione dei caprimulgi non suscita paura, ma sembra manifestare piuttosto la perplessità per il ruolo negativo assegnatagli nelle leggende popolari. A far loro compagnia sono la statua sulla torre di sinistra e l'orologio su quella di destra, due elementi che presidiano molte opere dell'artista.

Perfino le illustrazioni della cicala e dell'orso sono ambientate in prossimità di luoghi vissuti dall'uomo; il ragno invece domina un mondo tutto suo lontano dai bipedi del pianeta con i quali non intende avere a che fare. Come già accennato, de Chirico ha liberamente interpretato nella cicala il tema della pulce di Giono. È stato Jules Renard, scrittore e aforista francese, a chiamare la pulce “*un grain de tabac à ressort*” o “granello di tabacco a molla”, riferendosi alla sua minutezza e sorprendente capacità di balzo. Nel testo, il primo della raccolta, Giono entra nel mondo infinitamente piccolo di questo parassita, avvisando il lettore di non guardarla con la lente d'ingrandimento, per il terrore che una tale visione potrebbe suscitare. Esaminando scrupolosamente l'anatomia dell'insetto, nota che l'apertura della potente mandibola è due volte la misura del corpo, e sentenza: “Quest'animale sembra essere dunque tutto bocca”.²⁵ Per chi ha dimestichezza con l'immaginario dechirichiano, l'osservazione fa venire in mente il passo in *Zeusi l'esploratore* (1918) dove attesta che l'occhio è il principio di ogni esistenza: “Gli antichissimi Cretesi stampavano un occhio enorme in mezzo ai profili stecchiti che si rincorrevano attorno i vasi, gli utensili domestici, le pareti delle abitazioni. Anche il feto d'un uomo, d'un pesce, d'un pollo, d'un serpente, allo stadio primo, è tutt'occhio”.²⁶ Nella sua illustrazione, de Chirico sembra richiamare un altro senso ancora, che è quello dell'udito, ponendo due colorate cicale sopra un dorato sipario vegetale, da dove dominano con il loro canto solare un paesaggio mediterraneo di case e colline. Uno maschio, il cantante, e la sua femmina, pronti per l'imbarco sull'arca di Noè.

L'orso, fisicamente ponderoso è debole di fronte al più piccolo grumo di miele: “Si prendono con il miele. [...] non sanno più dove sono, né cosa fanno. Sono abbindolati in cinque minuti”.²⁷ In una successiva elaborazione del tema, Giono lo chiama “The Bear”, dichiarando che l'inglese è l'unica lingua dotata di un nome idoneo: “Abbiamo provato a chiamarlo *Ours* in francese, non ha risposto. Nelle altre lingue neanche. Abbiamo provato con i dialetti, senza risultato; nel patois orientale, silenzio; [...] nel corso, nel bengali, nello zulu, nella lingua fuegina, gli echi sono rimasti muti. In inglese, risponde”.²⁸ De Chirico lo rappresenta nelle sue due *mise* più celebri, l'orso bruno e l'orso polare. Quest'ultimo è posizionato in secondo piano e richiama un passo da *Ebdòmero*: “l'orso polare che pesta in mezzo ai blocchi di ghiaccio o disputa al leone marino il pesce lacerato”,²⁹ mentre l'orso bruno si atteggia con graziosa incombenza in primo piano sopra una zolla di terra rialzata, un piedistallo d'occasione che gli conferisce la sua parte nella nostra storia. Nel fondo: un piccolo castello con torretta e un edificio in collina.

²⁵ “Cet animal est donc uniquement, semble-t-il, une bouche”. In J. Giono, *Le Bestiaire*, cit., p. 25.

²⁶ G. de Chirico, *Zeusi l'esploratore*, in «Valori Plastici» 1 n. 1 (1918); ora in Id., *Scritti/1*, cit., p. 319.

²⁷ “On le prend avec du miel. [...] Ils ne savent plus où ils sont ni ce qu'ils font”. In J. Giono, *Le Bestiaire*, cit., p. 81.

²⁸ “Il n'a de nom qu'en anglais. On a essayé, en français, de l'appeler Ours, il n'a pas répondu. Dans les autres langues non plus. On s'est servi des dialectes; sans résultats; des patois orientaux: silence; du bichlamar: niente; du corse, du bengali, du zoulou, du fuegien, les échos sont restés muets. En anglais, il répond”. Ivi, p. 137.

²⁹ G. de Chirico, *Hebdòmero*, cit., traduzione dell'autore, *Ebdòmero*, Bompiani, Milano 1942; ora in Id., *Scritti/1*, cit., p. 94.

L'apprezzamento di de Chirico per il testo di Giono è evidente, non solo nel fatto stesso di aver accettato la commissione, ma nel modo in cui lo fa suo, non meramente traducendo in immagini le dettagliate descrizioni fisiche e comportamentali degli animali nei testi, e nemmeno prendendo spunto dalla fantasia antropica dell'autore. De Chirico risponde con particolare sensibilità al testo di apertura del volume, *Fragments d'un déluge*, interpretando il pensiero di Giono in un magnifico acquerello, *Le cœur de Noé* (fig. 8). Nel testo, pubblicato per la prima volta nel 1948 e ripreso come introduzione a *Ménagerie énigmatique* nel 1961, lo scrittore chiarisce il vero senso dell'arca nel racconto biblico di Noè, che non è un contenitore fisico, per quanto grande sia, ma il cuore stesso dell'uomo eletto per salvaguardare il creato. L'autore fa parlare direttamente Dio:

Ecco la macchinazione:

non c'era un'arca.

Ma no.

Non c'era una barca.

Né di cento, né di trecento, né di mille cubiti, né di cento o trecento o mille falcate; né di qualsiasi materiale misurabile che possano immaginare gli uomini.

C'era il cuore di Noè,

Come c'è il cuore di ogni uomo. Né più né meno.

E ho detto a Noè, come posso dire a ogni uomo: fa' entrare nel tuo cuore tutta la carne che c'è nel mondo per tenerla in vita con te e io stringerò la mia alleanza con te.

[...]

Navigò al sicuro sulle più alte lame della mia ira, nei frantumi della schiuma del mare, nei colpi dell'ariete, nelle terribili percosse della mia ira;

e arrivò nella pace, dall'altra parte,

Vivo, e con il suo carico vivo.

Non solo:

ma quando,

nudo,

solo,

(a parte questo cuore pieno di ogni carne)

mette piede sulla sommità del monte, tutta la carne che c'è al mondo esce dal suo cuore, e riprende il suo posto.

Ciò significa, poiché è necessario che lo spieghi, questa cosa enorme: cioè che, se io non esistessi

(o più precisamente se non esistessi più) sarebbe lui stesso il creatore.³⁰

³⁰ "Et la manigance, la voici: / Il n'y avait pas d'arche. / Mais non. / Il n'y avait pas de bateau. / Ni de cent, ni de trois cents, ni de mille coudées, ni même de cent, ni de trois cents, ni de mille enjambées, ni d'aucune mesure que puissent imaginer les hommes. / Il y avait le cœur de Noé, / Comme il y a le cœur de tout homme. Ni plus ni moins. / Et j'ai dit à Noé, comme je peux le dire à tout homme: fais entrer dans ton cœur toute chair de ce qui est au monde pour le conserver en vie avec toi et j'établirai mon alliance avec toi. [...] Nu, / seul, / (à part ce cœur plein de toute chair) / il prend pied sur le sommet du mont, toute la chair de ce qui est au monde sort de son cœur / et se remet



fig. 8 G. de Chirico, *Le Cœur de Noé*, 1959, matita, acquerello e tempera su carta, 42x65 cm

De Chirico avrà senz'altro apprezzato la straordinaria poetica dell'autore che, attraverso un incantato monologo di Dio, trasforma il racconto biblico in parabola, creandone anche l'immagine allegorica nella forma del cuore di Noè. In un'intervista del 1952, Giono, in quanto scrittore, dichiara di essere anche lui "come Noè [...] semplicemente un uomo che porta in sé le immagini del mondo per renderle nuovamente visibili dopo il Diluvio".³¹ Il testo rivela il vero senso della creazione artistica, nonché la responsabilità dell'artista nel conservare e rendere visibile il valore delle cose di cui è fatto il mondo. De Chirico non poteva non trovarsi d'accordo con l'ipotesi di Giono che equipara la creazione di Dio al lavoro dell'artista, un aspetto che ha trattato in diversi saggi, come nel *Discorso sulla materia pittorica* del 1942, dove scrive:

Ogni vera opera d'arte ha il suo lato profondamente metafisico, che l'uomo intelligente sente per intuizione. È la metafisica della creazione, quella metafisica che ci mette in presenza del genio e che ci rivela l'esistenza del Talento Universale e Superiore, il quale, servendosi degli uomini da esso scelti, crea i capolavori. [...] L'esistenza di un Talento Divino ed Universale ci spiega il fenomeno dell'arte sulla terra.³²

en place. / Ce qui signifie, puisqu'il faut que j'explique, cette chose énorme: que si je n'existais pas / (ou plus exactement si je n'existais plus) il serait lui-même le créateur". In J. Giono, *Fragments d'un déluge*, Atelier Pierre Fontein au Grenier de la Pomme de Pin, 1948, pp. 44, 46-47; e in Id., *Ménagerie énigmatique*, cit.

³¹ "Comme Noé [...] simplement un homme emportant en lui-même les images du monde pour les rendre de nouveau visibles après le Déluge". In J. Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche, présentés et annotés par Henri Godard*, Gallimard, Parigi 1990, p. 288.

³² G. de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, in «Il Corriere Padano» Ferrara 3 aprile 1942, ora in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., pp. 459 e 461.

In uno strano rovesciamento di ruoli tra scrittore e illustratore, l'immagine allegorica di Giono del cuore dell'uomo come contenitore di tutte le creazioni esistenti e anche come preziosa riserva di tutta la creazione futura, sembra fatta apposta per illustrare un testo di de Chirico sull'arte sacra:

Ed è così poiché l'Arte anche nelle espressioni più diverse, resta sempre la stessa nella sua essenza, nel corso dei secoli. Un'epoca segue l'altra, gli artisti nascono, muoiono, ne nascono ancora degli altri, ma la fonte eterna non si prosciuga mai, non cambia mai le sostanze del suo getto, poiché è il Genio del Mondo che la fa sgorgare.³³

Nell'acquerello *Le cœur de Noé* – e quale tecnica migliore per rappresentare il post-diluvio con le trasparenze e i tratti morbidi e frementi dell'acquerello? – de Chirico rappresenta un grande cuore appoggiato sull'orizzonte curvo della terra, la cui apertura rossa e calda suggerisce un'altra dimensione. Tempesta e oscurità si allontanano sulla sinistra, mentre animali di tutte le specie e misure galoppiano, volano, strisciano e saltellano nella ritrovata libertà terrena.

In conclusione, il ritrovamento di questa raccolta di lettere dell'artista del 1959 e di alcune lettere tra Klein e Giono, insieme alla lettura dei testi del *Bestiario* e il riscontro con l'appartato iconografico delle successive pubblicazioni, ha permesso di dare la giusta collocazione storica a un insieme di opere originali e poco conosciute di Giorgio de Chirico.³⁴ La scoperta è rilevante anche per lo studio dell'opera di Jean Giono in rapporto agli artisti che hanno illustrato i suoi libri, studi estensivi in cui finora il nome di Giorgio de Chirico non era mai stato menzionato. L'occasione ha anche permesso di fare un confronto diretto tra l'arte di de Chirico e quella surrealista, sulle tracce degli animali convogliati nel giardino zoologico dell'immaginario di Giono. Si nota quanto il pensiero di de Chirico sia radicato in una visione più umanistico-esistenziale della vita. Non deforma l'aspetto fisico o comportamentale degli animali, ma li avvicina al mondo degli uomini stabilendone un rapporto poetico. Come fa dire al suo alter ego Ebdòmero: “non bisogna troppo galoppare sulla groppa della fantasia [...] ciò che ci vuole è *scoprire*, poiché scoprendo si rende la vita possibile in questo senso: la si riconcilia con sua madre l'*Eternità*”.³⁵

³³ Id., *L'arte sacra*, in «L'Illustrazione Italiana» Milano 4 luglio 1943; ora in Id., *Scritti/1*, cit., pp. 522-523.

³⁴ Conservate in collezioni private, le opere qui riprodotte, riferibili alla collaborazione con Paul Bernard Klein, sono pubblicate in *Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 4: Opere dal 1913 al 1975*, a cura della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, introduzione di L. Canova, Maretti Editore, Imola 2018: le due opere sul Palio di Siena (ai nn. 1714, 1734), quelle sul tema de *Les engoulevants de Vérone* (ai nn. 1713, 1715), *L'Araignée* (al n. 1726), *Orsi* (al n. 1727) e *Le cœur de Noé* (al n. 1729). *Le grain de tabac* (al n. 747), invece, apparse nel vol. 2 del *Catalogo generale* (Maretti Editore, 2015). In seguito a quanto rilevato in questa analisi, l'opera *Palio di Siena* (al n. 1734), datata “inizio anni sessanta”, può essere ora riferita al 1959.

³⁵ G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit.; ora in Id., *Scritti/1*, cit., p. 151.