

## GIORGIO DE CHIRICO E GIUSEPPE LO DUCA DENTRO E FUORI UNA MONOGRAFIA (1935-1945)

Lorella Giudici



fig. 1 G. de Chirico, *Busto di donna in verde*, 1924 circa, pubblicato in b/n con il titolo *Testa di donna* nel volume G. Lo Duca, *Giorgio de Chirico*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1945 (tav. XXI, ma datata 1925)

A scorrere la lunga bibliografia di de Chirico quasi non ci si accorge di Lo Duca, il cui nome compare appena un paio di volte nelle versioni più ampie e quasi mai in quelle brevi. In realtà, come vedremo, Lo Duca ha scritto in più occasioni su de Chirico, oltre ad essere stato l'autore di un'agile e preziosa monografia pubblicata da Hoepli nel 1936 e ristampata, con il medesimo saggio, ma con parecchie modifiche nella sezione iconografica, nel 1945.

Tuttavia, prima di leggere e analizzare ciò che il critico ha lasciato, cerchiamo di conoscere quest'intellettuale ambizioso, eccentrico e eclettico, dalla personalità spregiudicata e dalla vita alquanto rocambolesca.

Sappiamo che Giuseppe Lo Duca era nato a Turro, allora comune autonomo dell'hinterland milanese,<sup>1</sup> il 18 novembre 1910<sup>2</sup> da una famiglia di origini siciliane: il padre Francesco (1884-?) e la madre Venere Trusiano (1887-?) erano entrambi di Milazzo. A Milazzo si erano sposati il 23 ottobre del 1909 e subito dopo avevano lasciato la Sicilia, ancora martoriata dal devastante terremoto dell'anno precedente, per cercare fortuna nella più ricca e industriale Lombardia. Lì, dopo Giuseppe, ma questa volta nel comune di Greco Milanese,<sup>3</sup> il 3 marzo del 1914 era nata la sorella Caterina, che nel 1935 avrebbe sposato l'intellettuale milanese Emilio Villa (1914-2003).

Francesco, grazie al diploma conseguito alle scuole tecniche e alla carenza di operai specializzati, a Milano aveva trovato subito lavoro alla Breda. Non sappiamo, invece, se la madre, che era insegnante, abbia mai esercitato la sua professione; qualche anziano di Vado, piccolo centro ligure in cui avrebbero traslocato una decina di anni dopo, ha testimoniato che "dava lezioni in casa".<sup>4</sup>

Di fatto, la famiglia Lo Duca rimase nel milanese fino al 1926, cioè fino a quando papà Francesco decise di accettare l'offerta di un lavoro come capo tecnico nell'azienda "Azogeno" (Società Anonima per la Fabbricazione dell'Ammoniaca Sintetica e Prodotti derivati) con sedi a Milano e in Abruzzo, ma che stava per impiantare un'importante filiale proprio a Vado.

<sup>1</sup> Turro verrà inglobato nel capoluogo lombardo nel 1918.

<sup>2</sup> I registri dell'archivio della parrocchia di Turro riportano come data di battesimo l'8 gennaio 1911. Sempre dai registri apprendiamo che la cresima è avvenuta nella chiesa di Santa Maria Bianca della Misericordia, nel quartiere di Casoretto, l'11 giugno 1925 e il matrimonio, contratto a Parigi nella parrocchia di Sainte-Jeanne de Chantal, con Jeanne Bonfils risale al 7 aprile 1947, cfr. Archivio Chiesa Parrocchiale di Santa Maria Assunta di Turro, Registro Battesimi, anno 1911, n. 26, ora in M. Tassinari, *I sogni senza fine del giovane Lo Duca*, pubblicato in *Noi miliardari della fantasia. Farfa, Acquaviva, Tullio, Lo Duca, Lupe e i futuristi a Savona*, «Resine. Quaderni liguri di cultura» n. 119-121 (2009), pp. 11-26. Un saggio impeccabile e denso di importanti e inedite notizie che mi sono state molto utili per ricostruire il profilo biografico di Lo Duca.

<sup>3</sup> Il comune di Greco verrà annesso a Milano nel 1923.

<sup>4</sup> Notizia riportata nello scritto di M. Tassinari, *I sogni senza fine*, cit., p. 13, nota 10.

Vado, seppur lontano dai grandi centri della cultura, era ricco di stimoli. Tant'è che Giuseppe ancora vent'anni dopo, in una lettera al poeta Angelo Barile, avrebbe ricordato quegli anni come "i più dolci" della sua vita.<sup>5</sup>

Il giovane Lo Duca, ambizioso e spavaldo, dopo gli studi di ragioneria aveva cominciato a lavorare nell'azienda in cui era impiegato il padre, ma a causa di alcune irregolarità venne prima trasferito nella sede abruzzese e poi allontanato anche da lì. Bugie, furtarelli, sotterfugi lo fecero espellere per ben due volte anche dall'avanguardia giovanile fascista di Vado, alla quale aveva aderito, oltre che per le circostanze storiche, anche nella speranza di trovare un ruolo e uno sbocco per le sue aspirazioni letterarie allora ancora tutte da verificare. Sempre per irregolarità, nel 1930 era stato cacciato pure dall'Ufficio Provinciale dell'Artigianato di Savona, dove lavorava come ragioniere dal 1928.<sup>6</sup> Quest'impiego, però, fu per lui l'occasione di studiare la storia della ceramica savonese, di conoscere artisti, di frequentare le botteghe artigiane della zona e di seguire con interesse le attività espositive delle manifatture regionali. Da questa iniziale passione ha visto la luce il suo primo articolo che gli ha aperto la strada alla carriera di pubblicitista.<sup>7</sup>

Nonostante la cittadina ligure, che lui e altri intellettuali amavano chiamare "Atene della Liguria",<sup>8</sup> non fosse Milano, città che Lo Duca continuava comunque a frequentare con regolarità (assieme a Roma e a Parigi),<sup>9</sup> possedeva però una discreta vivacità culturale, che ha permesso a un giovane rampante come Giuseppe di tessere interessanti e proficue conoscenze, come qualche decennio più tardi egli stesso avrebbe ricordato in un breve elenco stilato in un dattiloscritto allegato alla già citata lettera a Barile: "Arturo Martini, uno dei più impetuosi scultori d'Europa, Angelo Barile, poeta discreto e sottile, Aldo Capasso, scrittore di qualità, Eso Peluzzi, uno dei più grandi pittori d'Italia, Mario Gambetta, disegnatore squisito e pittore, Nanni Servettaz, scultore dal pensiero profondo, G.B. de Salvo, pittore dolce e severo che ha sentito questo paesaggio che va dal mare alle prime colline del Piemonte, Raffaele Collina, pittore lui stesso, che deve essere ora su qualche fronte di guerra".<sup>10</sup> Inoltre, in quella terra di Liguria, non bisogna dimenticare Tullio d'Albisola,<sup>11</sup> non citato

da Lo Duca, ma figura centrale nel panorama savonese e personalità carismatica attorno alla quale si radunavano molti artisti.<sup>12</sup> Queste frequentazioni spingono l'intraprendente Lo Duca a scrivere, a soli diciassette anni, il suo primo romanzo, un testo ironico e surreale intitolato *La sfera di platino*, che sarà dato alle stampe nel 1930 con una prefazione di Marinetti e le illustrazioni di Raffaele Collina.<sup>13</sup> Con esso, il giovane scrittore sanciva ufficialmente la sua appartenenza al gruppo marinettiano, diventandone anche un attivo recensore.<sup>14</sup>

Tra le frequentazioni di Vado, però, ce n'era una molto importante, quella con lo scultore Arturo Martini che vi si era trasferito con moglie e figlia dal 1920, anche se per ragioni di lavoro si spostava spesso tra Anticoli Corrado, Roma e Monza.<sup>15</sup> Indubbiamente affascinato dalla personalità e dall'opera di Martini, di vent'anni più anziano di lui, Lo Duca non gli ha risparmiato articoli (almeno una decina) e si è pure cimentato nella cura della prima monografia dedicata allo scultore, uscita con Hoepli nel 1933. Questo libretto è stato una delle cause della rapida e avventurosa partenza per la Francia del neo critico, una vicenda che negli anni ha inevitabilmente finito con assumere contorni romanzeschi. Tracciamone brevemente i confini. Il desiderio più forte di Lo Duca era quello di trovare un impiego stabile nel mondo dell'editoria.<sup>16</sup> Così, per dare un nuovo impulso alla propria vita lavorativa e per cercare quella realizzazione personale che sognava da tempo, decise di tornare a vivere a Milano. È lì che incappa in un pesante litigio, sfociato addirittura in un duello, proprio con "l'impetuoso scultore". L'esito dello scontro non fu letale, ma per non incorrere in un processo e in una pesante condanna, dal momento che la legge italiana proibiva i duelli, Lo Duca fece i bagagli e partì in fretta e furia per Parigi, pur mantenendo, almeno fino al 1935, la residenza a Vado.<sup>17</sup>

Una volta in terra straniera, il ventitreenne e ardito scrittore francesizzò il nome in Joseph-Marie, continuando però a firmare i propri articoli semplicemente con "Lo Duca".

Anche in Francia, dove visse il resto della sua lunga vita,<sup>18</sup> ma soprattutto dove lottò per sfondare nel mondo critico e letterario, non mancarono i colpi di scena, come l'internamento nel campo Le Vernet d'Ariège, ma anche tante soddisfazioni, in particolare nella critica cinematografica,<sup>19</sup> una

<sup>5</sup> G. Lo Duca, lettera ad Angelo Barile, Cannes, 14 settembre 1947; ora in *Il carteggio tra Lo Duca e Angelo Barile*, a cura di P. L. Ferro, in *Noi miliardari della fantasia*, cit., p. 60. Per un approfondimento sulla figura e sull'opera di Angelo Barile (Albissola Marina 1888-Savona 1967), si veda *Per Angelo Barile, i suoi amici*, Sabatelli, Savona 1967.

<sup>6</sup> Sulle disoneste vicende giovanili di Lo Duca si dilunga dettagliatamente la Tassinari che ha avuto accesso agli archivi comunali e a quelli del Ministero dell'Interno dove è custodito un cospicuo fascicolo (busta 726) dedicato a "Giuseppe Lo Duca". V. M. Tassinari, *I sogni senza fine*, cit., pp. 14-15 e relative note.

<sup>7</sup> L'articolo, intitolato *Cronaca di Savona. Viaggio di scoperta*, è citato in C. Chilosi, L. Ughetto, *La Ceramica del Novecento in Liguria*, Carige, Genova 1995 ed è ripreso nel testo della Tassinari (*I sogni senza fine*, cit., p. 15), che però, nonostante le ricerche fatte presso le biblioteche che conservano la rivista, precisa di non essere riuscita a rintracciare lo scritto.

<sup>8</sup> Si veda, ad esempio, L. Pennone, *Mario Raimondi*, Editrice Liguria, Savona s.d. (ca. 1953).

<sup>9</sup> Non è invece certo il viaggio in America che a volte viene ricordato in alcune biografie, mentre siamo sicuri che nel 1934 è andato in Russia e forse ci è ritornato nel 1939 per recensire la mostra di Steinlen, recensione uscita poi su «Emporium» LXXXIX, n. 534 (1939), pp. 399-401.

<sup>10</sup> Il dattiloscritto, allegato alla lettera di Lo Duca a Barile, datata 14 settembre 1947 (si veda nota 6 di questo testo) è parte di un pezzo che, come dice Lo Duca al poeta, era uscito intorno al 1942 su «Comœdia», la rivista francese sulla quale nel 1927 erano apparse anche le famose interviste di de Chirico e del fratello Savinio. Cfr. L. Giudici, *Le interviste di de Chirico e Savinio su "Comœdia" 1927*, in «Metafisica» n. 14/16 (2017), pp. 331-341.

<sup>11</sup> Tullio Mazzotti (Albisola Superiore 1899-Albisola Marina 1971), ceramista, scultore ed editore, si guadagna il soprannome di Tullio d'Albisola nella sua stagione futurista.

<sup>12</sup> Ad esempio Farfa, Diulgheroff, Fillia, Munari e Marinetti. Negli anni a venire, quando oramai Lo Duca viveva altrove, arriveranno anche Lucio Fontana, Manzù, Capogrossi, Sassu e tanti altri.

<sup>13</sup> La prima edizione esce ad Albenga nel 1930 per i tipi de Il Ramarro, la seconda a Milano con l'Istituto Editoriale Italiano di Notari. Verrà poi tradotto e pubblicato a Parigi nel 1945 da Fasquelle e nel 1983 da Denoël. Per un'analisi del romanzo si rimanda a P. L. Ferro, *Un'epopea eroica della macchina onnipotente e onnivagante: La Sfera di Platino di Lo Duca*, in *Noi miliardari della fantasia*, cit., pp. 27-44.

<sup>14</sup> Per la storia del Futurismo in Riviera si rimanda a F. Ragazzi, *Marinetti. Futurismo in Liguria*, De Ferrari, Genova 2006. In P. Masnata, *Poesia dei ferri chirurgici* (Medici Domus, Milano 1940), Lo Duca viene annoverato anche tra i giovani autori di parolibere.

<sup>15</sup> Per un'aggiornata, approfondita e ragionata biografia di Arturo Martini si rimanda a E. Pontiggia, *Arturo Martini. La vita in figure*, Johan & Levi, Monza 2017. Si veda anche C. Gian Ferrari, E. Pontiggia e L. Velani, *Arturo Martini*, Skira, Milano 2007.

<sup>16</sup> Si era anche iscritto al Sindacato Fascista dei Giornalisti della Capitale e come pubblicitista collaborava, oltre che per le testate già menzionate, anche per «Costruire» e «Antieuropea». Negli anni Trenta avrebbe fondato una sua rivista «Europa», con sedi a Milano, in via Mantegna 2, e a Parigi, in Boulevard Saint Germain 110.

<sup>17</sup> Alcuni dettagli della storia sono in A. Pinghelli, *La "stagione alta" di Arturo Martini a Vado Ligure e un suo singolarissimo discepolo*, in *Omaggio ad Arturo Martini*, «Risorse» III, n. 2-3, (1989), p. 38. La vicenda è citata anche in M. De Micheli, *Arturo Martini. La scultura lingua morta e altri scritti*, Jaca Book, Milano 1983, p. 42; L. Sciascia, *Nero su nero*, Einaudi, Torino 1979; S. Romano, *Lo Duca: "quattro passi" di un italiano a Parigi*, «Corriere della Sera», Milano 30 luglio 2007; M. Tassinari, *I sogni senza fine*, cit., pp. 11, 21-23, a cui si rimanda per una puntuale ricostruzione.

<sup>18</sup> Morirà il 6 agosto 2004 a Samois-sur-Seine, nei pressi di Fontainebleau, dove si era trasferito negli ultimi anni.

<sup>19</sup> Lo Duca è stato autore di una *Storia del cinema* tradotta in più di dodici lingue e co-fondatore, con Jacques Doniol-Valcroze e André Bazin,

strada che si mostrò subito proficua e più congeniale al suo temperamento e alla sua scrittura. Oltre al cinema, in Francia Lo Duca si dedicò allo studio dell'erotismo letterario, diventando uno dei maggiori esperti sull'argomento e mettendosi alla guida della prima Bibliothèque internationale d'érotologie (Pauvert Éditeur), la più famosa collana erotica del mondo, con la quale ha ripubblicato, con prefazione di Jean Cocteau, il suo libro più conosciuto: *Il diario segreto di Napoleone Bonaparte* (uscito per la prima volta nel 1948 con una nota di André Breton).<sup>20</sup>

Nonostante la distanza, Lo Duca non ha però mai allentato i legami con l'Italia, tessendo una fitta rete di corrispondenze con intellettuali ed artisti e collaborando come corrispondente dalla Francia per riviste come «Emporium», il «Meridiano di Roma» e «La Rassegna dell'Istruzione Artistica». Ed è proprio sul periodico bergamasco che Lo Duca cita per la prima volta de Chirico, in un articolo uscito nel 1935, nel quale, presentando la bella collezione di dipinti del Museo di Grenoble (che in quel momento era di fatto il primo museo d'arte contemporanea della Francia), in mostra in quei giorni a Parigi, vi trovava «una volta tanto» sufficientemente rappresentata anche l'arte italiana, grazie, precisa, alla presenza di de Chirico, Tozzi, Prampolini, Fillia, De Pisis e Maraini.<sup>21</sup> E a quella data facevano parte delle raccolte del Museo *Le spose*, una coppia di manichini–archeologi del 1926.

Trascorre quasi un anno prima che il nome di de Chirico esca ancora dalla penna di Lo Duca, ma quando accade il pittore di Volos è per lui da collocare sull'Olimpo: «Due nomi indiscussi dell'arte contemporanea, in ogni paese, sono Picasso e De Chirico». E, poco più sotto, recensendo la mostra alla Galerie de Paris, organizzata dal locale Sindacato degli Artisti Italiani, del pittore nota *Uomo a cavallo*: «recentissimo, che coincide con gli ultimi intendimenti di questo pittore: vi è la sua preoccupazione dei requisiti materiali, il suo istinto drammatico, il senso spaziale di tutta la sua opera [...] uniti nella loro somma» e *Nudo*, del 1930, per il quale richiama gli impasti di Renoir.<sup>22</sup>

Vivendo ormai appieno la vivacità culturale di Parigi, con il suo avvicinarsi continuo di mostre e il passaggio costante di artisti e di opere, che spesso procedevano poi per Londra o New York, Lo Duca più volte si dice preoccupato per l'arte italiana che raramente era presente in questi contesti.<sup>23</sup>

di «Cahiers du Cinéma» (1951), una rivista di critica cinematografica su cui apparvero testi dei più noti autori della Nouvelle Vague, come Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol e François Truffaut. Inoltre, è stato autore di libri come *Louis Lumière inventeur* (1948), *Le dessin animé: Histoire, esthétique, technique* (1948) con prefazione di Walt Disney e, in collaborazione con Federico Fellini, *La dolce vita* (Pauvert, 1960), tradotto poi in altre lingue. Sulla sua attività di critico cinematografico in Francia si veda il fascicolo monografico a lui dedicato da «Archives. Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo» n. 100 (2007).

<sup>20</sup> Tra i più importanti scritti di Lo Duca sull'argomento si ricordano: *Eros im Bild* (1942), con prefazione di Georges Bataille, *L'erotismo nel cinema* (1945), *Storia dell'erotismo* (1968), *Dizionario di sessuologia* (1972), *Manuel des confesseurs* (1982), *Luxure De Luxe* (arte erotica nei fumetti da Botticelli a Lichtenstein, 1983).

<sup>21</sup> G. Lo Duca, *Parigi. Dipinti del Museo di Grenoble*, «Emporium» LXXXI, n. 484 (1935), p. 257.

<sup>22</sup> Id., *Parigi. Mostra degli italiani*, «Emporium» LXXXIII, n. 497 (1936), p. 268. La mostra alla Galerie de Paris, intitolata *II Exposition du Syndicat des Artistes Italiens de Paris*, aperta dall'8 al 20 febbraio 1936, aveva una presentazione di Waldemar George e comprendeva anche una *Composizione-natura morta* del 1931 non citata nell'articolo di «Emporium», ma in quello de «La rassegna dell'istruzione artistica» (1936), pp. 88-93.

<sup>23</sup> Se è per questo, Lo Duca non si risparmia nelle critiche anche ai francesi ai quali fa le pulci passando al setaccio tutte le pubblicazioni che riguardano l'arte italiana segnalando, punto dopo punto, tutti gli errori (voluti o non voluti): «prendiamo ad esempio il XVII volume dell'*Encyclopédie Française*, pubblicata da un circolo di umanisti che fa capo ad Anatole de Monzie [...] andiamo tra le pagine in cui si parla di Arte italiana; ed ecco che casca l'asino [...] a proposito del periodo della nostra pittura detta 'metafisica' che non è priva di analogie col

A parte il clamore delle mostre ufficiali, constatata infatti come pochi siano i nomi italiani considerati al pari dei francesi. Una riflessione questa che riprende in un articolo su «Emporium», in un intervento in parte dedicato alle due mostre che Picasso teneva a Madrid e a Parigi e in parte all'esposizione di Seurat e Monet alla Galleria Rosenberg (che era pure la galleria di de Chirico), ma dove si trova anche un accorato pensiero per la sua terra: «Il Picasso a Madrid e a Parigi, l'impressionismo a Bruxelles [...] mi portano a pensare che è necessario all'Italia di seguire attentamente il movimento dell'arte straniera, e di prendervi parte: il solo contributo dato finora appartiene alle grandi esposizioni ufficiali e all'ordine portato dai libricini di Scheiwiller. Sarebbe necessario insistere, con piccole mostre magari, ma frequenti, che siano vicine al pubblico che lavora, che discute, che dà tutta la propria attenzione, che vive insomma a fianco dell'opera d'arte. Hanno molto servito le esposizioni personali di Tozzi, di De Chirico, di Campigli – a Nuova York sono Campigli e De Chirico che rappresentano l'arte contemporanea d'Italia».<sup>24</sup> Il richiamo a Scheiwiller non era affatto disinteressato: dopo l'infelice vicenda con Martini, Lo Duca stava ora lavorando (o aveva appena terminato), sempre per lo stesso editore, alla monografia su de Chirico. In ogni caso, oltre che confermare l'alta opinione che aveva di de Chirico, questi dati ci fanno dedurre che Lo Duca frequentava con una certa assiduità la comunità di artisti italiani a Parigi, de Chirico compreso. Forse i due si erano conosciuti lì, oppure si erano incontrati in occasione di qualche mostra italiana, una delle tante che l'artista aveva tenuto prima della partenza di Lo Duca,<sup>25</sup> o, altra ipotesi plausibile, alla II Quadriennale romana dove de Chirico era presente con una sala personale di ben 45 opere e che Lo Duca avrebbe potuto visitare quando era rientrato in Italia per partecipare al matrimonio della sorella.<sup>26</sup> Non sono poi da escludere altri suoi brevi viaggi nel Bel Paese negli anni che precedono la monografia, soprattutto dopo che i dissapori con Martini si erano placati.

Comunque, non solo li frequenta, ma li tiene d'occhio: «Il gruppo di italiani di Parigi espone per la quinta volta: esso conserva la fisionomia che gli conosciamo e tiene alto il nome della nostra pittura all'estero, costituendone presso che la parte migliore e più attiva. Giorgio De Chirico espone tre composizioni che sono senza dubbio un ritorno a un periodo antico e spiritualmente più efficace,

surréalisme, mi permetto di ricordare che il surrealismo è un movimento francese del 1924 che usò per bandiera la *Nostalgia dell'infinito* (coll. Barnes, Merion) di De Chirico del 1912! Non è dunque la nostra pittura metafisica che ha preso dal surrealismo, ma è il surrealismo che si è ispirato alla nostra pittura metafisica», oppure quando *L'Art*, pubblicata da Larousse, «mette nello stesso sacco Appiani e De Chirico». Cfr. G. Lo Duca, *Caccia agli errori*, «Emporium» LXXXVI, n. 511 (1937), p. 386.

<sup>24</sup> Id., *Picasso. Seurat e Monet*, «Emporium» LXXXIV, n. 501 (1936), p. 159. La mostra newyorkese a cui Lo Duca accenna è probabilmente quella tenuta alla Pierre Matisse Gallery dal 16 novembre al 15 dicembre 1935 e intitolata *Giorgio de Chirico 1910-1918*, dove erano esposte 26 opere. Numerose sono comunque le mostre personali o le collettive a cui de Chirico prende parte a New York nella prima metà degli anni Trenta. Per un regesto completo si rimanda a M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico. Gli anni Trenta*, Skira, Milano 1991.

<sup>25</sup> Il definitivo trasferimento di Lo Duca nel capoluogo lombardo dovrebbe essere avvenuto intorno al 1930; da quella data alla partenza per Parigi le mostre personali di de Chirico in Italia sono le seguenti: tre presso la Galleria Milano (Milano 14-26 gennaio 1930; 27 aprile-11 maggio 1931; novembre 1931); una alla Galleria Vitelli (Genova, 27 aprile-9 maggio); una alla Galleria di Palazzo Ferroni (Firenze, in aprile), oltre a minori mostre collettive e a una consistente partecipazione alla Promotrice di Torino nel 1931 e alla XVIII Biennale di Venezia all'interno della mostra, curata da Severini, sugli Italiani di Parigi (maggio-novembre 1931). Accanto a queste ricordiamo la «prima mostra dei pittori italiani residenti a Parigi», tenuta alla Galleria Milano dal 14 al 26 gennaio 1930, dove espone sette opere, tra le quali *L'archeologo*, *Manichini* e *Lotta di centauri*.

<sup>26</sup> Il matrimonio è stato celebrato il 20 ottobre del 1935 a Vado Ligure.



quanto a emotività, di quello recente sul quale egli ha voluto insistere”.<sup>27</sup> La mostra, allestita all’inizio dell’estate del 1937 alla galleria Charpentier, non era fino ad ora conosciuta, non è nemmeno segnalata nella precisa ricostruzione che Fagiolo dell’Arco ha fatto della stagione dechirichiana degli anni Trenta. Di conseguenza, è difficile dire quali siano le opere “spiritualmente più efficaci”; forse, ma siamo davvero nel campo delle ipotesi, erano legate al ciclo dei *Bagni misteriosi*.

E proprio perché Lo Duca è vicino a *Les italiens*, è anche tra i primi a segnalarne con rammarico lo sfaldamento:

La cosiddetta “Scuola di Parigi”, lanciata molti anni fa in una Biennale favorevole agli impulsi politici d’oltralpe, non esiste più nemmeno geograficamente. Mancano i suoi nomi più importanti: Mario Tozzi è in Italia, [...] Gino Severini viene di rado a Montparnasse e Giorgio De Chirico, dopo il suo lungo soggiorno a New York,<sup>28</sup> prepara due viaggi, in Inghilterra e nell’America meridionale, paesi di cavalli, Paresce si è spento in una clinica della Riva sinistra e De Pisis abbandona spesso rue Servandoni per le più lontane brughiere di Francia. Di Prampolini non si ha più traccia e Campigli è perennemente su un piroscafo [...]. Quando De Chirico, Tozzi, Severini, Prampolini, De Pisis espongono compatti, noi – a parte la nostra posizione di critici – sentivamo l’orgoglio dei tumulti che essi sollevavano in tutta la stampa artistica francese (ed europea, può anche darsi!). Così ci scotta il silenzio attuale, in parte giustificato, ma che è per noi come un’umiliazione.

Nonostante le lamentele, nell’articolo non manca di recensire, qualche riga più sotto, la mostra di guaches che de Chirico aveva in corso alla Galerie Le Niveau a Montparnasse. Leggiamo:

Certo, i cavalli di De Chirico non sono figli di quelli muscolosi di Géricault e di Delacroix; ma il distacco è profondo con la stessa precedente maniera del pittore di Volo. L’architettura, che colpiva una volta per la violenza dei suoi temi d’ombra e di angoscia, è oggi quasi scomparsa; del mito ellenico non resta che lo schema distratto di qualche colonna. Su un fondo sognante, di malva e di viola, passano i cavalli come motivi poetici, con le loro criniere accese di fantasia e la grazia del loro incedere irreali. Non ci sono contatti coi periodi precedenti, ma spiritualmente vi è un ritorno. La sua pittura di qualche anno fa, severa, con rare allusioni a Salvator Rosa, mi sembra superata da questo nuovo desiderio di fantasia, da questa sete di fantasmi. Forse vi ha contribuito la preferenza che l’America ha dato al De Chirico dell’irreale. (Anche i film di Hollywood hanno adottato – in coreografia – certi suoi fondali ove la realtà è sminuzzata da un’aderenza al sogno, come solo può fare il disegno animato). Comunque siamo senza dubbio dinanzi a un altro aspetto dell’arte di De Chirico. Vedremo se la sua pittura da cavalletto confermerà l’atteggiamento che ha assunto con questi guazzi preziosi e acuti.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> G. Lo Duca, *Géricault-Gli italiani-L’Impressionismo*, «Emporium» LXXXVI, n. 511 (1937), p. 385.

<sup>28</sup> De Chirico era rimasto a New York sedici mesi intessendo importanti rapporti con mercanti e galleristi che avrebbero consolidato le sue presenze sul mercato americano, in particolare con Julien Levy e Albert C. Barnes. Fa chiarezza su queste vicende lo scritto di K. Robinson, *Giorgio de Chirico-Julien Levy. Artista e gallerista. Esperienza condivisa*, in «Metafisica» n. 7/8 (2008), pp. 293-325.

<sup>29</sup> G. Lo Duca, *Parigi e Lione. Artisti italiani*, «Emporium» LXXXVIII, n. 528 (1938), pp. 334-337.

Qualche mese prima il critico aveva recensito la grande mostra del Surrealismo, apertasi a gennaio di quel 1938 alla Galerie des Beaux Arts di rue du Faubourg Saint-Honoré con le opere di tutti i più grandi protagonisti del movimento. Fu un vero e proprio evento, con un allestimento fuori dal comune e con un successo di pubblico che non aveva precedenti. Per Lo Duca:

Giorgio de Chirico è il mito di questa mostra, il santo tutelare che i surrealisti non bestemmiano più. Quattro delle sue pitture, tra cui la *Melanconia d’un pomeriggio* (1919) vengono dalla Collezione R. Penrose; due, tra cui il famoso *Autoritratto* del 1913, dalla Collezione P. Eluard; il resto è di proprietà di Breton e di Madame Muzard. È il da [sic] Chirico tipico, classico direi, che aveva fatto della pittura un fatto pittorico, non polemico, che concepiva il quadro come un orizzonte inesplorato e non come punto di convergenza di una parete o d’un solaio dimenticato.<sup>30</sup>

De Chirico esponeva in tutto otto opere: n. 34 *Autoritratto* (1913); n. 35 *La sorpresa* (1913); n. 36 *Melanconia d’un pomeriggio* (1919); n. 37 *Il cervello del bambino* (1914); n. 38 *Gli addii eterni* (1915); n. 39 *La pureté d’une rêve* (1915); n. 40 *L’angelo ebreo* (1916); n. 41 *L’angelo ebreo* (1917). Quattro di queste tele (nn. 36, 39, 40, 41) facevano allora parte della collezione di Sir Roland Algernon Penrose (Londra 1900-Chiddingly 1984), poeta, storico, grande collezionista e pittore lui stesso. Della collezione di Breton in mostra c’era il famoso *Le revenant*, ma con il nuovo titolo *Le cerveau de l’enfant*. Erano invece di Eluard due opere datate 1913: un *Autoritratto* e *La sorpresa*, come testimonia questa lettera del 29 gennaio 1952 di Penrose a Soby, conservata negli archivi del MoMA: “Grazie per la sua lettera del 24 giugno riguardo il de Chirico intitolato *La surprise*. / Ho guardato nei miei archivi e vedo che l’ho comperato da Paul Eluard nel agosto 1938. L’ho tenuto a Londra fino al 1940 quando è andato insieme con il gruppo di quadri mandati al padre di Lee a Poughkeepsie per sicurezza. Quando i quadri sono stati presi dal deposito credo che “La surpris È é stato esibito penso con gli altri a Vassar. In tutti casi l’ho venduto a Julien Levy prima di lasciare New York nel settembre del 1946. [...]” Levy l’ha poi venduto a Kay Sage ad ottobre.<sup>31</sup>

Infine, non sfugge nella citazione di Lo Duca una sottile ironia: “concepiva il quadro [...] non come punto di convergenza di una parete o d’un solaio dimenticato”. Tutto fa pensare a Carrà, a opere come *La musa metafisica* (1917), *La camera incantata* (1917), *Solitudine* (1917) dove i manichini sono rinchiusi in camere anguste, dai soffitti spioventi e dalle pareti ermetiche. Insomma, nell’eterna diatriba sulla paternità della Metafisica Lo Duca non poteva che stare dalla parte di de Chirico.

Sul numero di giugno di «Emporium» (1939), il critico segnala la partecipazione dell’artista a una collettiva presso la galleria Quatre Chemins di Parigi. Leggiamo:

Ai *Quatre Chemins* tra qualcuna delle migliori pitture d’anteguerra di De Chirico, come *Meditazione*, sono state esposte una serie di scene e di costumi destinati all’*Oreste* di Eschilo, alle *Baccanti* di

<sup>30</sup> Id., *La mostra del Surrealismo*, «Emporium» LXXXVII, n. 521 (1938), p. 272.

<sup>31</sup> Ringrazio Katherine Robinson per avermi segnalato questo prezioso documento.

Euripide e al *Minotauro* di L. Gautier Vignal, che saranno rappresentati in Grecia nel prossimo settembre; il *Minotauro* sarà montato con la collaborazione di Vittorio Rieti per la musica e di Iolas Cutsudis [sic] per la messinscena. Giorgio De Chirico non ha l'abile stregoneria di Picasso; ma il suo racconto drammatico e plastico vince in efficacia il lirismo rauco del pittore di Malaga. Venendo a semplici interpretazioni teatrali, De Chirico è ancora più diretto; sotto il suo pennello rinasce una sorta di mitologia dell'oggetto e le sue scene assumono il senso delle antiche civiltà mediterranee, la cui solennità fu sempre corretta da un'affettuosa ironia, ignara delle torve e fantastiche concezioni settentrionali. È possibile che il modello, nelle sue dimensioni ridotte c'inganni; ma ci sembra che queste scene di De Chirico, particolarmente quelle per il *Minotauro*, sorpassino in densità le scene famose ideate per *Le Bal* di Diaghilev. All'invenzione, ardua e minuziosa, si aggiunge la ricerca felice di temi cromatici aderenti al dramma.<sup>32</sup>

I bozzetti esposti comprendono dunque quelli per la trilogia, per altro mai realizzata, per il Teatro di Bacco ad Atene, fra cui il balletto *Le Minotaure* con la coreografia di Iolas Coutsoudis, futuro gallerista e mercante dello stesso De Chirico. A corredo iconografico dell'articolo c'è *Meditazione*, una delle tante Piazze d'Italia.

Due mesi dopo, in agosto, Lo Duca riprende il legame tra de Chirico e il teatro in un lungo brano dedicato alla storia di Diaghilev e dei Balletti Russi:

I due ultimi spettacoli, del 1929, *Le Bal* di Rieti e *Le fils prodigue* di Serge Prokofiev, hanno i costumi e le scene rispettivamente firmate da Giorgio de Chirico e Georges Rouault. Se la scenografia s'arricchisce d'un colpo di apporti inattesi, ineguali ma spiritualmente rivoluzionari, la pittura riceveva pure un impulso a perseverare nelle vie aperte dai novatori, dando nello stesso tempo un giusto posto al piacere decorativo. De Chirico e Picasso sostennero con perfetta lucidità questo rinnovamento teatrale, senza sacrificare un solo punto essenziale del loro mondo plastico. La pittura riusciva finalmente a dominare la passiva decorazione, nel tempo medesimo in cui la danza si univa alla musica, in un duplice segno russo: umiltà e fervore.<sup>33</sup>

*Le Bal*, andato in scena a Montecarlo nel 1929 su libretto di Boris Kochno, con le coreografie di George Balanchine e le musiche di Vittorio Rieti, ha un sipario con funzione di prima scena, mentre la seconda è la sala da ballo (e di questa Lo Duca pubblica un bozzetto, p. 97), con un assito metafisico come pavimento, modanature classiche ad incorniciare il soffitto e le aperture.<sup>34</sup>

In dicembre di quello stesso 1939, sul «Meridiano di Roma», Lo Duca recensisce invece la mostra di Giorgio de Chirico alla Galleria del Milione, una selezione di diciotto pitture metafisiche, di cui

<sup>32</sup> Id., Parigi: Picasso, De Chirico, Rouault, «Emporium» LXXXIX, n. 534 (1939), pp. 401-402, ill. p. 403.

<sup>33</sup> Id., Diaghilev e i Balletti Russi, «Emporium» XC n. 536 (1939), pp. 93-98. Qualche riga prima Lo Duca ricordava «La Giarna [sic.] di Alfredo Casella e relative scene di De Chirico» per i Balletti Svedesi.

<sup>34</sup> Per una ricostruzione del rapporto tra de Chirico e il teatro, si rimanda a M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico. Gli anni Trenta*, cit., pp. 279-295.

segnala in particolare il nucleo realizzato a Ferrara tra il 1916 e il 1919.<sup>35</sup> Nell'articolo, accompagnato dall'immagine di un autoritratto, precisa che:

la «pittura metafisica» e l'uso della parola «metafisica» applicata alle arti plastiche, deve a Giorgio de Chirico (1912). De Chirico aveva ricordi non dubbi di Arnold Böcklin, di Otto Weininger nonché di Bergson; epperò è universalmente ammessa questa precisa paternità d'una forma e d'un pensiero che questo pittore portò alle sue ultime conseguenze.

Non solo, pone de Chirico anche all'origine della pittura surrealista, mettendosi in polemica con il libro di Emilio Gervadio<sup>36</sup> che fa discendere Metafisica e Surrealismo dall'*automatismo creativo* (definizione che dà il titolo alla pubblicazione e che è legato al mondo della psicologia più che dell'arte), mentre per Lo Duca la Metafisica di de Chirico riparte:

dalle questioni poste da Arcimboldo, da Bosh, da Giovanni di Paolo, dallo stesso Piranesi e dal Goya e da tutti quegli anonimi virtuosismi ottici o fantasiosi di scuola italiana e tedesca che fiorirono nel XVI secolo.

Veniamo ora alla monografia, in pratica la seconda curata da Lo Duca, dopo quella su Martini, a cui seguiranno, per lo stesso editore, una sul Doganiere Rousseau (1951) e una su Mario Tozzi (1951).

E, se la storia con Martini è stata a dir poco burrascosa, quella del famoso volumetto n. 10 della collana Arte Moderna Italiana promette di non essere per niente semplice. Cerchiamo, per quanto resta tracciabile, di ricostruirla.

Innanzitutto, la monografia che Lo Duca firma nel 1936 era già una ristampa: sì, perché la prima edizione aveva visto la luce nel 1928 con un testo di presentazione di Boris [Nikolaevich] Ternovetz, un critico di origini russe con l'hobby della scultura. Il testo di Ternovetz è puntuale, profondo, ricco di osservazioni e di interessanti analisi stilistiche; nonostante questo, quando il volume viene rieditato nel 1936, con la medesima immagine di copertina (un disegno di due cavalli in riva al mare) (fig. 2), ma con alcune variazioni nel corredo illustrativo, la presentazione è di Lo Duca.<sup>37</sup> Quali siano stati i motivi del cambio non lo sappiamo, di certo non erano legati ai contenuti, poiché le

<sup>35</sup> G. Lo Duca, «Meridiano di Roma», Roma 31 dicembre 1939, p. v.

<sup>36</sup> Probabilmente è un refuso, il personaggio in questione doveva essere Emilio Servadio (1904-1995), psicanalista, esoterista e giornalista ligure.

<sup>37</sup> Nell'edizione firmata da Lo Duca il numero delle tavole è maggiore – 36 al posto di 29 – e alcune delle immagini pubblicate nel 1928 sono state sostituite. Ecco l'elenco completo delle immagini della prima versione: *Autoritratto*, 1926 (risulta della collezione di Lino Pesaro, probabilmente uno dei quadri rilevati dal gallerista dopo la mostra personale di de Chirico nel febbraio del 1926, mentre nella seconda edizione è segnato di proprietà dell'avvocato Silvio Gabriolo di Milano); *Enigma di una sera d'autunno*, 1910; *La meditazione mattinale*, 1912; *Ricordi d'Italia*, 1913; *Canto d'amore*, 1914; *L'indovino*, 1915; *Le muse inquietanti*, 1916; *La rivolta del savio*, 1916; *Natura morta evangelica*, 1918; *Ettore e Andromaca*, 1918; *Autoritratto con la madre*, 1919; *Autoritratto*, 1919; *Il ritorno del figlio prodigo*, 1920; *La Vergine del tempo*, 1921; *Paesaggio romano*, 1921 (non più presente nell'edizione del 1936); *La partenza del cavaliere errante*, 1922; *Autoritratto*, 1923; *Villa romana*, 1924 (non più presente nell'edizione del 1936); *Natura morta con pesci*, 1924 (non più presente nell'edizione del 1936); *Ricordi d'Iliade*, 1924; *La famiglia del pittore*, 1926 (non più presente nell'edizione del 1936); *Manichino seduto*, 1926; *La commedia romana*, 1926 (non più presente nell'edizione del 1936); *I maratoneti*, 1926 (non più presente nell'edizione del 1936); *I tre cavalli*, 1926; *I due cavalli*, 1926 (non più presente nell'edizione del 1936); *Nudi antichi*, 1927; *Interno in una valle*, 1927; *Leone e gladiatori*, 1927.



fig.2 G. Lo Duca, *Giorgio de Chirico*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1936

Segue una citazione dall'*Hebdomeros*, uno scritto richiamato più volte anche nel proseguo del testo e quasi sempre con la funzione di chiudere o aprire le diverse argomentazioni, fungendo anche da collante delle sue idee. Lo Duca adora quello scritto, lo ribadirà ancora nel febbraio del 1970 quando scrive a de Chirico che sull'*Hebdomeros* ha in mente un bel progetto.<sup>38</sup>

Subito dopo entra nel merito e affronta la pittura di de Chirico, alla quale riconosce di avere innanzitutto un "equilibrio morale tra l'intelletto e le sensazioni" e la guarda prima dal lato del colore che "dava risalto all'anatomia architettata di certi suoi personaggi, concepiti da un desiderio di forma" e poi della luce: "La luce è la chiave emotiva del suo 'silenzio', unità di tempo e di luogo; la luce, per me, equivale alla assenza del suono, come l'ombra al rumore". Si tratta delle opere del periodo metafisico, che Lo Duca in un inciso fa risalire al 1912-1913 (ovvero alle famose Piazze d'Italia) e fa derivare da Otto Weininger, piuttosto che da Bergson. È evidente che il giovane critico si muove male tra le questioni filosofiche: Weininger conia una sorta di "metafisica" incentrata sulla dicotomia maschile-femminile, mentre per Bergson la metafisica è la scienza assoluta del reale ed è accessibile attraverso l'intuizione. Caso mai è da Aristotele che occorre partire e da quel pensiero greco antico che descrive una realtà che trascende quella immediatamente conoscibile ai sensi. Concetti sviluppati e analizzati da Heidegger nelle sue lezioni e

riflessioni di Ternovetz non erano affatto banali o fuori luogo. Forse la ragione più plausibile potrebbe essere la partenza di Ternovetz per la Russia e il suo distacco definitivo dall'Italia. Di sicuro, rispetto al testo del critico russo, quello di Lo Duca è meno votato all'indagine, è meno preoccupato – nonostante l'impianto antologico delle immagini – di ripercorrere tutta l'evoluzione della pittura del *Pictor Optimus*, preferisce invece affrontare solo alcuni concetti a suo giudizio fondamentali e conferire al tutto un piglio decisamente poco "critico", per lo meno non nei termini in cui ci si aspetterebbe da una monografia.

Vediamo di spiegarci meglio riprendendone i punti salienti. Lo scritto si apre con una breve e generica riflessione sui primi tre decenni del Novecento spezzati e "compromessi dalla guerra", un incipit che termina con una considerazione che per Lo Duca non è nuova: "Restano dei nomi: Pablo Picasso e Giorgio de Chirico".

raccolti con il titolo di *Concetti fondamentali della metafisica*. In ogni caso, le radici della Metafisica le spiega con termini molto semplici lo stesso de Chirico in un saggio intitolato *Sull'Arte metafisica* ed uscito sul numero di aprile–maggio del 1919 di «Valori Plastici» e che evidentemente Lo Duca non conosceva.

Altro tema su cui Lo Duca disserta è quello dei cavalli, argomento che aveva già affrontato negli articoli e che qui arriva a definire con maggiore piglio e lucidità:

Una delle forme di De Chirico che ritorna insistentemente è il cavallo: non può essere Pégaso, poiché egli è nato in Grecia; né il Cavallo di Troia, perché non è mai stato surrealista. Raramente questi cavalli assumono la calma epica delle sue composizioni. I suoi marmi, le sue colonne tronche, i suoi ruderi attici, sono già nel grembo della terra, rigidi d'eternità. Anche i suoi uomini [...] sono indifferenti e immobili, come figure prese a Mantegna. [...] non un accenno lirico [...] non una pena.

In altre parole, da un lato i greci, ovvero le radici, l'ordine, la logica (come vuole lo stesso *Hebdomeros*) e dall'altro, argomenta Lo Duca, Courbet, la pittura come vero, anche quando diventa polemico. In tutto questo, però, vede in agguato un pericolo: l'armonia, cioè il rischio di una fusione tra queste due spinte opposte che potrebbe portare alla banalità. Cosa da cui de Chirico però si salva perché, spiega ancora Lo Duca, "non poteva scegliere, non poteva trovare che la pace d'un classicismo senza considerazione di tempo". Quindi, affiancando la Grecia al reale de Chirico è arrivato al mito che, come spiega il critico, è: "il solo legame con la natura che De Chirico potesse accettare".

Lo Duca polemizza poi con Cocteau che in un pamphlet uscito nel 1928 (a cui segue una riedizione nel 1932) aveva definito l'artista "peintre du mystère laïc". Per il milanese non vi è mistero nella pittura del Maestro, né in quella dei primi anni né, tantomeno, in quella degli anni Trenta, perché a dominare le sue composizioni è comunque la realtà: "Reale [...] nelle ombre di fabbriche, le quali non sono più alveari dell'uomo, ma volumi [...]; reale nell'isterismo dei suoi cavalli, come nella meditazione delle nature morte".

Conclude il testo con un'ennesima citazione, in francese, sempre dall'*Hebdomeros*: "Hebdomeros ouvrit toute grande sa fenêtre sur le spectacle de la vie, sur la scène du monde. [...] Mais il devait attendre, car ce n'était encore pas le rêve, et même le rêve dans le rêve".<sup>39</sup>

Come abbiamo già ricordato, la monografia è stata poi ripubblicata nel 1945. A questo punto, potrebbe essere interessante mettere a confronto le due edizioni. Si avverte però che alcune delle datazioni indicate nelle due versioni sono differenti, ma spesso sono anche diverse da quelle che si trovano nella più recente bibliografia sull'artista. Quello delle date è un problema spinoso, che richiederebbe analisi e confronti troppi complessi per essere affrontati in questa sede. Pertanto, abbiamo scelto di conservare le date indicate in calce alle immagini, facendo rilevare solo le eventuali discrepanze tra la prima e la seconda edizione.

Cominciamo con qualche considerazione generale. La monografia del 1936 contiene 36 tavole,

<sup>38</sup> G. Lo Duca, lettera inedita a de Chirico datata 15 febbraio 1970 e conservata nell'archivio della Fondazione Isa e Giorgio de Chirico di Roma. Ringrazio Katherine Robinson per avermela segnalata.

<sup>39</sup> "Ebdòmero spalancò la finestra sullo spettacolo della vita, sulla scena del mondo. [...] Ma doveva attendere poiché non era ancora che il sogno, e anzi il sogno nel sogno." Traduzione dell'artista, *Ebdòmero*, Bompiani Milano 1942; 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. 155.





fig. 3 G. Lo Duca, *Giorgio de Chirico*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1945

e una natura morta metafisica, intitolata *Pesci sacri* e datata 1917, in quella del 1945 (figg. 4, 5). L'*Autoritratto* mostra un primissimo piano dell'artista, con l'aria seria e delle ombreggiature sul viso che incupiscono ancora di più il quasi quarantenne de Chirico. La natura morta, invece, con quelle due aringhe affumicate stese su un tagliere trapezoidale come fossero un'offerta agli dei e inserite tra quinte che lasciano intravedere uno scorcio di mare (una striscia blu notte delimitata da una linea bianca che separa l'acqua dalla dura terra), è un capolavoro di colori, di strutture, di linee prospettiche e di volumi.

Passiamo ora alle immagini in bianco e nero, avvertendo però che non sempre si seguirà il rigoroso ordine cronologico dell'apparato originale.

Dodici sono i quadri che si ripetono identici nelle due edizioni e tra loro ci sono capolavori importanti come *La meditazione mattinata* (1912) e *Le muse inquietanti* (1916). Il primo, uno spicchio di mare racchiuso tra due ali di case popolate da bianche statue, era allora di proprietà del pittore Arturo Tosi (Busto Arsizio 1871-Milano 1956);<sup>41</sup> mentre per il secondo – una delle opere più famo-

<sup>40</sup> L'opera è pubblicata in *Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 3: Opere dal 1913 al 1976*, a cura della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, introduzione di M. Calvesi, Maretti Editore, Falciano (RSM) 2016, al n. 956. Sul retro di una foto, relativa alla VII Quadriennale di Roma, conservata nell'archivio Castelfranco a Firenze, è riportato il titolo di *Notte romana*, mentre nelle più recenti pubblicazioni a volte compare semplicemente come *Studio*.

<sup>41</sup> L'opera è pubblicata in *Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 1: Opere dal 1912 al 1976*, a cura della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico,

mentre quella del 1945 ne ha una in più. Ma molte sono cambiate, a partire dall'immagine di copertina: la prima ha un disegno con due cavalli in riva al mare, la seconda una delle varianti delle *Vestali*, con due figure che sembrano trasparenti, fantasmi surreali evocati da qualche tempio antico, senza volto e senza età (fig. 3). Il dipinto, quando esce la monografia, appartiene alla raccolta Castelfranco ed è archiviato come *Composizione* (1925).<sup>40</sup>

L'edizione del 1936 presenta una selezione di opere che vanno dal 1910 al 1936 e equamente suddivise nei tre decenni proposti, mentre quella del 1945 parte dal 1912 e si ferma al 1932, lasciando molto spazio alle opere degli anni Venti.

Entrambe le monografie sono introdotte da un'immagine a colori (al contrario di tutte le altre illustrazioni che sono in bianco e nero), posizionata proprio accanto al frontespizio: un *Autoritratto* del 1926 in quella del 1936

se del Maestro – era indicata la proprietà dell'avvocato Pietro Feroldi (Passirano, BS, 1881-1955), ma l'immagine riprodotta nel primo volume (così come era accaduto nell'edizione del 1928) è una copia del 1924. L'originale delle *Muse inquietanti* era di proprietà di Castelfranco e nel 1924 de Chirico ne aveva fatta una copia su richiesta di Breton. Nel 1939 Castelfranco vende l'originale alla Galleria Milione che a sua volta la cede a Feroldi: l'edizione del 1945 riporterà infatti l'immagine del quadro del 1918 con la dicitura della nuova proprietà.<sup>42</sup>

Incontriamo poi *Natura morta evangelica* (1918) che nel 1936 risultava essere ancora di proprietà dell'artista e che nel 1945, come recita il secondo libretto, ha invece trovato posto nella collezione di Carlo Frua De Angeli (Milano, 1895-1969). Segue una delle versioni di *Ettore e Andromaca* (1918), dove Ettore è un guerriero-manichino, fatto di sagome di legno e con un elmetto dalle fluenti chiome cavalline, mentre Andromaca è una statua ripresa di spalle, con il corpo ammantato in una cascata di pieghe classiche e ben tornite. Nell'edizione del 1936 il dipinto si trovava a Firenze, nel villino di Lungarno Serristori di Giorgio Castelfranco, mentre in quella del 1945 non vi è indicata nessuna appartenenza. Inoltre, grazie al meticoloso lavoro di Attilio Tori, che ha scrupolosamente ricostruito la raccolta del collezionista fiorentino, sappiamo che questa versione dell'opera, nonostante rechi la data 1918, fu realizzata invece nel 1923 proprio a Firenze, cioè al tempo in cui de Chirico era ospite di Castelfranco,<sup>43</sup> al quale apparteneva pure *Il ritorno del figliol prodigo* (datato 1920 sull'edizione del 1936 e 1919 su quella del 1945). Storico dell'arte e funzionario della Soprintendenza, Giorgio Castelfranco (Venezia 1896-Roma 1978)<sup>44</sup> possedeva diverse opere

introduzione di C. Strinati, Maretti Editore, Falciano (RSM) 2014, al n. 2.

<sup>42</sup> Per la storia della Collezione Feroldi, si veda G. Appella, *Il carteggio Belli-Feroldi 1933-1942*, Skira, Milano 2003. Mentre per le vicissitudini de *Le muse inquietanti* si rimanda a G. Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico nella Collezione Castelfranco. L'Affaire delle Muse Inquietanti*, in «Metafisica» n. 5/6 (2006), pp. 221-276.

<sup>43</sup> L'opera era presente anche nella monografia di Boris Ternovetz del 1928, con la didascalia "Firenze, Collezione Giorgio Castelfranco". Cfr. A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, catalogo della mostra fotografica (Firenze, Museo Casa Siviero, 30 gennaio-31 marzo 2010), Centro Stampa Giunta Regionale Toscana, Firenze 2010, p. 18, a cui si rimanda per un esauritivo approfondimento.

<sup>44</sup> Castelfranco racconta il suo incontro con de Chirico in una intervista del gennaio 1976: «Ho conosciuto i De Chirico a Milano dove erano insieme alla madre nel 1919. Avevo 20 anni e studiavo lettere. Mi ero incuriosito del loro lavoro attraverso la rivista «Valori Plastici», che mi aveva mostrato il pittore Primo Conti» (Giorgio Castelfranco, da una registrazione del gennaio 1976, in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo, D. Fonti, P. Vivarelli [Palazzo delle Esposizioni, Roma, 18 maggio-18 luglio 1978], De Luca, Roma 1978, p. 18.)



fig. 3 G. de Chirico, *Autoritratto*, 1926, ill. a sin. del frontespizio dell'edizione del 1936



fig. 5 G. de Chirico, *I pesci sacri*, 1917 [ma 1919], ill. a sin. del frontespizio dell'edizione del 1945

dei fratelli de Chirico e dal 1921 e per tutti gli anni Trenta Giorgio passò lunghi periodi ospite nel villino, divenuto poi Casa Siviero. All'uscita della prima monografia loduchiana, Castelfranco era direttore di Palazzo Pitti, ma durante il Fascismo e più precisamente dal 1939 al 1943 fu sollevato, in quanto ebreo, da qualsiasi incarico e, per mantenersi nell'esilio di Senigallia e mettere in salvo i figli negli Stati Uniti, fu costretto a disfarsi della propria raccolta che comprendeva 39 dipinti e molti disegni di de Chirico, artista di cui era stato promotore fin dai primi anni Venti.<sup>45</sup> Infatti, nell'edizione del 1945 *Il figliol prodigo* è passato nelle mani dell'avvocato milanese Rino Valdameri, altro raffinato collezionista, nonché presidente della Reale Accademia di Brera dal 1935 al 1940, che l'aveva acquistata al Milione nel 1941.<sup>46</sup> Il tema tratto dal vangelo di Luca è ricorrente nella pittura di de Chirico, anche se l'evidente allusione nella struttura piramidale dei due

protagonisti al dipinto di Vittore Carpaccio con sant'Anna e san Gioacchino, i panneggi dei loro abiti marcati da profondi solchi d'ombra (che ricordano quelli del Guercino), la bella natura morta a terra, la prospettiva centrale (forse non perfetta, ma efficace), le statue e i frammenti antichi (tra i quali campeggia lo Zeus Meilichios dei Musei Capitolini), i parallelepipedi di pietra mirabilmente scoriati, le architetture antiche e moderne che fanno da quinta e il capannello di personaggi immobili e silenti, sembrano effettivamente più un campionario per un manuale di pittura che una pagina della Bibbia. Del resto si sa, de Chirico è tra i primi a sentire la necessità di un ritorno all'ordine, ad incitare i colleghi alla riappropriazione del mestiere, alla copia dei classici e all'esercizio quotidiano del disegno. Elementi evidenti anche in altre opere presenti in entrambe le monografie come ne *L'autoritratto con la madre* (1919) della collezione del giornalista-editore René Gaffé di Bruxelles e ne *La vergine del tempo* (datata 1921 nella prima edizione e 1920 nella seconda),<sup>47</sup> di proprietà di un altro editore, ma questa volta fiorentino, Attilio Vallecchi (1880-1946), titolare dell'omonima

casa editrice. In particolare, nelle forme giunoniche della vergine vi è espresso un altro concetto sostanziale della ricerca dechirichiana di quegli anni e fondamentale anche per i principi del Ritorno all'ordine, il tempo: non ci sono vetri nella clessidra e non si vede lo scorrere della sabbia, quindi non si percepisce il divenire, al contrario, come in un guscio di conchiglia, si sente solo l'inscalfibile immobilità dell'eterno.

Continuando a scorrere i due libretti incontriamo altre cinque delle dodici opere comuni, di cui quattro appartenenti al gallerista parigino Léonce Rosenberg: *Guerrieri* del 1928 (ma che nell'edizione del 1945 prendono il titolo di *Coorte*); *Mobili* (1929); *Guerrieri in riposo* (1929) e *Il consolatore* (1929). Rosenberg (Parigi 1879–Neuilly-sur Seine 1947), seguendo la tradizione di famiglia, aveva aperto la propria attività di antiquario in rue de La Baume a Parigi, ma accanto agli oggetti antichi aveva cominciato ad acquistare le opere dei cubisti. Nel gennaio del 1918, lo spazio aveva preso il nome di Galerie de L'Effort Moderne, che negli anni successivi avrebbe ospitato mostre di Léger, Rivera, Laurens, Picabia e, nel 1925, anche di de Chirico.<sup>48</sup>

Di questo primo gruppo di Rosenberg (di altri parleremo in seguito), oltre ai guerrieri-gliadiatori e ai mobili destinati ad arredare non più le camere ma le valli dell'antica Grecia, colpisce la tela del *Consolatore* (1929, conosciuta anche con il titolo di *Le grandi figure*) con due manichini antropomorfi, senza volto e senza tempo, con le viscere incastonate di perle e di rilievi barocchi.

Il libretto del 1945 termina con *Il nudo* (1932), opera che nella precedente edizione è invece seguita da almeno altre cinque immagini. Conosciuto anche come *Il riposo di Alcmena*, la sposa che per poco non fu arsa viva dal marito Anfitrione dopo che aveva scoperto il suo tradimento con Zeus e salvatasi grazie a un provvidenziale temporale inviato dal padre degli dei, è dipinto da de Chirico con "colore soffuso, materia pittorica filamentosa e soffice, l'iconografia sensuale e mediterranea".<sup>49</sup> Il riferimento è a Renoir, lo stesso supposto da Lo Duca per soggetti simili o da Carrà che su «L'Ambrosiano», in occasione della personale di de Chirico alla Galleria Milano nell'aprile-maggio del 1931, scrive: "Soltanto in questi due ultimi anni si nota nell'opera di de Chirico una brusca svolta. Alludo al gruppo dei nudi femminili dove affiora in un certo senso un naturalismo alla Renoir. L'intonazione vi è delicatamente armoniosa e le forme tramandano una fosforescenza che par quasi che la luce abbia la sua origine nel dipinto stesso", anche se poi aggiunge: "Le parentele col Renoir sono tuttavia trascurabili essendo più esteriori che sostanziali".<sup>50</sup>

Veniamo ora alle opere pubblicate solo nell'edizione del 1936. La prima è *Enigma di una sera d'autunno* (tav. I, 1910), il cui titolo originale è *L'énigme d'un après-midi d'automne*, preludio alle Piazze d'Italia.<sup>51</sup> Subito dopo troviamo *Nostalgia dell'infinito* (tav. II, 1912), una delle prime opere ad andare oltreoceano, in una villa-museo a Merion, presso Filadelfia, reggia dell'industriale farmaceutico Albert C. Barnes, detentore di un centinaio di opere di Renoir (che de Chirico ha occasione di

<sup>45</sup> Su Giorgio Castelfranco si vedano: M. V. Brugnoli, *Giorgio Castelfranco*, «Bollettino d'arte» n. 7 (1980), pp. 127-129; G. Rasario, *Le opere di Giorgio de Chirico*, cit., pp. 221-276; *Giorgio Castelfranco da Leonardo a de Chirico. Le carte di un intellettuale ebreo nell'Italia del Fascismo*, catalogo della mostra (Museo Casa Siviero, Firenze, 25 gennaio-31 marzo 2014), Regione Toscana, Firenze 2014.

<sup>46</sup> Si trattava della mostra di 18 opere che Castelfranco aveva ceduto alla Galleria del Milione per essere vendute. Cfr. A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, cit., p. 10. Il dipinto è pubblicato in *Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 1*, cit., al n. 20, dove è datato 1919.

<sup>47</sup> L'opera è pubblicata in *Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 2: Opere dal 1910 al 1975*, a cura della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, introduzione di F. Benzi, Maretti Editore, Falciano (RSM) 2015, al n. 455 con la data 1919.

<sup>48</sup> Si vedano *Le lettere di Giorgio de Chirico a Léonce Rosenberg, 1925-1939*, in «Metafisica» n. 9/10 (2010), pp. 407-436 e M. Tavola, *Rosenberg e de Chirico*, in «Metafisica» n. 7/8 (2008), pp. 357-363.

<sup>49</sup> M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico. Gli anni Trenta*, cit., p. 65.

<sup>50</sup> C. Carrà, «L'Ambrosiano», Milano 6 maggio 1931, ora in *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 513-516.

<sup>51</sup> L'opera, datata 1910, è pubblicata in *Giorgio de Chirico. Catalogo generale, vol. 2*, cit. al n. 451.



vedere proprio nel 1936 in un viaggio in America) oltre a numerosi capolavori di Matisse. *Nostalgia dell'infinito* è il quadro che inaugura la serie delle "torri", con una costruzione che, come un faro, si eleva su un colle di sabbia giallastra su cui sostano due minuscoli personaggi, mentre la luce che li colpisce proietta le loro lunghe ombre sul grande spiazzo vuoto, come fossero lo gnomone di una meridiana.<sup>52</sup> Nell'edizione del 1936, due sono ancora i dipinti, oltre al già citato *Autoritratto con la madre*, che appartengono a Gaffé: *Ricordi d'Italia* (tav. IV, 1913) e *La rivolta del savio* (tav. VIII, 1916). Il primo, intitolato *Le récompense du devin*, è una delle tante piazze con la facciata di una stazione, sulla cui sommità non manca un orologio senza tempo. Il secondo è una natura morta metafisica con oggetti, biscotti e strutture geometriche chiuse in una stanza dal soffitto a cassettoni rettangolari.

Del periodo metafisico, nel libretto del 1936, ci sono altri due grandi capolavori. Il primo è *Canto d'amore* (tav. V, 1914), il quadro che con il suo mistero ha folgorato il giovane Magritte. Al tempo della monografia l'opera risulta essere nella collezione dello scrittore parigino e direttore della rivista «Les Feuilles libres» Marcel Raval (1900-1956). L'altro è *L'indovino* (tav. VI, 1915), conosciuto anche come *Il profeta o Il vaticinatore*, uno dei dipinti più importanti del primo periodo parigino. A quel tempo l'opera apparteneva a Paul Guillaume (Parigi 1891-1934), uno dei più grandi mercanti francesi.

Nell'estate del 1919 de Chirico è a Villa Borghese a copiare il *Ritratto di un uomo* di Lorenzo Lotto, segno di quel bisogno di guardare ai classici e alle regole della composizione, di studiare il passato per carpirne i segreti e alimentare con essi la nuova classicità. Le tracce di questi esercizi si ritrovano anche nei due autoritratti, uno del 1919 (tav. XII) e l'altro del 1923 (tav. XVI), entrambi di proprietà di Giorgio Castelfranco e puntualmente documentati nel libretto di Lo Duca. Il primo de Chirico lo dipinge appena arriva a Milano: "Ho fatto un buon autoritratto, con una statua nel fondo", racconta all'amico Soffici.<sup>53</sup> Inoltre, dallo studio della Collezione Castelfranco sappiamo che si tratta della prima opera di de Chirico acquistata dal collezionista-mercante fiorentino, che lo pubblica nel suo saggio su «Der Cicerone»: "Nell'autoritratto con busto femminile, l'arte di De Chirico perviene sì al classicismo, ma si osservi l'impatto lirico di raccoglimento e di tristezza del maestoso e armonico volto femminile, e l'espressione chiusa ed immobile del volto dell'artista, con lo sguardo forte e profondo. Da allora in poi, Giorgio De Chirico, è rimasto fedele a questo suo essenziale essere classico e romantico".<sup>54</sup>

Il secondo, invece, ha come alter ego l'erma di Mercurio. In questa versione l'artista ha la mano in scorcio come quella della *Vergine annunciata* di Antonello da Messina, lo sguardo serio come Böcklin nel suo autoritratto con la morte che suona il violino e i capelli lunghi sulle spalle come il pianista Joseph Penbauer nel dipinto di Klimt. Anche questo dipinto era stato eseguito a Firenze, a casa di Giorgio Castelfranco, come ricorda Siviero: "In quella casa aveva dipinto il Paesaggio Fiorenti,

l'Ettore e Andromaca, *Il figliol prodigo* e alcuni bellissimi autoritratti, tra cui quello con la mano in avanti e nel fondo la testa di Mercurio, che il pittore sembra ascoltare, come un messaggio dall'antichità classica".<sup>55</sup> L'opera era stata scelta per aprire la mostra personale di de Chirico del 1925 (5-30 maggio) da Léonce Rosenberg a Parigi e compare anche nel catalogo.<sup>56</sup>

Forse è ancora a Firenze che dipinge, nel 1924, *Ricordi d'Iliade* (tav. XVII), un manichino-guerriero con tanto di elmo piumato e lancia che fronteggia un uomo (un dio? Zeus?) barbuto e nudo, dalla schiena muscolosa, che sembra uscito dall'opera di Omero e che ricorda, per la posa e la potenza dei muscoli, il Nettuno della fontana dell'Ammanati. *La partenza del cavaliere errante* (tav. XV, 1922), conosciuto anche come *Oreste ed Elettra*, con i bei palazzi del lungarno fiorentino e i böckliniani cipressi in controluce sullo sfondo, inizialmente incluso nella collezione di Giorgio Castelfranco e dipinto nella sua casa,<sup>57</sup> è poi passato, come indica la didascalia della monografia, alla collezione di Giulio Forti, noto industriale pratese e suocero dello stesso Castelfranco.<sup>58</sup>

A Rosenberg risulta appartenere un altro nutrito gruppo di opere, oltre a quelle precedentemente ricordate: *Manichino seduto* (tav. XVIII, 1926); *I tre cavalli* (tav. XIX, 1926); *Nudi antichi* (1927); *Interno in una valle* (tav. XXII, 1927);<sup>59</sup> *Leoni e gladiatori* (tav. XXII, 1927)<sup>60</sup> e *Guerrieri* (1928; chiamato *Coorte* nel 1945). Quest'ultimo, conosciuto anche come *La scuola dei gladiatori: il combattimento* è indicato nella collezione di Rosenberg (oggi nella casa-museo milanese Boschi Di Stefano). Un nugolo di corpi nudi e gommosi, ammassati al centro di una stanza in un groviglio di membra, armi e cavalli, sono ben lontani dai nerboruti cugini dell'antica Roma. Diversi sono anche i giovani che compaiono in *Cavallo e gladiatori* (tav. XXVII, 1930) o in *Gladiatori* (tav. XXIX, 1931). Il primo ha come protagonista un bel destriero bianco e ai lati due uomini, più simili ai Dioscuri che ai gladiatori, i cui corpi sono solo parzialmente coperti da strisce di tessuto bianco abilmente drappeggiato per farne risaltare le linee delle pieghe. Come recita la didascalia, l'opera appartiene al Petit Palais che l'ha acquisita proprio nel 1936 (oggi al Musée d'Art moderne de la Ville de Paris). Invece i *Gladiatori* (1931), una tempera su carta applicata su tela, che allora apparteneva al dottor Ery Aeschlimann (com'è precisato sotto al titolo), ovvero al nipote di Ulrico Hoepli, presenta due guerrieri, con tanto di scudo, che si fronteggiano in riva al mare al tramonto con la luce del sole che colora di rosa le nuvole e di salmone la sabbia.

<sup>55</sup> R. Siviero, dattiloscritto, conservato presso l'archivio della casa-museo Siviero, ora in *Giorgio Castelfranco da Leonardo a de Chirico*, cit., p. 14.

<sup>56</sup> Il catalogo è riprodotto in G. Rasario, *Le opere di Giorgio De Chirico*, cit., pp. 239-240. V. anche G. de Chirico, *Presentazione*, firmata con lo pseudonimo "G. Castelfranco", catalogo della mostra (Galerie L'Effort Moderne, Parigi, 6-30 maggio 1925), testo trascritto in «Metafisica» n. 5/6 (2006), p. 502. Ancora una volta, Castelfranco lo pubblicò prima su «Der Cicerone» del 1924, cit., e poi, dopo averlo fatto esporre a Palazzo Ferroni nel 1932, lo pubblicò di nuovo in *La pittura Moderna* (Gonnelli, 1934) come esempio della indubbia potenza degli autoritratti di de Chirico. Cfr. A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, cit., p. 20.

<sup>57</sup> Castelfranco in un suo elenco scritto a mano segna il luogo e la data in cui il dipinto fu eseguito: "Firenze 1923" (Archivio Castelfranco, cont. 27). Notizia riportata in G. Rasario, *Le opere di Giorgio De Chirico*, cit., p. 236.

<sup>58</sup> Esposto, come molte delle opere di Castelfranco, alla Galleria Pesaro nel 1926 e poi a Palazzo Ferroni nel 1936, il dipinto appartiene oggi a una collezione privata. Cfr. A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, cit., p. 46.

<sup>59</sup> Nel primo *Catalogo generale*, a cura di C. Bruni Sakraichik, Electa, Milano 1971-1987, il dipinto era titolato *Colloquio* e datato 1927 (n. 78, vol. I, tomo 1). Oggi l'opera si trova alla National Gallery of Art di Washington (Chester Dale Collection) e ha come titolo *Conversation Among the Ruins* (1927).

<sup>60</sup> L'opera si trova oggi all'Institute of Arts di Detroit.

<sup>52</sup> Di Barnes si veda lo scritto redatto in occasione della mostra alla Julian Levy Gallery nel 1936, ora in «Metafisica» n. 7/8 (2008), pp. 728-730.

<sup>53</sup> De Chirico a Soffici, 8 dicembre 1919, in G. de Chirico, *Penso alla pittura, solo scopo della vita mia: 51 lettere e cartoline ad Ardengo Soffici, 1914-1942*, a cura di L. Cavallo, Scheiwiller, Milano 1987, p. 106; ora in G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 261. Per una lettura dell'opera si rimanda a E. Pontiggia, "Nell'immenso deserto di questa gran città". *De Chirico a Milano 1919-1920*, in «Metafisica» n. 5/6 (2006), pp. 150-151.

<sup>54</sup> G. Castelfranco, G. de Chirico, «Der Cicerone» XVI, n. 10 (1924), pp. 459-464. Traduzione italiana di R. Dottori, in «Metafisica» n. 5/6 (2006), p. 612.

Un gruppetto di quadri non ha nessun riferimento di proprietà: *Dioscuri* 1934;<sup>61</sup> *Autoritratto*, 1934;<sup>62</sup> *Miscellanea*, 1935; *Dioscuri*, 1935 e *Figura di giovane donna* (1936). Quest'ultima, nota anche con il titolo di *Autunno*, è un olio su cartone con un'elegante Isabella Far in abito nero a fiori autunnali e dai risvolti rosso fuoco, che si staglia contro un cielo infuocato. Nel giugno-luglio del 1936 l'opera viene esposta al Palazzo della Permanente di Milano, all'interno della collettiva del Sindacato Belle Arti di Parigi, dove viene acquistata dal comune del capoluogo lombardo per collocarlo tra le più importanti opere dei suoi Musei Civici.

Quasi dieci anni dopo la monografia viene ristampata. È il 1945, il mondo sta lentamente tornando alla normalità e Lo Duca è ormai stabilmente in Francia. In quel 1945, l'eccentrico scrittore aveva pubblicato *L'eroticismo nel cinema* e con Fasquelle rieditava la sua *Sfera di platino* (Parigi 1945), mentre de Chirico si era da poco trasferito a Roma, dove aveva realizzato le scene per il *Don Giovanni* e dove aveva stampato le sue *Memorie* e il libretto *1918-1925 Ricordi di Roma*. Quando la monografia esce, la scelta editoriale è però quella di sostituire molte delle illustrazioni presenti nell'edizione precedente e di estendere la carrellata solo fino al 1932.

Sfogliamo allora anche queste pagine per prendere in considerazione solo i quadri che compaiono unicamente in questa nuova versione, degli altri abbiamo già detto nelle pagine precedenti.

Per rappresentare il periodo metafisico, oltre a quelle poche che abbiamo già visto essere presenti nella prima stampa, viene inserita una nuova sequenza di tele, dal momento che nelle didascalie non riportano alcuna indicazione: *Souvenir d'Italie* (tav. III, 1914); *Interno metafisico* (tav. V, 1916); *Interno metafisico* (tav. VI, 1917); *Interno metafisico* (tav. VII, 1918).

Il blocco centrale delle immagini è dedicato invece agli anni Venti e si apre con un *Autoritratto* (tav. XII, senza data, ma 1920). L'artista, poco più che trentenne, regge in mano una tavola con la scritta: "Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?". Segue *Villa romana con cavalieri* (tav. XIV, 1922), della Collezione Teresa Bonomi, che lo aveva acquistato alla Galleria del Milione da Ghiringhelli, che a sua volta lo aveva avuto da Castelfranco nel 1940 per 25.000 lire. È uno dei primi esempi dei cavalieri in costume, che trasformano il paesaggio in luogo fiabesco.<sup>63</sup>

Coevo della *Villa romana con cavalieri* è *Ritorno del figliol prodigo* (1922), una delle versioni più intense: il padre, bianco come una statua di marmo, accoglie nelle proprie braccia il figlio fatto di legno di legno colorato. Uno rappresenta la saggezza, la vecchiaia, la bontà, ma anche la tradizione e la classicità dell'arte; l'altro la gioventù, l'inesperienza, il pentimento, la modernità e la sperimentazione delle avanguardie. L'incontro tra i due non è un compromesso ma un'accettazione, un guardarsi negli occhi per trovare una nuova armonia capendo che uno non può fare a meno dell'altro, perché in uno ci sono le radici e nell'altro il futuro.

Tra le opere pubblicate solo nel libretto del 1945 vi è *La partenza degli Argonauti* (tav. XVI,

<sup>61</sup> Conosciuto anche come *Dioscuri con rovine e architetture*, il quadro è stato esposto alla Quadriennale di Roma del 1935 (n. 15).

<sup>62</sup> Noto anche come *Autoritratto nello studio di Parigi*, l'opera è sempre stata nello studio dell'artista, almeno fino a quando Isabella Far non l'ha donata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1987, dove oggi si trova. *Il riposo di Alcmena* fa parte della stessa donazione.

<sup>63</sup> Fu pubblicato come Collezione Castelfranco dal Ternovetz nel 1928. Cfr. A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, cit., p. 23.

1922), nell'allora Collezione Alberto Mondadori, che è tra le opere più conosciute del Maestro. Al conte Vittorio Emanuele Barbaroux, genero del senatore Gaspare Gussoni (1851-1931) e consigliere delegato della Galleria Milano (della quale nel 1932 ne aveva curato la liquidazione), appartengono invece due opere: *Legionario romano* del 1925 (tav. XIX)<sup>64</sup> e *Gladiatori* (tav. XXVII, 1926) esposti alla *Mostra d'arte italiana* a Vienna del 1933. Oltre al già citato *Il figliol prodigo* e al *Legionario romano* della Collezione Barbaroux, altre tre opere presenti in questo libretto datano 1925: *La frutta del poeta* (tav. XVIII), *Natura morta* (tav. XX) e un volto femminile intitolato *Testa di donna* (tav. XXI). E se la prima natura morta è un mix tra metafisica e composizione classica (tra strutture geometriche e la frutta in primo piano, dipinta realisticamente nei volumi e nelle tinte),<sup>65</sup> la seconda, nota anche come *Natura morta con pesci e tenda rossa*, ha una vicinanza depisiana.<sup>66</sup>

*Testa di donna* (tav. XXI, 1925), meglio nota come *Busto di donna in verde* (fig. 1),<sup>67</sup> deriva palesemente da *La jeune fille endormie* di Courbet, dipinto che campeggia sulla copertina della monografia dedicata all'autore francese e firmata da de Chirico nel 1925 per «Valori Plastici». Un anno prima, nel novembre del 1924, sulla «Rivista di Firenze», che aveva redazione e sede amministrativa nel villino di Lungarno Serristori, fu pubblicato un articolo di de Chirico che lodava Courbet per il suo realismo poetico ed espressivo, molto diverso dal monotono e prosaico verismo allora diffuso in Italia. Un rapporto, quello tra la pittura di de Chirico e quella di Courbet, che è stato spesso evidenziato ma che fu tempestivamente colto già da Castelfranco che scrive: "Nulla sine narratio ars; scrivendo di recente di Courbet, De Chirico ha colto nell'arte di lui questa norma. E difatti come in una vita fervida e cosciente le cose mantengono il senso ed il tono di quel che ci avviene fra di esse, nelle rappresentazioni artistiche esse debbono suggerirci uno stato d'animo, darci lo spunto e l'inizio di un dramma".<sup>68</sup>

Un gruppetto di opere è datato 1926: *Interno*,<sup>69</sup> *Architettura* (tav. XXIII, di proprietà della Galerie Rive Gauche di Parigi) e tre quadri della collezione parigina della vedova di Paul Guillaume: *Cavalli davanti al mare* (tav. XXIV); *La lettura e Manichini seduti* (tav. XXVI). Di due anni dopo è *Cavalli davanti al mare* (tav. XXVIII, 1928), noto anche come *Cavalli che s'impennano*, è pubblicato nel terzo volume del *Catalogo generale* con il titolo *Cheveux se cabrant* e con la data 1927-1928.<sup>70</sup>

Chiudono la carrellata alcuni quadri con il tema dei gladiatori. Il primo è *Gladiatori che lottano* del 1928 (tav. XXIX). Le armi sono a terra, i valorosi guerrieri duellano corpo a corpo, mentre sullo sfondo c'è un sacerdote-arbitro completamente avvolto in un mantello bianco, senza volto come

<sup>64</sup> L'opera è pubblicata in *Giorgio de Chirico. Catalogo generale*, vol. 3, cit., al n. 960.

<sup>65</sup> L'opera è pubblicata ivi, al n. 957.

<sup>66</sup> Esposto alla mostra di Palazzo Ferroni nel 1932, Castelfranco ne trattò la vendita con Barbaroux e con il collezionista Pietro Feroldi. Poi però decise di affidarlo alla Galleria del Milione, sul cui «Bollettino» comparve nel marzo 1941. È una delle opere che dette maggiori soddisfazioni economiche, infatti ci fu subito un'offerta di 25.000 lire, che poi salì a 28.000, solo 2.000 lire in meno del prezzo iniziale. Nella corrispondenza tra il Milione e Castelfranco non si fa il nome dell'acquirente, si dice solo che era "di fuori Milano".

<sup>67</sup> L'opera è pubblicata in *Giorgio de Chirico. Catalogo generale*, vol. 1, cit., al n. 35, datata 1924 circa.

<sup>68</sup> G. Castelfranco, *Giorgio de Chirico*, in *Mostra individuale dei pittori Carlo Carrà / Giorgio De Chirico / e postuma di Rubaldo Merello* (Galleria Pesaro, Milano, febbraio 1926), Bestetti e Tumminelli, Milano 1926, p. 22.

<sup>69</sup> L'opera è pubblicata in *Giorgio de Chirico. Catalogo generale*, vol. 1, cit., al n. 46 ed è intitolata *Intérieur forestier*.

<sup>70</sup> *Giorgio de Chirico. Catalogo generale*, vol. 3, cit., al n. 978.

i manichini, la cui versione archeologica è ricordata dal ritratto a mezzobusto, appeso a destra. La stanza è piccola e claustrofobica, tanto che con le teste i personaggi sfiorano il soffitto, dà l'idea di essere una scuola con il più giovane che impara le mosse. Seguono *Guerrieri antichi* (tav. XXIX, 1928) e *Il trionfatore* (tav. XXXIII, 1928) entrambi appesi nella sala in stile Impero della residenza parigina di Rosenberg.

Sempre a Rosenberg apparteneva la *Natura morta antica* con un grande piatto di frutta in primo piano (carico di grappoli d'uva, banane, ananas, mele e una zucca) (tav. XXX, 1928), il gesso di una testa femminile e, sullo sfondo, oltre un'apertura riquadrata nel muro della stanza, delle rovine antiche.

E, come ultima annotazione, l'edizione del 1936 è accompagnata da una nutrita biografia e da una breve bibliografia, mentre in quella del 1945 la biografia è estremamente succinta e la bibliografia, curata da Giovanni Scheiwiller, si dilunga per più di trenta pagine, a testimonianza del lungo cammino che l'arte di de Chirico aveva fatto in quegli ultimi nove anni.