

ALL'AVANGUARDIA DELL'ANTIMODERNISMO A PROPOSITO DEI RAPPORTI FRA DE CHIRICO E DERAIN

Francesco Poli

André Derain muore a 74 anni l'8 settembre 1954 travolto da un'automobile. Nel dicembre dello stesso anno il Musée National d'Art Moderne di Parigi gli dedica una grande retrospettiva.¹ Qualche mese dopo la chiusura della mostra Giorgio de Chirico pubblica nel 1955 un lungo articolo su «Il Giornale d'Italia» che si intitola significativamente *Il caso Derain*.² Qui il *Pictor Optimus*, nel suo più tipico stile polemico, commenta in modo molto critico l'impostazione dell'esposizione. Accusa il curatore Jean Cassou, direttore del museo, di essere decisamente tendenzioso quando scrive nell'introduzione al catalogo che “le opere di Derain del suo periodo fauve ci appaiono oggi come le più originali e le meglio riuscite di tutta la sua produzione”, dimostrando di far parte anche lui di quella “famigerata cricca dei modernisti” che, per interessi mercantili, a partire dagli anni Venti ha osteggiato e svalutato, per quanto ha potuto, tutta la ricerca successiva dell'artista di Chatou (impegnato a far rinascere la vera pittura di qualità ispirata ai valori della grande tradizione artistica) riuscendo infine a emarginarlo.

È una condanna analoga, aggiunge de Chirico, a quella che poco dopo avrebbe subito lui, soprattutto da parte dell'accanito boicottaggio orchestrato dai surrealisti. Rendendo omaggio alla memoria di Derain (a cui si sente legato da un comune destino) fa una difesa convinta della sua pittura, difesa che naturalmente è strettamente funzionale alla propria strenua battaglia personale.

In questo senso tende strategicamente a identificare il “caso Derain” con il proprio “caso” che in quel periodo è sempre particolarmente rovente.

Già in un precedente articolo dedicato a Derain, ancora vivente, aveva denunciato le manovre della “cricca” per “tenere in sordina” quello che per lui era il solo vero pittore francese, sottolineando che nonostante questa opposizione i suoi quadri continuavano ad essere molto ricercati a livello internazionale e ad avere un autentico successo di pubblico e anche di popolo. Questo successo (per la verità piuttosto attenuato nel dopoguerra) di un alfiere della pittura di vera qualità come Derain viene contrapposto da de Chirico a quello secondo lui determinato solo da un assordante *battage* pubblicitario della grande mostra di Picasso alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma dell'anno precedente, contro cui aveva già scritto interventi virulenti. L'articolo è condito da un tocco della sua inimitabile ironia: la descrizione (probabilmente inventata) dello spaesamento di

¹ *Derain*, catalogo della mostra retrospettiva a cura di J. Cassou (Musée National d'Art Moderne, Parigi, 10 dicembre 1954-30 gennaio 1955), Éditions des Musées Nationaux, Parigi 1955. Il museo aveva allora sede nel Palais de Tokyo, avenue Wilson.

² G. de Chirico, *Il caso Derain*, «Il Giornale d'Italia», Roma 23 maggio 1955, ritaglio giornale conservato nell'Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. L'articolo è stato poi anche ripubblicato in tedesco col titolo *Der Fall Derain*, in *De Chirico. Wir Metaphysiker*, a cura di W. Schmied, Propyläen Verlag, Berlino 1973, pp. 170-172, e anche in *André Derain: Handzeichnungen, Gouachen, Ölbilder, Terrakotten, Plastiken*, catalogo della mostra (Baukunst Galerie, Colonia, 22 novembre 1973-2 febbraio 1974), Baukunst, Colonia 1973.

una famiglia povera, che si era svenata per pagare il biglietto e che entrando nel museo si era fermata ad ammirare una scultura di Giovanni Dupré e i quadri dell'800 italiano credendo, soddisfatta, di vedere delle opere di Picasso.³

La polemica contro Picasso (già avviata in occasione della sala dell'artista spagnolo alla Biennale di Venezia del 1948) è soprattutto contro la figura più emblematica e più celebrata del detestato modernismo e ha un carattere del tutto strumentale nella sua ostinata battaglia controcorrente, perché in realtà de Chirico lo ha sempre considerato come uno dei pochissimi artisti contemporanei d'avanguardia degni della sua stima.

Nella *Commedia dell'arte moderna* non se la prende con Picasso ma con il "picassismo" degli epigoni imitatori che non si avvicinano neanche lontanamente alle creazioni del loro maestro e ipnotizzatore.⁴

Nelle *Memorie della mia vita* lo considera insieme a André Derain tra i pochi pittori talentuosi che abbia conosciuto nella sua vita, anche se questo apprezzamento (convinto) rientra, con una certa ironica perfidia, all'interno di una lista piuttosto improbabile di nomi di artisti di ben altro livello provocatoriamente lodati come alfieri della vera pittura.⁵

De Chirico ricorda di aver conosciuto Derain nei primi anni Dieci in occasione delle famose riunioni del sabato a casa di Apollinaire in Boulevard Saint-Germain: "Veniva anche Derain, che stava sprofondato in una poltrona, fumando la pipa e senza mai dire una parola".⁶

In alcune divertenti pagine dell'autobiografia che raccontano del masochistico "innamoramento" di Paul Guillaume e di un altro mercante (Adolphe Basler) per Derain, de Chirico ci dà di quest'ultimo un memorabile ritratto:

André Derain è un pittore pieno di talento, ma gran parte del suo successo è dovuto più al suo modo di fare che non alle qualità della sua pittura. Egli è lo scontroso per eccellenza; non parla mai e se qualcuno gli rivolge la parola risponde con un grugnito; per la strada finge di non riconoscere le persone che conosce. Quando lo si invita a colazione o a cena, non solo non viene, ma non si cura nemmeno di avvertire che non può venire; quando qualcuno va a visitarlo una vecchia domestica risponde imperturbabile: "*Monsieur Derain est sorti faire des courses*". Se qualche ostinato o fanatico insiste dicendo che aspetterà fintanto che il signor Derain sarà tornato, la domestica risponde: "*Ah non, c'est impossible, parce-que quand monsieur Derain va faire des courses il reste parfois plusieurs jours dehors!*"⁷

³ G. de Chirico, *Il ratto di Derain*, «Il Giornale d'Italia», Roma 26 marzo 1954. Gli articoli contro la mostra di Picasso sono: *Lo snobismo è contro l'arte*, ivi, 10 aprile 1953; *Verità sulla mostra di Picasso*, «Il Tempo», Roma 20 maggio 1953. Per un commento a questo proposito, v. per esempio: L. Pestelli, *Scatenato De Chirico contro l'arte di Picasso*, «Nuova Stampa Sera», Torino 21 maggio 1953.

⁴ "Se Picasso ha dipinto quelle cose è perché le aveva in sé e non faceva che sollevare il sipario sopra uno spettacolo di cui possedeva il segreto e il monopolio", G. de Chirico, *Le nature morte*, in «L'Illustrazione Italiana», Milano 24 maggio 1942; ripubblicato a firma di "Isabella Far" in *Commedia dell'arte moderna, Traguardi*, Nuove edizioni italiane, Roma 1945; Abscondita, Milano 2002, p. 182.

⁵ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945; II edizione, Rizzoli, Milano 1962; Bompiani, Milano 1998, p. 153. Gli artisti lodati sono innanzitutto Romano Gazzera e poi Kanzikis, de Pisis, Anigoni [sic], Aldo Carpi, i fratelli Bueno, Felicita Fray, Primo Conti e Gregorio Sciltian.

⁶ Ivi, p. 87.

⁷ Ivi, p. 126. Gli aneddoti sul "pazzo innamoramento" di Guillaume per Derain vengono ripresi anche nell'articolo *Il ratto di Derain*, cit.

Oltre ad apprezzare la sua pittura, sembra che de Chirico abbia in una certa simpatia anche il personaggio (proprio per il suo carattere intrattabile), ma il suo atteggiamento verso il pittore francese ha dei risvolti più articolati e piuttosto significativi che vale la pena mettere in evidenza. La questione più concreta riguarda i rapporti suoi e di Derain con il gallerista Paul Guillaume già durante la guerra.

È bene ricordare che quando de Chirico sbarca a Parigi nel luglio 1911, Derain, di otto anni più vecchio, è già uno dei principali artisti dell'avanguardia (come esponente dei Fauves e poi come protagonista, insieme a Picasso e Braque, della svolta primitivista e cézanniana dell'inizio del Cubismo, a cui però non aderisce). E ha il sostegno dei migliori mercanti d'avanguardia: ha lavorato con Ambroise Vollard (che nel 1905 gli aveva comprato un notevole blocco di opere), e ha un solido contratto con Daniel-Henry Kahnweiler, il gallerista di Picasso e Braque, che però allo scoppio della guerra, a causa della sua nazionalità tedesca, deve emigrare in Svizzera e chiudere l'attività (e subire poi la confisca delle opere di sua proprietà).

Per quanto riguarda de Chirico, il primo mercante parigino che (consigliato da Apollinaire) si interessa a lui e gli compra dei quadri è il giovane Paul Guillaume, il quale nel 1914 apre la sua galleria che rimane attiva durante la guerra. Oltre a seguire pittori poco conosciuti come de Chirico, Modigliani e Utrillo, Guillaume espone anche opere di Picasso, Matisse, Van Dongen e si interessa in particolare a Derain con cui i rapporti diventeranno sempre più stretti. Dal 1924 fino al 1934, anno della sua morte prematura, Guillaume sarà il principale mercante di Derain. A rendere più stretto il legame fra i due è anche la comune passione (da mercante e da collezionista) per l'arte primitiva africana.

Durante la guerra, nelle lettere che gli manda da Ferrara, de Chirico dimostra grande amicizia e gratitudine verso Guillaume, ma non sopporta che il "suo" mercante si interessi così tanto a Derain, sentendosi trascurato tanto da arrivare a fargli una vera e propria scena di gelosia in una melodrammatica missiva della metà d'ottobre del 1916, di cui vale la pena citare le righe più interessanti:

Caro amico, ho ricevuto il vostro catalogo della mostra di Derain. Se avete fatto tutto questo per provocarmi, vi assicuro che avete perso tempo. Vi ho scritto due volte pregandovi di dirmi se potevo inviargli i 11 dipinti che dovevano concludere il nostro affare e non mi avete mai risposto. Se non volete occuparvi seriamente della mia pittura ditemelo francamente. [...] Cosa devo fare per attrarre la vostra attenzione, devo cavarmi gli occhi, devo urlare come un pazzo nelle pubbliche piazze! Il vostro silenzio mi aveva fatto pensare che foste malato e l'idea mi rendeva terribilmente triste, e ora avete il coraggio di mandarmi il catalogo di una mostra di Derain con una presentazione di Apollinaire [sic]. Doppia delusione, doppio dolore; volete dunque farmi crepare di bile, volete che anneghi in un fiume di feie! E questo Apollinaire [sic], che avevo supplicato di parlare un po' di me, perché non scrive niente? Andiamo, caro amico, siate buono; occupatevi un po' della mia pittura [...]"⁸

⁸ G. de Chirico, lettera a P. Guillaume, inviata da Ferrara [18 o 19 ottobre 1916], in G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, pp. 99-100. Traduzione della lettera in francese di E. Pontiggia. Paul Guillaume allestisce una singolare mostra di de Chirico nel Théâtre du Vieux-Colombier (una effimera presentazione di opere tra i due atti di uno spettacolo) il 3 novembre del 1918, pochi giorni prima della morte di Apollinaire.

In una lettera successiva spedita a Apollinaire,⁹ dove lo prega di inviargli “due versi [o] un pezzetto in prosa” da inserire in una monografia di prossima pubblicazione (che però non uscirà), loda la sua bella poesia (*Voyage*) che ha letto nel catalogo della mostra di Derain, senza però citare il suo testo critico presente nello stesso catalogo. Un’omissione piuttosto significativa perché in questo scritto Apollinaire fa delle considerazioni sulla svolta della ricerca del pittore francese che forse aumentano la sua gelosia perché mettono in evidenza un ritorno ai valori dei grandi maestri del passato, che per certi versi sembra simile alle convinzioni del futuro *Pictor Classicus*.

Derain – scrive Apollinaire – ha studiato appassionatamente i maestri. Le copie che ha realizzato mostrano la cura che ha avuto per approfondire la loro conoscenza. Allo stesso tempo con un’audacia senza eguali è andato al di là di tutto ciò che l’arte contemporanea considerava come più audace per ritrovare con semplicità e freschezza i principi dell’arte e le discipline che ne derivano. Dopo la truculenza giovanile, Derain è ritornato alla sobrietà e alla misura. Da questi sforzi sono emerse delle opere la cui grandezza confina qualche volta con un carattere religioso e dove qualcuno ha voluto vedere, non so perché, delle tracce di arcaismo. L’arte di Derain è ora improntata da una grandezza espressiva che potremmo definire antica. Questa deriva dai maestri e anche dalle antiche scuole francesi, particolarmente quella di Avignone, ma l’arcaismo è del tutto bandito. Nella letteratura, anche l’arte classica di Racine che doveva tanto agli Antichi non ha alcuna traccia di arcaismo [...].¹⁰

Nei primi anni del dopoguerra, mentre de Chirico in Italia riscopre la grande arte nei musei, inizia a fare copie dei maestri italiani, studia le tecniche antiche, e scrive testi teorici su «Valori Plastici» e altre riviste,¹¹ a Parigi Derain raggiunge una posizione di assoluto prestigio come capofila del ritorno a valori più stabili e classici della pittura, con un grande successo mercantile a livello internazionale negli anni Venti e Trenta.¹² Se da un lato gli esponenti dell’avanguardia, anche molti tra i suoi amici, lo criticano aspramente (accusandolo di tradire i valori di cui era stato un pioniere), dall’altro lato è sostenuto di una buona parte della critica di primo piano.

André Salmon (nel 1920), rilevando i rischi di possibili influenze “perniciose” di artisti come

⁹ G. de Chirico, lettera a G. Apollinaire, inviata da Ferrara il 19 ottobre 1916, in Id., *Lettere*, cit., p. 102.

¹⁰ G. Apollinaire, *André Derain*, in *Album-catalogue de l'exposition "André Derain"*, Galerie Paul Guillaume, Parigi 15-21 ottobre 1916. Dove non indicato diversamente, le traduzioni sono di chi scrive.

¹¹ Nel 1920-1921 Derain lavora a un trattato sulla pittura intitolato *De Pictura Rerum* (sottotitolo *De l'art de peindre*) che rimane inedito. Nel 1919 de Chirico aveva pubblicato su «Valori Plastici» l’importante testo programmatico *Il ritorno al mestiere*, in cui fa la solenne dichiarazione: “Pictor classicus sum”. Il suo *Piccolo trattato di tecnica pittorica* sarà pubblicato da Scheiwiller nel 1928. Nel 1920, in occasione della commemorazione del quattrocentesimo anniversario della morte di Raffaello, entrambi gli artisti scrivono dei testi sul grande Urbinate con considerazioni analoghe sulla straordinaria perfezione della sua opera. E non a caso de Chirico nello stesso anno realizza una copia della *Gravida* che viene poi esposta. Il saggio di de Chirico si intitola *Raffaello Sanzio*, in «Il Convegno» I, n. 3 (1920). Nel suo testo Derain afferma: “Raffaello [...] è il più grande incompreso! Raffaello non è un maestro per i giovani [...]. Conviene avvicinarsi a Raffaello solo dopo molti fallimenti. Se si parte da lui è un disastro: è un genio capace di rovinare i più grandi [...] Raffaello è al di sopra di Leonardo da Vinci, che è un abile calcolatore e che, lungi dall’essere divino, ha un certo gusto per la corruzione. Solo Raffaello è divino!” (*Sur Raphaël*, «L’Esprit Nouveau» n. 3 [1920], p. 308).

¹² “All’armistizio, nessun pittore gode di un prestigio più assoluto. André Lothe lo definisce ‘il più grande pittore francese vivente. Elie Faure parla di ‘una sintesi superiore tra Matisse e Picasso’ [...]”, cfr. J. Leymarie, *André Derain ou le retour à l'ontologie*, Skira, Parigi 1949.

Matisse o Picasso, afferma che Derain può aprire ai giovani delle “prospettive allargate” e dichiara: “Se Picasso ha meritato di essere definito l’Animatore, André Derain, che non ha subito altre influenze che quelle dei maestri eterni, può essere considerato oggi come il ‘Regolator È’”.¹³ Il critico inglese Clive Bell (nel 1921) scrive: “Si può spiegare in parte la straordinaria influenza di Derain per il fatto che più di tutti i suoi contemporanei francesi possiede l’arte di formare, con i materiali della sua epoca, il vaso che riassumerà la grande tradizione classica, è lui che, tra tutti, ha la potenza di riempirlo”. E sottolinea anche il fascino del personaggio: “Chiunque l’ha incontrato è stato impressionato dalla forza prodigiosa della sua personalità e della sua capacità di indipendenza”.¹⁴

Anche André Breton, in un testo del 1921 in cui parla di una visita nello studio di Derain, rimane colpito dalle suggestioni alchemiche della sua descrizione del “punto bianco” che certi pittori di nature morte del Seicento erano in grado di piazzare “misteriosamente e ammirabilmente nei loro dipinti”. Ed è affascinato dalla sua affermazione: “Noi dipingiamo oggi solo più per ritrovare i segreti perduti”. Successivamente Breton denuncerà il totale inaridimento della sua vena creativa (accusa analoga a quella rivolta a de Chirico).¹⁵

Al contrario di Breton, queste valenze esoteriche non incantano Waldemar George che in articolo del 1923 scrive: “Derain, che ha completato il giro della storia dell’arte, gratifica ormai di un sorriso scettico ogni nuovo sforzo di revisione e di ricostruzione. Si rinchiude lui stesso in un atteggiamento da mandarino, dispensando col contagocce dei consigli sibillini e delle opere che passano per essere piene di virtù misteriose...” Ma il critico sarà poi, nel suo ruolo di teorico del “ritorno all’ordine”, tra i maggiori sostenitori del pittore su cui scriverà vari testi.¹⁶

Vale la pena ricordare che Waldemar George è anche l’autore di un’importante monografia su de Chirico uscita a Parigi nel 1928. Oltre al testo del critico, *Chirico et les appels du Sud*, sono pubblicati due scritti dell’artista: *Le fils de l’ingénieur* e *Le survivant de Navarin*.¹⁷

Ma ritorniamo alle connessioni più dirette fra Derain e de Chirico.

Sicuramente i due artisti si sono frequentati a Parigi negli anni Venti ma è difficile dire quale fosse la natura del loro rapporto, anche perché nei suoi scritti Derain non nomina mai de Chirico. Sarebbe interessante, in particolare, verificare se i due abbiano discusso fra loro in qualche occasione a proposito delle rispettive teorie artistiche che in quella fase avevano indubbe tangenze per quello che riguarda l’amore per arte classica, l’enfasi sulla necessità del ritorno al mestiere e la volontà di riscoprire i segreti della grande pittura, che Derain aveva definito “*archi-peinture*”. Vale la pena mettere a fuoco in modo più preciso la relazione fra i due pittori, per quello che

¹³ A. Salmon, *André Derain*, «L’Amour de l’art» n. 6 (1920).

¹⁴ C. Bell, *The Authority of M. Derain*, «The New Republic», Washington 16 marzo 1921.

¹⁵ Cfr. A. Breton, *Idées d’un peintre*, «Littérature» n. 18 (1921). In *Le Surréalisme et la peinture*, Breton definirà Derain come il pittore che incarna “le trouble moderne paradoxalement et admirablement ressenti” (A. Breton, «La révolution Surréaliste» n. 9-10 [1927], p. 37).

¹⁶ Waldemar George, *Derain*, «Paris-Journal», Parigi 21 dicembre 1923. Nel suo intervento che fa parte dell’inchiesta *Pour ou contre Derain* («Chroniques du jour», n. 8, numéro spécial [1931]) scrive tra l’altro: “Se Derain non è (sia resa grazia a lui) un ‘moderno al cento per cento’, egli conserva il sentimento di ciò che è eterno, restituisce all’arte del nostro tempo il senso perduto della melodia, il senso magico dei valori musicali, delle risonanze occulte. Pittore sovente ineguale, Derain rappresenta ciò che oggi c’è di meglio nel pensiero francese. [...] Lui solo detiene il segreto secolare della pittura allo stato permanente”.

¹⁷ Id., *Chirico. Avec de fragments littéraires de l’artiste*, Chroniques du jour, Parigi 1928.

fig. 1 A. Derain, *L'italienne*, 1921-1922, Walker Art Gallery, Liverpoolfig. 2 G. de Chirico, *La Ciociara*, 1925

vari punti in comune per quello che riguarda i critici che hanno scritto su di loro (da Apollinaire e Breton fino a Cocteau e Waldemar George), i collezionisti come Albert Barnes, e in particolare, come si è detto, un mercante come Paul Guillaume.

Nel 1922 Guillaume organizza un'importante personale di de Chirico con 55 opere metafisiche nella

riguarda la loro comune *démarche* antimoder-
nista, indagando sulle possibili connessioni dal
punto di vista tematico (le ricognizioni delle
stanze del museo) e da quello delle tecniche
pittoriche utilizzate. Potrebbero emergere anche
significative sorprese. In questo senso, a puro
titolo esemplificativo, mettiamo a confron-
to alcune opere. Il primo è fra *L'italienne*
che Derain dipinge dopo il suo viaggio in
Italia nel novembre del 1921 e *La ciociara* di
de Chirico del 1925 (figg. 1, 2). In entram-
bi i casi c'è probabilmente un riferimento ai
ritratti di donne italiane in costumi tradizio-
nali di Camille Corot. Anche Picasso dipin-
ge varie figure di "italiennes", un tema questo
collegato al suo soggiorno a Roma nel 1917
(dove realizza scene e costumi per *Parade*).
Più evidente è il comune interesse dei due ar-
tisti per i nudi classicheggianti e barocchi. Tra
i molti esempi possibili, particolarmente indi-
cativo è quello fra *La Clarière* del 1935 del pit-
tore francese, e le dechirichiane *Bagnanti alla
sorgente (Naiadi al bagno)* del 1948 (figg. 3, 4).

Infine, per sottolineare la comune passione
per il mondo teatrale (entrambi hanno lavorato
moltissimo nel campo della realizzazione di scene
e costumi dagli anni Venti in poi), ecco uno degli
ineffabili autoritratti di de Chirico in costume da
gentiluomo del '600 che si accoppia benissimo
con una divertente fotografia (del 1935) che ci
mostra l'imponente stazza di Derain travestito
da Luigi XIV (figg. 5, 6).

Quello che è certo è che, all'interno dello
stesso ambiente artistico, i due percorsi hanno

sua galleria in rue de la Boétie, che in catalogo
ha un testo di André Breton (che segna l'inizio
della ben nota breve e burrascosa avventura con i
surrealisti).¹⁸ Ma successivamente i rapporti con
Guillaume si allentano e nel 1925 de Chirico,
quando si trasferisce a Parigi, inizia a lavorare
con il gallerista Léonce Rosenberg sviluppando
i temi dei *Cavalli sulla spiaggia*, dei *Mobili nella
valle*, degli *Archeologi* e dei *Gladiatori*.

Da canto suo Derain, ritornato dal fron-
te, riprende la collaborazione con Kahnweiler
che riapre la sua galleria parigina, e che oltre
a stipulare un contratto con l'artista si impeg-
na a ricomprare all'asta molte sue opere che
facevano parte di quelle che gli erano state
confiscate dallo stato francese.

Ma nel febbraio 1924 Derain, con una
lettera molto secca, rompe i rapporti con
Kahnweiler (non si sa se per divergenze econo-
miche o di giudizi sulla sua produzione recen-
te) e firma un contratto molto vantaggioso
con Paul Guillaume. Il mercante si dedicherà
per dieci anni, con appassionato impegno e
grande successo, alla fortuna mercantile del pittore a livello internazionale.

E forse una delle cause della decisione di de Chirico di cambiare gallerista è legata al fatto che
Guillaume non si interessasse con altrettanto entusiasmo alla promozione della sua pittura. Anche in
questo senso si può magari capire perché il *Pictor Optimus* si sia divertito a prendere in giro Guillau-
me nelle sue *Memorie*.¹⁹ Negli anni Trenta Derain da un lato continua ad essere oggetto di violente

fig. 3 A. Derain, *La Clarière (Le déjeuner sur l'herbe)*, 1938
Musée du Petit Palais, Ginevrafig. 4 G. de Chirico, *Bagnanti alla sorgente (Naiadi al bagno)*, 1948
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

¹⁸ Di notevole interesse è una lettera (in francese) inviata nel dicembre 1921 da Roma a Breton in cui de Chirico cerca di chiarire al suo "bien cher ami" le ragioni della svolta nella sua pittura, del suo ritorno al mestiere. Ecco qui qualche riga significativa in cui viene anche citato Derain: "So che in Francia (e anche qui) c'è chi dice che faccio il museo, che ho smarrito la strada, ecc.; era fatale e me l'aspettavo: ma ho la coscienza tranquilla e dentro di me sono pieno di gioia, perché so che il valore di quello che faccio oggi apparirà, presto o tardi [...]. Avrete notato che da un po' di tempo, nelle arti, qualcosa è cambiato; non parliamo di neo-classicismo, di ritorno, ecc; ci sono uomini, tra cui probabilmente ci siete anche voi, che, giunti a un limite della loro arte, si sono chiesti: dove andiamo? Hanno sentito il bisogno di una base più solida; non hanno rinnegato niente; questo magnifico romanticismo che abbiamo creato, caro amico, i sogni e le visioni che ci turbavano e che, senza controllo, senza sospetti, abbiamo gettato sulla tela o sulla carta, tutti i mondi che abbiamo dipinto, disegnato, scritto cantato e che sono la vostra poesia, quella di Apollinaire e qualche altro, i miei quadri, quelli di Picasso, Derain e qualche altro, sono sempre lì, caro amico, e su di essi non è ancora stata detta l'ultima parola; i posteri li giudicheranno molto meglio dei nostri contemporanei e noi possiamo dormire tranquilli. Ma una questione, un problema mi tormenta da quasi tre anni: il problema del mestiere. Per questo mi sono messo a copiare nei musei". In G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, cit., pp. 281-282 (trad. E. Pontiggia).

¹⁹ Nel già citato articolo *Il ratto di Derain*, de Chirico insinua addirittura che il mercante non capisse niente di pittura: "Paul Guillaume era innamorato pazzo di Derain, ma non tanto della sua pittura (che di pittura non capiva nulla) quanto della sua persona [...]".



fig. 5 G. de Chirico, *Autoritratto in costume*, 1943

critiche da parte dei modernisti, e dall'altro (suo malgrado) viene considerato da una certa critica tradizionalista e nazionalista come esempio di punta della vera arte francese, anche se nella sua pittura veniva percepita una pericolosa vena destabilizzante. In effetti profonda era la diffidenza e l'incomprensione per la singolare raffinatezza cerebrale dei suoi continui scarti manieristici, e per la sua ossessiva e inquietante volontà di ricercare i segreti perduti della pittura.²⁰

Nonostante le notevoli differenze fra il ritorno alla "grande pittura" di Derain (che ha spesso valenze disincantate) e quella di de Chirico (che ha pur sempre una componente immaginifica e anche ironica) non mancano aspetti che li accomunano. E sono questi che de Chirico (*pro domo sua*) mette soprattutto in evidenza nel disinvolto profilo biografico del pittore francese che si legge nell'articolo commemorativo del 1955:

Da giovane fu influenzato da quelle forme cubistogotiche miste ad aspetti di scultura negra, che tentarono tanti giovani artisti nei primi vent'anni del nostro secolo. Ma essendo stato egli un vero artista, dotato di un autentico temperamento e di un'autentica intelligenza di pittore, anche nelle opere della sua prima maniera produsse pitture oltremodo interessanti, come per esempio il suo autoritratto con la pipa di gesso del 1914 e il suo famoso "ritratto di un ghitarrista" dipinto da Derain all'età di vent'anni. Verso il 1918 egli cambiò maniera. Assiduo frequentatore del Louvre, si immerse nello studio dei maestri antichi e soprattutto di alcuni maestri francesi del Settecento come Chardin. Intuì che la pittura nel suo vero ed eterno senso è soprattutto un fatto di eccellenza plastica e di superiore qualità della materia. Egli allora cominciò a produrre tutta una serie di pitture che in un primo tempo sconciarono la congregazione dei modernisti parigini, poi la allarmarono, suscitando anche la loro ira. I modernisti corsero ai ripari e incominciarono ad attaccare Derain dicendo che aveva sbagliato strada

²⁰ Cfr. l'inchiesta *Pour ou contre Derain*, cit., in cui vengono pubblicati interventi di 27 critici e artisti, tra cui P. Courthion, A. Salmon, O. Friesz, J. Cocteau, M. Kisling, M. Tozzi, F. Carco, A. Ozenfant, M. Raynal, A. Basler, C. Bell e anche Filippo de Pisis. Quest'ultimo, molto amico di de Chirico, giudica Derain "un artista di grande maestria, innamorato della forma, della nitidezza e dell'equilibrio" che comprende bene il senso delle deformazioni "dovute a una sensibilità tormentata, caratteristica della nostra epoca"; e loda la qualità classica arriva a dei suoi paesaggi, delle sue nature morte e soprattutto dei suoi nudi. E conclude ricordando la sua notevole influenza su molti pittori italiani, precisando che "se questi sono rimasti inferiori, non è, per la verità, colpa del modello ma del talento che a costoro faceva difetto". E forse qui fa implicitamente riferimento ad artisti come Achille Funi e in particolare Carlo Carrà (autore di una piccola monografia su Derain, pubblicata da «Valori Plastici» nel 1924).

[...] Insomma avvenne lo stesso fenomeno di reazione che, alcuni anni dopo, si verificò nei miei riguardi da parte dei surrealisti. Tanto per me, quanto per Derain, il movente principale era d'ordine puramente commerciale. [...] Il povero Derain si sarebbe trovato in una brutta situazione se in suo soccorso non fosse venuto un mercante, allora molto in auge, poiché un miliardario americano di nome Barnes, l'aveva preso in simpatia ed aveva messo a sua disposizione cospicui capitali perché acquistasse a Parigi pittura moderne francese destinata a una specie di "museo" che il Barnes aveva fondato presso Filadelfia. Paul Guillaume, a sua volta, fu preso da una violenta simpatia per Derain. Egli cominciò a comprare tutte le nuove opere di Derain, le espose nella sua Galleria, lussuosamente incorniciate, le mandava all'estero, faceva stampare, a sue spese, opuscoli e monografie ove si glorificava la nuova maniera del maestro e, sotto sotto, ingrassava lo zampino a diversi critici i quali come per incanto smisero di definire Derain un "esaurito". E così André Derain poté continuare a lavorare tranquillamente e produsse tante belle pitture fino a quando la buona morte lo accolse nelle sue materne braccia perchè vi andasse anche lui a riposarsi dalle sue fatiche di artista ed a dimenticare la stupidità e la cattiveria degli uomini compresi i suoi stessi connazionali.²¹

Nell'articolo de Chirico denuncia i "modernisti" anche per essersi accaniti, alla fine della guerra, contro Derain accusandolo ingiustamente di "collaborazionismo" per un suo viaggio (insieme a un gruppo di artisti francesi) in Germania organizzato nel 1941 dallo scultore di regime Arno Breker. Il viaggio fu indubbiamente un episodio imbarazzante ma Derain fu completamente scagionato dall'accusa.²²



fig. 6 André Derain in costume di Luigi XIV, 1935 (fotografia Papillon)

²¹ G. de Chirico, *Il caso Derain*, cit.

²² Al viaggio di una decina di giorni partecipano tra gli altri Vlaminck, Despiou, Friesz, Van Dongen e Dunoyer de Segonzac. Derain aveva accettato perché sperava, con l'appoggio di Breker e della moglie (che aveva conosciuto quando era modella a Parigi) di poter recuperare la sua casa di Chambourcy occupata da militari tedeschi, e anche di poter aiutare degli artisti francesi imprigionati in Germania, di cui aveva portato una lista.