

IL SOGGIORNO FIORENTINO DEI FRATELLI DE CHIRICO (1910-1911): IL CONTESTO MUSICALE, PITTORICO, LETTERARIO E FILOSOFICO

Fabio Benzi

Tra il marzo e l'inizio di aprile del 1910 Giorgio de Chirico si trasferisce con la madre e il fratello Alberto a Firenze, abbandonando Milano, dove non si era trovato particolarmente bene, e dove parimenti il fratello non aveva conseguito il successo sperato per la sua carriera musicale. Già l'11 aprile riscontriamo che egli ha affittato uno studio "molto bello" ("sehr schönes"),¹ situato in viale Regina Vittoria 3 (oggi viale don Minzoni), a pochi passi da piazza della Libertà, vicino alla casa dove già abitava con la famiglia, in via Lorenzo il Magnifico 20.

Firenze era la città italiana che "era piaciuta di più" a Giorgio,² dove egli già da tempo sperava di trasferirsi, e rappresentava l'evasione da una Milano di fatto poco generosa con entrambi i fratelli de Chirico. Il ben più lungo soggiorno milanese di Alberto (iniziato nel marzo 1907), che vi si era trasferito per primo, con la madre, solo pochi mesi dopo essersi inizialmente stabilito da Atene a Monaco di Baviera (nell'ottobre 1906), era stato determinato in parte dal fatto di non parlare bene il tedesco, ma fu anche il frutto di un preciso consiglio e sollecitazione di Pietro Mascagni, che avendo incontrato il giovane compositore proprio a Monaco (dove si trovava per tenere un concerto alla Tonhalle, il 16 febbraio), gli aveva schiettamente suggerito di tornare in Italia e lì perseguire un contatto diretto con l'editore Ricordi di Milano. L'opera *Carmela*, che Andrea aveva terminato (o quasi terminato) al principio del 1907, sembrò esser piaciuta a Mascagni (cui Alberto aveva fatto ascoltare dei brani al pianoforte – pare i primi due atti): sicché il celebre compositore aveva consigliato il giovanissimo musicista di contattare Tito Ricordi (ragionevolmente fornendogli una lettera di presentazione),³ il *dominus* delle rappresentazioni operistiche italiane nel mondo.

Come è ben noto, Giorgio de Chirico si reca solo due anni e mezzo dopo il fratello (e la madre) a Milano, ricongiungendosi così alla famiglia, stanco dell'insegnamento accademico (troppo "accademico") monacense. A Milano dal luglio 1909 al marzo 1910, per poco più di otto mesi, anche Giorgio cerca di organizzare nella città lombarda una

1 Lettera di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz dell'11 aprile 1910, in G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, p. 22.

2 Come lo stesso Giorgio riferisce in una lettera a Fritz Gartz del 27 dicembre 1909 (ivi, p. 21), dove già avverte l'amico dell'intenzione di trasferirsi nella prossima primavera.

3 È probabilmente da tale lettera di presentazione di Mascagni che Alberto de Chirico trarrà il giudizio relativo a sé stesso, più tardi trascritto nel programma del concerto tenuto a Monaco di Baviera nel gennaio 1911 (vedi più avanti).

sua mostra personale, ma senza successo. Aveva cercato di contattare a tale scopo (senza peraltro riuscirvi) un certo cavalier “Milus, o Milius”:⁴ in definitiva l’esito del suo tentativo non era stato migliore di quanto avesse ottenuto il fratello Alberto con Ricordi.⁵ Si trattava probabilmente di Giorgio Mylius (1870-1935), facoltoso uomo d’affari poi morto suicida, erede della grande fortuna bancaria e imprenditoriale di famiglia, che comprendeva una banca, diverse industrie di cotone, lino e seta, e parte della Società ceramica Richard. Suo padre Federico Enrico (1838-1891) era stato un grande collezionista e fu presidente dal 1886 della *Società per le belle arti e Permanente*, cui lasciò una notevole somma in eredità. Il figlio Giorgio lo emulò in questo interesse per l’arte e soprattutto nell’attività direttiva della Permanente milanese (fu Presidente dell’Ente dal 1907 fino alla morte, avvenuta come si diceva nel 1935). Giorgio de Chirico doveva in realtà avere a disposizione almeno un nucleo di una decina di quadri per pensare di organizzare una mostra alla Permanente di Milano, dunque dobbiamo supporre che diverse opere (forse anche disegni o studi) siano state distrutte o disperse, poiché non restano del periodo milanese che circa sei o sette dipinti:⁶ un po’ poco per concepire una sia pur limitata mostra personale.

Milano aveva rappresentato dunque una delusione per entrambi i fratelli, e Firenze era un nuovo trampolino da cui tentare il decollo artistico musicale (per Alberto) e pittorico (per Giorgio). Lungi dal doversi considerare un “buen retiro” dove i fratelli si riposano dalle delusioni milanesi, cosa che contrasta oggettivamente col carattere di entrambi (nonché dell’ambiziosa madre), Firenze doveva prospettarsi invece come un tentativo di imporsi professionalmente nel più sofisticato crogiuolo dell’*intelligenza italiana*: ruolo che Firenze rivestiva in quegli anni grazie al fervido e cosmopolita ambiente culturale che vi si era andato concentrando e al ruolo centrale che stavano svolgendo le molte riviste che vi venivano pubblicate, prima tra tutte «La Voce».

La cosa curiosa di questo soggiorno fiorentino, che durerà per l’appunto dal marzo-aprile 1910 al gennaio 1911 per Alberto (il quale si recherà per un concerto di musiche sue – e del fratello – a Monaco di Baviera in tale data, e da lì si recherà poi direttamente a Parigi, trasferendovisi senza neanche tornare a Firenze), e al luglio 1911 per Giorgio (che raggiungerà il fratello a Parigi assieme alla madre, trasferendosi a sua volta e rico-

4 Cfr. G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, p. 65 (prima edizione: Astrolabio, Roma 1945).

5 Alberto de Chirico in effetti, grazie probabilmente alla raccomandazione di Mascagni, ottiene un contratto con Giulio Ricordi, consistente nella cessione dei diritti d’autore dell’opera *Carmela* e del suo libretto, scritto anch’esso da Alberto. Il contratto fu firmato il 21 maggio 1908 dalla madre Gemma – poiché Alberto, diciassettenne, era ancora minore (il contratto è stato pubblicato con un commento redazionale sotto il titolo *Opera in tre atti Carmela composta da Alberto de Chirico. Contratto tra Gemma de Chirico e Ricordi & C., 1908*, in «Metafisica», 9-10 [2010], pp. 500-506).

6 Cfr. F. Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l’opera*, La nave di Teseo, Milano 2019, cap. 3.

stituendo lo scarno nucleo familiare), è che esso sembra esser trascorso per entrambi i fratelli senza incontri di sorta.

I fratelli de Chirico, sempre molto generosi di dettagli sulla loro vita (specialmente giovanile) e decisamente attivi e vivaci nei loro rapporti sociali (assieme a una madre molto propensa anch'essa alla socialità mondana), stranamente tacciono dei loro amici, conoscenze e frequentazioni fiorentine. Di certo sappiamo che a Firenze abitavano anche uno zio e una zia paterni, ma poco di più.

Il malessere psico-fisico (che oggi chiameremmo forse psicosomatico) che condusse Giorgio de Chirico all'elaborazione del suo primo dipinto metafisico, nell'autunno del 1910, dovrebbe avergli precluso frequentazioni e amici, portandolo a menare una vita solitaria fatta sostanzialmente di letture e poca pittura. Ma fu veramente così? E se davvero questo fu il modo di trascorrere il tempo di Giorgio, tra letture solitarie e nausee di stomaco, lo fu analogamente per il fratello Alberto? Non va sottovalutato che essi si erano trasferiti a Firenze per ottenere quello che Milano gli aveva negato, cioè un inserimento e un riconoscimento nel mondo rispettivamente pittorico e musicale. Andare a Firenze per isolarsi dal mondo era il contrario delle loro stesse intenzioni e aspirazioni, delle ambizioni professionali che avevano spinto entrambi al trasferimento.

Appare dunque ridicola, e piuttosto stupida e priva di riscontro, l'affermazione parentoria secondo cui "Alberto e Giorgio trascorsero rispettivamente un anno e un anno e mezzo conducendo una vita piuttosto solitaria, senza mescolarsi ai circoli culturali e artistici della città [...] La maggior parte del tempo lo passavano nelle biblioteche e nello studio di viale Regina Vittoria".⁷

Non è di contro inutile cercare di capire, pur in assenza di documenti, lettere, testimonianze specifiche, ancora non emersi, quali potessero essere le loro frequentazioni e dunque il *milieu* che poteva arricchire la loro coscienza e favorirne la maturazione intellettuale.

Ci si rende ben conto che in assenza di documentazioni specifiche qualsiasi supposizione potrebbe risultare fallace, ma altrettanto fallace, parimenti, può risultare l'accettazione passiva della mancanza di dati, e non è di per sé un motivo sufficiente per non tentare una ricostruzione del contesto culturale in cui un artista si muoveva. I motivi di tale quasi completa mancanza di dati deriva da una parte dalla cronica dispersione delle carte di Giorgio de Chirico, il quale non conservava mai carteggi, epistolari, documenti, che infatti ci sono noti sempre (quando sono noti) per via delle controparti; per le carte del fratello, la lacuna è analoga almeno per ciò che riguarda gli anni degli

7 P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La metafisica*, Electa, Milano 1997, p. 86. L'autore si appiglia a una conclusione di G. Roos che con analogia ingiustificata presunzione "confuta le ipotesi di contatti sia pure indiretti con Giovanni Costetti, Ardengo Soffici e Giovanni Papini" (cfr. p. 108, n. 6). Il capitolo menzionato (come del resto il libro intero) è pieno zeppo di imprecisioni: si apre con la citazione di una lettera sbagliandone l'anno e prosegue con analogo acume.

esordi. Inoltre considerando la natura di una città come Firenze, dove le persone si incontravano quotidianamente e personalmente, se non vi erano specifiche ragioni di lavoro, la corrispondenza scritta era sostanzialmente inutile. D'altra parte sia Giorgio che Alberto erano dei giovani esordienti, e loro eventuali biglietti non venivano conservati con attenzione. In ogni caso è un dovere dello storico e del filologo cercare di analizzare lo stretto contesto culturale che si dipana a contatto della figura dell'artista studiato.

Se dunque c'è qualcosa che entrambi i fratelli de Chirico sicuramente seguirono e perseguirono a Firenze, questo fu, senza alcun dubbio, il contesto musicale nel quale cercava di inserirsi il più giovane Alberto, aiutato e coadiuvato concretamente da Giorgio.⁸ Infatti uno dei pochi dati certi che abbiamo, è che, archiviata l'opera lirica *Carmela*, che non trovò modo di essere pubblicata ed eseguita, Alberto si dedicò a Firenze alla stesura di un ambizioso *Poema fantastico* per ben settanta orchestrali. In questo senso anche Giorgio de Chirico, benché non si fosse mai prima prodigato nell'attività musicale, in tale frangente derogò eccezionalmente dalla sua esclusività pittorica: la ragione indiscutibile era quella di sostenere e coadiuvare il giovane fratello, in evidente crisi creativa dopo le delusioni milanesi, e spingerlo così a chiudere la composizione del *Poema* musicale che si era prefissato. Infatti, come deduciamo dal programma dell'esecuzione concertistica, diversi brani saranno composti (possiamo supporre contro voglia, ma con solidarietà fraterna) dallo stesso Giorgio, che in tal modo riuscì a far portare a compimento quel primo sforzo concertistico del fratello. Ma al dunque egli si tira discretamente indietro, lasciando tutto il palcoscenico ad Alberto: quando il concerto venne effettivamente eseguito, a Monaco di Baviera nel gennaio 1911, Giorgio nemmeno vi si recherà (nonostante egli fosse l'autore di circa un quarto dei brani, e nonostante egli stesso avesse creato le condizioni per organizzarlo, tramite i suoi contatti monacensi), per lasciare ad Andrea il pieno merito e l'esclusività della ribalta. Del resto, secondo le sue profonde convinzioni, espresse di lì a poco a Parigi in uno scritto intitolato *Point de musique*, Giorgio de Chirico riteneva che la musica fosse inadatta (al contrario della pittura) a esprimere concetti assoluti, e il suo *medium* specifico non permetteva di uscire dal vago e indefinito, che infatti piace alla maggior parte degli uomini.⁹ Prova concreta del

8 A maggior riscontro di questo fatto, si può costatare che alcuni dei libri che Giorgio leggerà in quel periodo (documentati dagli elenchi dei prestiti della Biblioteca Nazionale di Firenze), riguardavano l'analisi di antichi canti popolari, che evidentemente Giorgio pensava di utilizzare come ispirazione "arcaica" nel *Poema fantastico* che il fratello Alberto stava componendo col suo aiuto (firmò anche, nel programma, diversi brani). In particolare *Le urla dell'orgia e I fischi della notte* (di Alberto), *L'interrogazione e i canti consolatori* e *Il canto al mattino dei "votati alla morte" per il ritorno* (di Giorgio), a giudicare dal tema dovevano ispirarsi ai "vieux chants populaires scandinaves" descritti da Pineau, come all'antico "chant liturgique de l'Église latine" analizzato da Gevaert, due testi musicali che Giorgio de Chirico lesse in quel periodo (cfr. V. Noel-Johnson, *La formazione di de Chirico a Firenze (1910-1911): La scoperta dei registri della B.N.C.F.*, in «Metafisica», 11-13 [2013] pp. 195-196).

9 G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Einaudi, Torino 1985, p. 16.

fatto che il suo comporre in tale unica circostanza era esclusivamente volto ad aiutare il giovane fratello in difficoltà.

Il concerto in questione in realtà si sarebbe dovuto tenere in un primo momento nella sala del Teatro della Pergola di Firenze, ma per motivi ignoti non ebbe luogo. Infatti, una bozza di programma redatta in italiano e stampata, che Giorgio invia con la relativa traduzione tedesca all'amico Fritz Gartz affinché la faccia stampare per il concerto di Monaco, porta l'intestazione del teatro fiorentino.

Se dunque indaghiamo nel contesto musicale fiorentino, con più attenzione di quanto sia stato fatto sinora, non potremo fare a meno di notare delle impressionanti affinità culturali tra i fratelli de Chirico e uno dei musicisti e critici musicali più significativi del contesto immediatamente precedente la prima guerra mondiale: Giannotto Bastianelli.

Bastianelli era un giovane musicologo e musicista, versatile e pieno di interessi. Classe 1883, era più anziano di Giorgio di cinque anni e di otto rispetto ad Alberto de Chirico. Dal 1909 diviene critico musicale della «Voce» di Prezzolini, di cui era diventato amico. Subito strinse amicizia con Ardengo Soffici, e poi con Papini. Ma tutto l'ambiente culturale fiorentino gli è decisamente affezionato e devoto, e frequenta i suoi concerti privati, tenuti nello studio di via dei della Robbia, situato a circa cinquecento metri dallo studio di de Chirico. Emilio Cecchi, Baccio Maria Bacci, Gianfrancesco Malipiero, Ippolito Pizzetti, Arrigo Levasti sono tra i suoi più affezionati amici, assieme agli intellettuali del gruppo della «Voce». Tiene i suoi concerti in varie sedi, tra cui anche il Lyceum, noto club culturale fiorentino fondato nel 1908, luogo d'incontro degli intellettuali cosmopoliti che si trovavano nella città (il Lyceum aveva sedi corrispondenti a Londra, Parigi e Berlino), dove Soffici con l'organizzazione della «Voce» aveva realizzato la famosa mostra dell'impressionismo nell'aprile maggio 1910, che sicuramente i fratelli de Chirico (e segnatamente Giorgio) avevano visitato.

In breve, Bastianelli era il critico musicale di punta della Firenze del tempo.¹⁰ Soffici scrive a Papini nel 1909: «Oggi sono stato con Prezzolini dal musicista Bastianelli che ci ha suonato Strauss e Beethoven. Strauss non è grande, ma non terribile. Beethov. è divino. È stata per me una gioia sovrumana sentire la sua grandezza. E io che credevo di non capire la musica!»¹¹ Bastianelli lo colpisce molto, e ne ha subito una grande stima:

10 Oltre che su «La Voce», scriveva su «Il Marzocco», «Il Convegno», «Il Resto del Carlino», «La Nazione». Su di lui cfr. G. Bastianelli, *Gli scherzi di Saturno. Carteggio 1907-1927*, a cura di M. de Angelis, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1991 (con vasta bibliografia); purtroppo tutte le corrispondenze di Bastianelli sono andate disperse, mentre si conoscono le sue lettere personali provenienti dagli archivi dei destinatari. Cfr. anche M. Brighenti, *Musica come dramma: la filosofia della musica di Giannotto Bastianelli e l'opera di Ildebrando Pizzetti*, in «De Musica», 23, 2 (2019), pp. 16-53.

11 G. Papini, A. Soffici, *Carteggio II, 1909-1915, Da "La Voce" a "Lacerba"*, a cura di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1999, p. 55 (lettera 266, del 21 febbraio 1909 di S. a P.). Su «La Voce» del 18 febbraio 1909 era comparso un articolo di G. Bastianelli, *Riccardo Strauss*, che conteneva un simile giudizio.

Andammo Prezzolini la sua signora ed io alla dannazione di Fausto opera frammentaria non geniale, e cantata infamemente e con un allestimento scenico ridicolo e ciarlatanesco. La mia più grande gioia musicale l'ho provata, come ti scrissi, in casa di Bastianelli. È un pianista straordinario che ci suonò per un'ora e mezzo dello Strauss e del Beethoven! Strauss è un po' come Oscar Wilde ma l'altro è un dio. Il più gran piacere per me fu l'accorgermi che capisco e sento la musica: tanto spesso la domenica anderò a Firenze per udirne (C'era Cecchi, simpaticissimo). Quando ci ritroveremo insieme a Firenze andremo da quel giovane che oltre all'essere un buon musicista è anche una persona colta in letteratura e in filosofia.¹²



fig. 1 G. Bastianelli, *Pietro Mascagni*, Napoli 1910. Copertina

si aggiunge che la frequentazione del critico musicale più alla moda di Firenze pareva un aspetto indispensabile alla carriera del giovane Andrea, il contesto si fa a tal punto stringente da risultare di fatto necessario.

Bastianelli era autore peraltro di una monografia su Mascagni (fig. 1), che sarebbe uscita esattamente al momento del trasferimento dei de Chirico a Firenze (marzo-aprile 1910), preannunciata da un estratto uscito nel febbraio sulla «Voce»;¹³ non si dimentichi che fu proprio Mascagni che nel 1907 aveva indirizzato presso la Casa Ricordi il giovane Alberto de Chirico, dopo averne ascoltato l'opera *Carmela*. Indubbiamente il comune e diretto legame con Mascagni rendeva più che automatica la conoscenza tra Alberto de

12 Papini, Soffici, *Carteggio II, 1909-1915*, cit., p. 57 (lettera 267, del 22 febbraio 1909 di S. a P.).

13 G. Bastianelli, *Mascagni nella musica europea*, in «La Voce», II, 11, del 24 febbraio 1910. Il libro da cui è tratto il capitolo è Id., *Pietro Mascagni*, Ricciardi, Napoli 1910.

Chirico e Bastianelli: addirittura ovvia se non scontata. Studioso di Strauss (fig. 2), sul quale pubblica un saggio sulla «Voce» nel 1909, amante di Beethoven, conosce bene anche quel Michel-Dimitri Calvocoressi di cui recensirà in maniera lusinghiera, semore sulla «Voce», il volume su Mussorgsky nel luglio 1910,¹⁴ e che sarà (anche questo non ritengo sia un caso) a Parigi il primo riferimento di Alberto de Chirico. Tra Alberto de Chirico e Calvocoressi ci sarà una collaborazione attiva, pare per il soggetto di un balletto (*Le trésor de Ramsenit*, 1912) e forse per altre opere, e comunque Calvocoressi è la prima conoscenza importante di Alberto Savinio a Parigi: finora si era pensato che i genitori greci del critico avessero costituito la ragione dell'incontro, ma è assai più probabile che la presentazione fosse avvenuta tramite Bastianelli. Bastianelli era anche molto amico dello scrittore e critico musicale francese Romain Rolland (che nel 1915 sarà insignito del premio Nobel), anch'egli in corrispondenza con Calvocoressi,¹⁵ e che trascorse gran parte del 1910 e 1911 a Firenze. Anche dal punto di vista musicale la presunta "modernità" di Alberto de Chirico, ben lungi dal doversi paragonare a quella di Schönberg,¹⁶ con cui manca qualsiasi connessione, appare piuttosto da mettere in relazione con una ricerca musicale di Bastianelli basata sulla "dissonanza": «Dissonanza» è infatti il titolo programmatico di una raccolta periodica pubblicata



fig. 2 G. Bastianelli, *Musicisti d'oggi e di ieri*, Milano 1914. Copertina. Il volume raccoglie diversi saggi pubblicati in precedenza dall'A., tra cui quelli su Strauss e Wagner.

14 G. Bastianelli, *Mussorgsky e Debussy*, in «La Voce», II, 31, del 14 luglio 1910. Il volume in questione era: M. D. Calvocoressi, *Mussorgsky*, Maitres de la musique, Alcan, Parigi 1908.

15 B. Duchatelet, *Autographes de Romain Rolland*, https://www.univ-brest.fr/digitalAssets/70/70072_AUTOGRAPHES-DE-ROMAIN-ROLLAND.pdf, 2018, p. 26. Cfr. anche G. Bastianelli, *Romain Rolland*, in «La Voce», I, 20, del 29 aprile 1909 e I, 23, del 20 maggio 1909; B. Maria Bacci, *Romain Rolland, Pizzetti e Bastianelli*, in «Giornale di Bordo», 2 (1969-1970), pp. 133-137; Id., *Rolland e la Gravina*, ivi, 3 (1970), p. 233.

16 Il paragone musicale, del tutto improprio, è azzardato da G. Roos (*Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti: Monaco Milano Firenze, 1906-1911*, Bora, Bologna 1999, p. 391: "le composizioni del giovane italiano sembrano essere di una radicalità simile ai brani di Schönberg"), che lascia così intendere di non capire molto di musica. Egli ha in sovrappiù il coraggio di comparare le critiche (anche severe ma complesse e ragionate) dei giornali monacensi su Schönberg, con quelle invece *tranchant*, prive di dubbi e univoche su Alberto Savinio, che lo stroncano senza pietà evidenziandone la mancanza di basi compositive – argomento ovviamente neppure accennato a proposito di Schönberg ("grandi pretese quanto scarse capacità", "conglomerati di suoni", "mostra la rovina e l'impotenza di un idealista privo di un'istruzione sistematica", "scherzo di carnevale", "non si riuscì – sinceramente – a comprendere cosa il compositore intendesse esprimere", "gli mancano le capacità necessarie. Non va oltre gli effetti a buon mercato", "Speriamo che i musicisti [...] siano sopravvissuti alla serata senza danni", "dai monti promessi spuntò un topolino, o meglio in questo caso un'intera famiglia di topi", "Cosa significasse il 'primo caso musicale' ci rimase, come molto altro, completamente oscuro", "una cosa incredibile, difficile da descrivere ed ancora più difficile da vivere"): cfr. ivi, pp. 391-396.

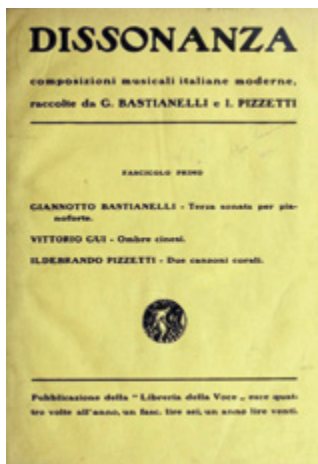


fig. 3 *Dissonanza. Composizioni musicali italiane e moderne, raccolte da G. Bastianelli e I. Pizzetti*, fascicolo primo, Libreria della Voce, Firenze 1914. Copertina

dalle edizioni della «Voce» a cura di Bastianelli e Ippolito Pizzetti in soli tre numeri nel 1914 (fig. 3), dove compaiono due composizioni di Bastianelli di cui una sicuramente databile al 1910-11.¹⁷ Del resto l'analogia tra il pensiero musicale di Alberto de Chirico e le idee espresse da Bastianelli era stata già notata da chi si è occupato di lui sotto il profilo musicale.¹⁸ Le numerose recensioni uscite sui giornali locali sulla musica che Alberto de Chirico presentò a Monaco di Baviera, uscite dalla penna di un *parterre* critico ben avvertito e preparato, sono concordi nel registrare la disorganicità della composizione, la dissonanza che deriva proprio dalle medesime fonti di Bastianelli: Wagner e Strauss, come non manca peraltro di rilevare un recensore monacense: "Si può ammettere che de Chirico ha studiato le moderne partiture, quali quelle di Strauss imparando dalla strumentazione". Questo conferma del resto la mia idea che l'opera, il "poema fantastico", derivasse come ispirazione, sia per struttura

che per i temi nietzschiani, dall'*Also Sprach Zarathustra* di Strauss.¹⁹ D'altra parte le lodi spese da Mascagni e da Tito Ricordi nei confronti del giovane Alberto, rivendicate orgogliosamente quanto velleitariamente dallo stesso Alberto nel programma e nelle locandine dello spettacolo, che ottennero un paradossale effetto di ironia e scherno nei confronti dell'autoproclamato "genio straordinario", attestano quanto gli effetti "dissonanti" debbano riferirsi a un contesto non certo dodecafonico, ma piuttosto di "verismo" riletto alla luce delle orchestrazioni straussiane. Di contro, tutti i temi specificamente dechirichiani del *Poema fantastico* sono riportati sotto la paternità esplicita di Giorgio de Chirico, che immette le sue personali elucubrazioni della fine del 1910, il periodo di elaborazione della visione ed elaborazione della Metafisica (con titoli che alludono persino al quadro fondativo della Metafisica, *L'enigma del pomeriggio d'autunno*: "enigma dell'eterno ritorno", "il pomeriggio d'autunno", "L'enigma dell'autunno", fino

17 *Terza sonata in mi bemolle per pianoforte Op. 3*, pubblicata su «Dissonanza», 1 (1914), ma sicuramente databile al 1910-1911 in quanto la quarta sonata, successiva e non pubblicata, porta la data 1910-1912; la seconda opera pubblicata su «Dissonanza», 3 (1914) è *Sonata in fa min. per violino e pianoforte Op. 8*.

18 G. Giachin, *Retrospezione su Savinio e la musica*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 15, 1/2, (1980), p. 239. Sulle idee di "modernità" del Bastianelli, cfr. G. Bastianelli, *La crisi musicale europea*, Pagnini, Pistoia 1912 (in cui sono raccolti brani pubblicati proprio negli anni di residenza fiorentina dei de Chirico).

19 Cfr. Benzi, *Giorgio de Chirico*, cit., p. 54.

al böckliniano “Sacrificio di tritoni”), nel differente contesto del fratello, fatto di scene più paniche, descrittive, mitologiche, veriste.

Naturalmente tutto questo ambiente musicale fiorentino legato alla personalità di Bastianelli, cui appare così prossimo Alberto de Chirico, si svolge attorno all’ambiente di Prezzolini e della «Voce»: inclusi due pittori, Baccio Maria Bacci e Giovanni Costetti, che nel maggio tengono una mostra insieme a Firenze. Baccio Maria Bacci era amico strettissimo di Bastianelli, con cui intrattenne una corrispondenza fittissima; Giovanni Costetti era invece amico di lunga data di Giovanni Papini (di cui esegue nel 1903 due celebri ritratti) e di Prezzolini. Entrambi erano a Firenze due grandi sostenitori di Arnold Böcklin, di cui echeggiavano in dipinti ed incisioni stilemi e iconografie. Dubito che Giorgio de Chirico non abbia visto, e con interesse, la mostra dei due giovani pittori, tenutasi nel maggio 1910 a palazzo Gondi: i quali perseguivano una strada parallela a quella, peraltro niente affatto scontata, che anch’egli seguiva fin dal precedente periodo milanese, cioè di nitida ispirazione a Böcklin. Il fatto che de Chirico conoscesse Costetti (e con lui, di conseguenza, l’ambiente artistico della «Voce») fin da quel momento, come ipotizzato ampiamente da Calvesi nel 1982 basandosi su dati indiziari di grande peso specifico, è stato anticipato da Cristina Nuzzi nel 1980: la studiosa fiorentina sosteneva che de Chirico “del resto nel 1910 gli fu amico [a Costetti] anche per assonanze culturali di tipo schopenhaueriano e weiningeriano”.²⁰

Vorrei aggiungere che Bastianelli, con uno scarto intellettuale che definirei quanto meno stupefacente, alla fine del 1912 si esprime sulla pittura di Arnold Böcklin in maniera assolutamente “dechirichiana”, con termini che fanno ritenere un contatto diretto tra il musicista e Giorgio de Chirico: “Il vero significato dell’opera di Boecklin [...] è appunto la trasformazione del mito classico in mito religioso moderno (metafisico) [...] nostalgia pensierosa di metafisico mistero [...] il tedesco moderno metafisicizza qualunque mitologia”.²¹ A questo si aggiungano, nello stesso contesto, citazioni di Nietzsche su apollineo e dionisiaco, di Schopenhauer, e considerazioni, ovviamente, su Arianna: il tema dell’opera Straussiana che diventerà, in quello stesso torno cronologico, uno dei temi centrali della pittura metafisica dechirichiana.

Per credere che tutto ciò sia solo una coincidenza, o un caso, occorre davvero essere privi di intuito, o semplicemente stupidamente prevenuti. Il riverbero di una terminologia così speciale, che associa a Böcklin il termine “metafisico”, che lega il contesto musicale

20 Cfr. *Arnold Böcklin e la cultura artistica in Toscana*, catalogo della mostra a cura di A. De Palma e C. Nuzzi (Fiesole, Palazzina Mangani, 24 luglio-30 settembre 1980), De Luca, Roma 1980, p.178. La Nuzzi, fiorentina, riportava evidentemente delle notizie orali derivanti dal contesto culturale cittadino, a quell’altezza cronologica ancora ricco di testimoni più o meno diretti o perlomeno di “persone informate dei fatti”, del tutto indipendentemente dalle successive analisi, più circostanziate e contestuali, di Maurizio Calvesi.

21 G. Bastianelli, *Mitologia tedesca e umorismo straussiano (L’Ariadne auf Naxos)*, in «Dissonanza», 5, 2, del 9 gennaio 1913, poi in Id., *Saggi di critica musicale*, Studio editoriale lombardo, Milano 1914, p. 44.



fig. 4 Appunti bibliografici di Giorgio de Chirico sul programma del *Poema fantastico* di Alberto de Chirico. Fondazione Isa e Giorgio de Chirico, Roma

fiorentino (Bastianelli) a quello parigino frequentato immediatamente da Alberto de Chirico al momento del suo trasferimento (Calvocoressi), degli studi e degli interessi musicali di Savinio che coincidono (Mascagni e Strauss) con quelli di Bastianelli, dei pittori böckliniani “vociani” (Bacci e Costetti) connessi a Giorgio de Chirico, sono dati oggettivi che composti insieme forniscono un quadro ineluttabile di intrecci ed influenze determinanti.

A ciò si aggiungano altri elementi non certo indifferenti. È stato notato recentemente, sia pur sinteticamente, come la Biblioteca Filosofica fiorentina – fondata nel 1908 da Papini, Prezzolini e altri intellettuali fiorentini, diretta da Giorgio Amendola (anch’egli vicino agli intellettuali della «Voce», e tra i collaboratori della rivista) tra 1909 e 1911 e sita a brevissima distanza dallo studio di de Chirico (in piazza Donatello 5; anche molto vicino a quello di Bastianelli) – rivestisse una “coincidenza di interessi”

tra Giorgio de Chirico e l’attività dell’istituzione e i libri ivi custoditi.²²

A questo proposito una più approfondita indagine non nuoce. Ad esempio, nella quarta pagina della bozza del programma musicale del concerto che Alberto avrebbe dovuto tenere al Teatro della Pergola, si è fortunatamente conservato un elenco annotato di autori che interessavano Giorgio de Chirico intorno alla fine del 1910. Tale bozza fu inviata a Gartz per la traduzione in tedesco del programma e, insieme alla sua corrispondenza, fu letta in modo alquanto maldestro da G. Roos e da P. Baldacci.²³ Una sua analisi più attenta e corretta (fig. 4), filologica diremmo (con parola poco familiare, benché abusata, dall’accolita di “studiosi” raccolti nel “comitato scientifico” raccolto intorno al citato duetto), ci consente di avere la certezza della frequentazione intensa se non assidua dell’ambiente della Biblioteca Filosofica (che oltre a fornire servizi bibliotecari organizzava cicli di conferenze) (fig. 5) e di conseguenza dell’ambiente “vociano” di cui la stessa biblioteca era una stretta emanazione: ambiente che già Maurizio Calvesi aveva individuato, attraverso un preciso e cospicuo riscontro tra le idee di Papini e quelle di de Chirico, come focale, centrale e cardinale per l’evoluzione della Metafisica dechi-

22 M. Pratesi, “Firenze è molto bella in primavera...”: *Approfondimenti e precisazioni su de Chirico nel 1910*, in «L’Artista. Critica delle arti in Toscana», 2, 2 (2020), p. 96.

23 Cfr. Baldacci, *De Chirico 1888-1919*, cit., pp.



fig. 5 Programma di conferenze della Biblioteca Filosofica di Firenze per il mese di aprile 1910

richiana; e che io ho più recentemente ampliato nell'eclatante direzione di Soffici, che attraverso l'esempio esplicito del Doganiere Rousseau fornirà al giovane de Chirico gli strumenti "tecnici" per uscire dall'influenza più stretta di Böcklin ed elaborare la nuova lingua "moderna" e visionaria dei primi dipinti "metafisici".

Grazie a un importante studio di V. Noel-Johnson,²⁴ abbiamo oggi una concezione abbastanza chiara di quali fossero all'epoca di Firenze gli interessi culturali dei due fratelli de Chirico: gli elenchi dei prestiti e delle letture della Biblioteca Nazionale hanno fatto luce su una serie di testi che marcavano il loro interesse ed i cui autori difatti compaiono nell'elenco appuntato sul programma che abbiamo citato. Per cominciare, va notato come quell'elenco non sia una collazione di nomi di autori copiati da fonti scritte, ma siano stati probabilmente discussi

da de Chirico durante una conversazione o appuntati durante una conferenza, forse proprio nella cerchia della Biblioteca Filosofica. Questo aspetto "orale" si deduce da uno dei nomi appuntati da de Chirico, che contiene un errore di ortografia: è il primo della lista, "Menhard". Roos lo interpreta con disinvoltura, seguito da uno sprovveduto Baldacci, come "(Wilhelm) Mannhardt". Se però quegli autori avessero osservato meglio ciò che è scritto in quella nota manoscritta, avrebbero notato che lo stesso de Chirico, subito dopo averlo scritto, corresse il nome barrando la "h" al centro. Emerge dunque il nome corretto di "Menard": quel Louis Ménard di cui la Biblioteca Filosofica offriva in lettura, nel 1910, il celebre *Hermès Trismegiste, traduction complète précédée d'un étude sur l'origine des livres hermétiques* (Parigi 1872). Un autore che non compare infatti tra l'elenco dei libri presi in visione dai de Chirico alla Biblioteca Nazionale fiorentina.²⁵

24 Noel-Johnson, *La formazione di de Chirico*, cit., pp. 171-211. Analoga ricerca era stata condotta da Paola Italia sulla precedente frequentazione della Biblioteca Braidense a Milano da parte dei fratelli de Chirico: P. Italia, "Leggevamo e studiavamo molto": Alberto e Giorgio de Chirico alla Braidense (1907-1910), in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica: Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, atti del convegno (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Scalpendi, Milano 2011, pp. 11-23.

25 Un secondo nome letto in maniera errata, è quello scritto da de Chirico correttamente come Pineau, interpretato dubbiosamente dal duetto Roos-Baldacci come "Pencan (?)", che invece è Léon Pineau, di cui de Chirico prese in prestito alla Biblioteca Nazionale *Les vieux chants populaires scandinaves (Gamle nordiske Folkeviser. Époque barbare: la légende divine et héroïque*, Parigi 1901-1902. A tale autore è associata l'annotazione "Mythus Geschichte", cioè "storia del mito", e non "Mythische Geschichte" come quegli autori propongono.

Da questa traccia di trascrizione fonetica errata si può supporre che gli appunti seguissero a una conversazione con Giovanni Amendola (ma è una supposizione: potrebbe essere stata una conversazione con uno dei molti conferenzieri attivi alla Biblioteca Filosofica; tuttavia l'idea che de Chirico discutesse gli autori da leggere col direttore-bibliotecario ha una sua ragione oggettiva), il quale redasse nel 1910 un utilissimo *Catalogo dei libri della Biblioteca Filosofica*, che come vedremo contiene (guarda caso) pressoché tutti gli autori appuntati da de Chirico, salvo un paio. Altro nome che il duetto probabilmente sbaglia, è "Robertson Smith": Esso andrebbe infatti più correttamente scomposto in due differenti autori, J. M. Robertson, autore di *A short history of freethought* (Swan Sonnenschein and Co., Londra 1899) e di W. B. Smith, autore di un famoso contributo, *Der Vorchristliche Jesus* (A. Töpelmann, Giessen 1906)²⁶ che vede la figura di Gesù come l'elaborazione di un precedente mito locale. I due autori vengono infatti associati nell'ottica di questa visione in un articolo del "Bollettino della Biblioteca Filosofica" del 1911: "La somiglianza dei fatti e dei suoni, per via di comparazioni tra leggende e nomi di Dei, doveva servire a spiegare l'origine di essi. Gesù diviene così Giosuè, un dio adorato, secondo W. B. Smith, dagli ebrei-elleni, 100 anni prima o dopo Cristo; o meglio, come vuole John M. Robertson, un Dio degli Efraimiti"²⁷.

Per quanto riguarda gli altri autori citati (e correttamente scritti da de Chirico), riportiamo in nota i relativi testi presenti nella biblioteca.²⁸ L'elenco di autori appuntati

26 Questo è l'unico dei libri citati (assieme a quello di Pineau) che non compare nel catalogo della Biblioteca Filosofica, ma un suo estratto comparirà in elenco l'anno successivo: W. B. Smith, *The Pre-Christian Jesus*, in «The American Journal of Theology», 15, 2 (1911), pp. 259-265.

27 Cfr. «Bollettino della Biblioteca Filosofica», (1911), p. 439.

28 Riportiamo in ordine alfabetico gli autori dell'elenco e i rispettivi libri presenti nel catalogo della Biblioteca Filosofica (non esiste purtroppo un registro dei prestiti della biblioteca):

G. Maspero, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, Parigi 1875;

Id., *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*, 2 voll., Parigi 1895-97;

Id., *L'archéologie Egyptienne*, Parigi s. i. d.;

L. Ménard, *Hermès Trismégiste, traduction complète précédée d'un étude sur l'origine des livres hermétiques*, Parigi 1872;

H. Oldenberg, *La religion du Veda*, Parigi 1903;

Id., *Le Buddha, sa vie, sa doctrine, sa communauté*, Parigi 1903;

Id., *Vedic hymns*, Part II, Oxford 1897;

H. Oldenberg, M. Müller, *Grihya-Sutras*, 2 voll., Oxford 1886-1892;

H. Oldenberg, T.W. Rhys Davids, *Vinaya Texts*, 2 voll., Oxford 1881-1885;

S. Reinach, *Cultes, Mythes et Religions*, Parigi 1905 (entrato in biblioteca nel 1912);

Id., *Orpheus. Storia generale delle religioni*, traduzione con appendice di A. Della Torre, 2 voll., Palermo 1912;

E. Renan, *Averroès et l'Averroïsme*, Parigi s. i. d.;

Id., *Gli Apostoli*, Milano 1866;

Id., *Vie de Jésus*, Parigi 1863;

J. M. Robertson, *A short history of freethought*, Londra 1899;

W. B. Smith, *The Pre-Christian Jesus*, in «The American Journal of Theology», 15, 2 (1911), pp. 259-265.

Sugli *Zend-Avesta*, i testi alla cui origine è Zarathustra, esistevano diversi volumi in biblioteca, tra cui vari volumi della raccolta *Sacred Books of the East*, a cura di F. Max Müller, Oxford 1879-1910: first series, vol. IV *Zend-Avesta*, Part I:

da de Chirico, che a quanto pare era fortemente interessato ai miti originari e fondativi delle religioni (da Orfeo a Cristo a Zarathustra, alle religioni indiane ecc.), corrispondeva a ricerche in cui era particolarmente attrezzata e specializzata la Biblioteca Filosofica, ma soprattutto erano perfettamente orientati nella direzione spiritualistica in cui tutto l'ambiente della «Voce» era immerso: da Papini a Prezzolini, a Bastianelli, a Soffici, a Levasti, a Baccio M. Bacci, a Costetti, ad Amendola. Insomma, tutta la compagine della rivista: che risulta di fatto il contesto nel quale i fratelli de Chirico si muovono, sia in senso musicale, che filosofico, intellettuale e, ovviamente, artistico.

Ma ancora un'ulteriore questione di prossimità si pone tra il contesto fiorentino, in particolare tra Soffici e de Chirico, che vale la pena di valutare anche se necessariamente in maniera sfumata e con approssimazione. In altra sede si è analizzato il rapporto tra la repentina evoluzione stilistica della Metafisica dechirichiana e la pittura del Doganiere Rousseau, per il tramite dell'articolo di Ardengo Soffici sul pittore francese uscito tempestivamente sulla «Voce» nel settembre 1910: tempestivamente perché costituisce il precipitato teorico e stilistico che induce de Chirico, nell'autunno di quell'anno, a elaborare il distacco dallo stile böckliniano-secessionista a quello "aplat" dei primi dipinti metafisici (*Enigma del pomeriggio d'autunno*).²⁹

A corollario di questo snodo cruciale ne osserviamo un altro, forse meno pregnante ma a mio parere ugualmente operante nel laboratorio mentale della prima Metafisica dechirichiana. Si tratta dell'influenza di Arthur Rimbaud, e delle sue *Illuminazioni*, sulla visione dechirichiana. Assai più aleatorio e di difficile verifica rispetto alla più eclatante ed evidente congiuntura rousseauiana, il tema di una riflessione rimbaldiana in de Chirico è una questione che mi ha sempre assillato e alla quale ho velatamente accennato più volte.³⁰ Certo è che il primo libro italiano su Rimbaud esce a distanza di pochi giorni dalla partenza di Giorgio de Chirico da Firenze per Parigi, ed è a firma di Ardengo Soffici (fig. 6).³¹

Vendidad (1880); first series, vol. XXIII, Part II: *Sirozabs, Yaçts, Nyayiç* (1883); second series, vol. XXXI, *Zend-Avesta*, Part III: *Yasna, Visparad, Afrinagan, Gabs, Miscellaneous Fragments; Zend-Avesta* (1887). Su F. Nietzsche, interesse primario di de Chirico in quell'epoca, esistevano diverse opere originali, tradotte e biografie: F. Nietzsche, *Werke*, 10 voll., Lipsia 1906; Id., *Così parlò Zarathustra*, Torino 1899; A. Grage, *Friedrich Nietzsche*, Edimburgo 1906; Halevy, *La vie de F.N.*, Parigi 1909; E. Förster Nietzsche, *Das Leben Friedrich Nietzsches*, 2 voll., Lipsia 1895-97. Naturalmente molti degli autori (e dei titoli) erano anche presenti tra i libri della Biblioteca Nazionale richiesti sia da Giorgio che da Alberto de Chirico.

29 F. Benzi, *Giorgio de Chirico e la nascita della metafisica. L'"altra" avanguardia italiana, 1910-1911*, in *Secessione e avanguardia: L'arte in Italia prima della Grande Guerra 1905-1915*, catalogo della mostra a cura di S. Frezzotti (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 31 ottobre 2014-15 febbraio 2015), Electa, Milano 2014, pp. 90-107; Id., *Giorgio de Chirico*, cit., cap. 4.

30 Ad es. usando espressamente il termine "illuminazioni" tra virgolette: cfr. ivi, p. 79. Vedi anche la mia introduzione a G. de Chirico, *Ebdòmero*, La nave di Teseo, Milano 2019.

31 A Soffici, *Arthur Rimbaud*, in «Quaderni della Voce – Quaderno tredicesimo», 31 luglio 1911, Casa Editrice Italiana, Firenze 1911.

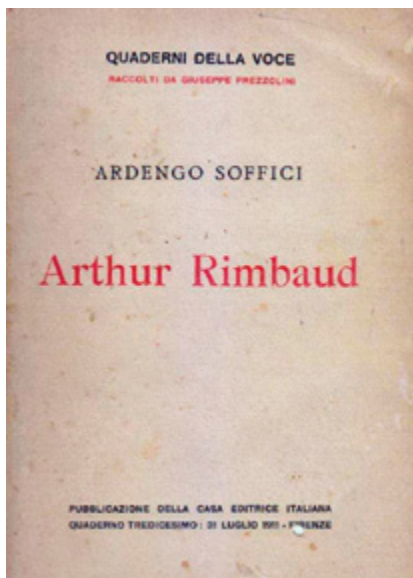


fig. 6 Ardengo Soffici, *Arthur Rimbaud*, «Quaderni della Voce» n. 13, Firenze 31 luglio 1911. Copertina

Se de Chirico conosceva Soffici – direttamente, come credo, ma foss’anche anche per interposta persona (tramite Bastianelli ad esempio, o Bacci o Costetti) – non doveva certo ignorare che egli stava lavorando alacremente, da molto tempo, al libro di critica su Rimbaud, poeta che conosceva e frequentava assiduamente fin dal 1902 o 1904. Questo studio era già quasi concluso, forse sotto forma di articolo, nell’agosto del 1910,³² ma uscì infine come vera e propria monografia il 31 luglio 1911, nei «Quaderni della Voce», subito dopo la partenza di Giorgio de Chirico per Parigi. Dell’influenza poetica di Rimbaud troviamo peraltro un perfetto riscontro nella prosa dell’articolo sul Doganiere Rousseau pubblicato da Soffici nell’autunno 1910,³³ che fu, come ho dimostrato in passato, un punto di paragone essenziale per l’evoluzione “stilistica” della Metafisica dechirichiana.³⁴

Ma anche nell’ansia visionaria delle prose francesi di de Chirico (1911-1915), emerge una coscienza direi precisa del lessico rimbaldiano, in un senso di “illuminazione” che il linguaggio di Nietzsche, pur nella sua enfasi divinatoria, non riesce da solo a spiegare. Non sono riuscito a trovare citazioni precise tratte da Rimbaud (ma ritengo di sentirne scorrere sottotraccia il senso di accensione linguistica, fin dal manoscritto fiorentino datato 25 maggio 1911, dedicato ad Andrea del Castagno, in cui descrive i “cieux étrangement bleus et profonds”, i “paysages solitaires et mélancoliques qui semblent se recueillir dans

32 Prezzolini scrive a Soffici il 16 agosto 1910: “Quando credi che potresti aver pronto il Rimbaud? Per il 15 del Settembre? Ne avrei bisogno presto” (G. Prezzolini, A. Soffici, *Carteggio, I, 1907-1918*, a cura di M. Richter, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1977, p. 126, lettera 139). Lo studio di Soffici costituisce la definitiva acquisizione critica del poeta in Italia. Prima di allora la sua conoscenza era frammentaria e imprecisa – cfr. C. Roccatagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti-Versi*, Milano 1895; G. Nicoletti, *Rimbaud e la sua fortuna in Italia*, in «Rivista di letterature moderne e comparate», 12, 4 (1954), pp. 287-316; F. Petralia, *Bibliographie de Rimbaud en Italie*, Institut français de Florence, Sansoni, Firenze 1960; S. Giovina, *Le traduzioni di Rimbaud in Italia*, in «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 33, 2 (2018), pp. 65-77 – ma nell’ambiente vociano era ovviamente un tema di discussione attuale.

33 Nel suo libro su Rimbaud, Soffici cita integralmente *Alchimia del verbo*, da *Une saison en enfer*, un cui brano è ripreso (quasi citato) nitidamente nell’articolo sul Doganiere Rousseau: “Mi piacevano le pitture idiote, soprapposte, scenari, tele da saltimbanchi, insegne di botteghe, miniature popolari” (“Son teloni da saltimbanchi, vecchi parafuochi, insegne di latterie, di alberghi, di barbieri, di semplicisti, tabernacoli di villaggio, ex voto, ballerine e soldati da baracconi di fiera, nature morte sopra gli usci, affreschi di salotti d’osterie campagnole”: A. Soffici, *Henry Rousseau*, in «La Voce», 15 settembre 1910).

34 Cfr. nota 29.

l'attente de quelque miracle”)³⁵, almeno fino al 1917: quando con la sua prosa dal titolo *Promontorio* de Chirico cita esplicitamente e in maniera eclatante il poeta francese.³⁶ Nel frattempo anche in altri manoscritti dechirichiani, dalla data non facilmente deducibile, si colgono echi rimbaldiani, come le frasi “quelque chose de terriblement superficiel – comme le sourire d'un enfant”, o “une musique curieuse, profondément bleue comme ces vers d'Horace”, che rimandano alla sinestesia dei colori (enunciata nel brano *Alchimia del verbo* che Soffici cita altrimenti nell'articolo su Rousseau – cfr. nota 33) e al senso misto di terribilità e di innocenza che Rimbaud spesso descrive nelle sue poesie.

Ancora un tema appare cruciale in questo incrocio de Chirico-Soffici-Rimbaud, quello dell'analogia operata da Soffici tra Nietzsche e il poeta francese:

Federico Nietzsche, a cui il nostro può per un certo verso essere (ed è stato) paragonato, lavorando nello Zaratustra sur un fondo di pensiero, fu trascinato quasi fatalmente, nella concitazione dell'animo, a passare, per meglio esprimere il volo del suo spirito, dalla prosa al ditirambo; Arturo Rimbaud che lavora sur un fondo lirico, obbedendo allo stesso bisogno di libertà, passa dalla strofa al verso libero e da questo alla prosa. Sarebb'egli forse che tanto l'uno che l'altro tendevano inconsciamente alla musica? Si potrebbe anche credere.³⁷

Che il tema di Rimbaud, che era da anni al centro delle attenzioni dell'ambiente vociano, anche attraverso anche l'idea di un'analogia con Nietzsche, abbia potuto attrarre de Chirico fin dall'epoca fiorentina, è indubbio, in fondo ponendosi come corollario all'interesse che parallelamente gli aveva suscitato lo stesso Soffici con l'articolo su Rousseau, *turning-point* della riflessione per il cambiamento stilistico che aveva portato alla nascita dei primi dipinti metafisici, nell'autunno-inverno del 1910.

35 Cfr. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 5.

36 Ivi, pp. 50-51. Cfr. l'omonima poesia in prosa *Promontoire*, dalle *Illuminations*. Non è forse un caso che in questa poesia che interessa specificamente de Chirico, Rimbaud citi il Peloponneso e l'Epiro. Lo strano edificio dell'"Palais-Promontoire" sarà successivamente echeggiato da de Chirico nell'apertura del romanzo *Hebdomeròs* (1929), nello "strano edificio" simile al "consolato tedesco a Melbourne", che introduce al clima onirico della narrazione.

37 A. Soffici, *Arthur Rimbaud*, a cura di F. Livi, Vallecchi, Firenze 2002, p. 83.