



Giorgio de Chirico all'Akademie der Bildenden Künste di Monaco di Baviera

“QUEST’ESTATE HO DIPINTO DEI QUADRI...” CRONOLOGIA DELLA NASCITA DELLA METAFISICA

Lorenzo Canova

Una data certa

La pubblicazione in questo numero della rivista «Metafisica» delle lettere originali di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz insieme alle loro buste con relativi timbri postali chiude definitivamente una prolungata polemica sulla nascita della pittura metafisica generata da un’errata lettura e interpretazione della lettera del 26 dicembre 1910 da parte di Paolo Baldacci nella sua monografia sull’artista del 1997.¹

Le lettere e le loro buste, recentemente acquisite dalla Fondazione de Chirico, vengono qui pubblicate a una risoluzione e con una qualità di stampa che permette di chiarire ogni dubbio. Del resto, lo stesso Baldacci aveva già abbandonato da qualche tempo la sua (errata) datazione al 26 gennaio 1910 della lettera decisiva per comprendere la nascita della pittura metafisica, facendo recentemente riferimento al timbro postale della busta qui pubblicata che, in modo inequivocabile, porta la data del 26 dicembre 1910.²

1 Per l’ipotesi di Baldacci, cfr. P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997; Id., «*La nostra poesia metafisica*». *Genesis, cronologia e fonti di un’estetica globale*, in *Origine e sviluppi dell’arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, atti del convegno di studi (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), Milano, Scalpendi 2011, pp. 25-55; Id., *Una parola (quasi) definitiva sulla cronologia 1908-1910*, in «*Studi online*», 4, 7/8 (2017), pp. 5-43; G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti: Monaco, Milano, Firenze, 1906-1911*, Bora, Bologna 1999; Id., *La nascita e i primi passi dell’arte metafisica a Milano e Firenze tra il 1908 e il 1911*, in *De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus. Uno sguardo nell’invisibile*, catalogo della mostra a cura di P. Baldacci, G. Magnaguagno, G. Roos (Firenze, Palazzo Strozzi, 26 febbraio-18 luglio 2010), pp. 29-43. Per le tesi contrarie, cfr. M. Calvesi, *De Chirico dall’Arno alla Senna*, in «*Ars*», 3, 4 (1999), pp. 46-63; Id., *Firenze e Torino nella Metafisica di de Chirico*, in *G. de Chirico. Nulla Sine Tragoedia Gloria*, atti del convegno europeo di studi (Roma, Auditorium dell’IRI, 15-16 ottobre 1999), a cura di C. Crescentini, Edizioni dell’Associazione Shakespeare and Company 2, Roma; Maschietto Editore, Firenze 2002, pp. 37-46; Id., *Crescentini: novità e conferme su Giorgio de Chirico*, in C. Crescentini, *Giorgio de Chirico. L’enigma velato*, Erreciemme edizioni, Roma 2009, pp. 13-18; P. Picozza, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910*, in «*Metafisica*», 7-8 (2008), pp. 19-55; Id., *Betraying de Chirico: la falsificazione della storia di de Chirico negli ultimi quindici anni*, in «*Metafisica*», 9-10 (2010), pp. 28-60; 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. 93-96.

2 Cfr., da ultimo, *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato. L’opera tardo romantica e la prima Metafisica, ottobre 1908 – febbraio 1912*, Vol. 1, Fasc. 1, a cura di P. Baldacci e G. Roos, Allemandi, Torino 2018, pp. 51-52. Per la lettera, cfr. Giorgio de Chirico, Lettera a Fritz Gartz del 26 dicembre 1910, in G. de Chirico, *Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, pp. 23-24. La lettera è da tutti accettata nella sua data del 26 dicembre 1910. Potendo finalmente consultare l’originale, è evidente che sulla lettera de Chirico abbia corretto la data “24 Juillet 1910” in “26 Januar 1910” (correggendo la data del giorno, cancellando “Juillet” e aggiungendo “Januar”). È probabile che l’errore sia nato da una semplice svista, come a de Chirico è accaduto anche in diverse altre occasioni, come giustamente sottolinea Elena Pontiggia in de Chirico, *Lettere*, cit., p. 25.

La data corretta è dunque perfettamente in linea con la realizzazione de *L'enigma di un pomeriggio di autunno* (fig. 1) a Firenze nell'autunno (per l'appunto) del 1910 che lo stesso Baldacci aveva contestato con la sua costruzione di una presunta nascita della Metafisica a Milano nel 1909 basata esclusivamente (prima che fosse costretto a cambiare idea) sull'errata datazione della lettera al 26 gennaio 1910, oggi completamente sconfessata. Baldacci, tuttavia, non ha abbandonato la sua inattendibile e fantasiosa ipotesi di una nascita della Metafisica a Milano nel 1909 e la presunta creazione da parte di Giorgio de Chirico del "mito" della nascita della pittura metafisica a Firenze nel 1910, a cui si legherebbe, sostiene ancora Baldacci, la congetturata cancellazione del ruolo del fratello Alberto Savinio "nella costruzione delle basi teoriche della poetica metafisica".³ Il "declassamento" del periodo milanese, nel quale l'influenza del fratello sarebbe stata decisiva, risponderebbe all'esigenza di Giorgio di apparire come l'unico "inventore di questa nuova sensibilità estetica".⁴

Secondo Baldacci, Giorgio de Chirico avrebbe infatti costruito un vero e proprio processo di occultamento dell'influenza del fratello e un'omissione voluta del ruolo di Milano, culminato nello scritto biografico del 1929 firmato "Angelo Bardi" che da



fig. 1 G. de Chirico, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1910, collezione privata

3 Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., pp. 100-101. Cfr., ad esempio, Id., *Una parola (quasi) definitiva*, cit.; *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato*, cit.

4 Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 100.

tempo era ritenuto uno pseudonimo dello stesso de Chirico.⁵ Sulla nascita della pittura metafisica lo scritto firmato con lo pseudonimo Angelo Bardi è molto chiaro:

durante questo primo periodo italiano, continuò a lavorare silenziosamente e a vivere in solitudine, non esponendo, non prendendo parte ai movimenti artistici della penisola, che, del resto, ignorava completamente. Passò il primo anno a Milano. Durante questo periodo dipinse delle opere in cui l'influenza böckliniana era ancora piuttosto evidente. Del resto, distrusse lui stesso queste tele. Essendosi trasferito a Firenze – sia per l'influenza dei maestri assemblati nei musei di questa città, sia perché attratto dal paesaggio toscano, sia per l'evoluzione naturale delle sue facoltà personali – Giorgio de Chirico cominciò a scoprire la propria strada. A questo periodo fiorentino appartengono delle tele come *L'enigma dell'oracolo* o *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*: due opere datate 1910, ma che per potenza poetica e innovazione sono degne di essere considerate allo stesso livello delle tele successive.⁶

Questo scritto secondo Baldacci ometterebbe volutamente il ruolo di Savinio nella genesi della pittura metafisica e sarebbe una prova della costruzione di un presunto “mito fiorentino” creato ad arte da de Chirico.⁷

La questione, tuttavia, è molto più complessa, soprattutto alla luce di quello che possiamo leggere nel saggio di Elena Pontiggia pubblicato in questo stesso numero della rivista «Metafisica». Come scrive Pontiggia,

una lettera di de Chirico alla madre del 27 aprile 1929 contiene una frase che merita una riflessione a sé. L'artista prega infatti Gemma di dare “500 [franchi o lire] a Bettì come compenso per la biografia che ha scritto”. Non si conosce una ‘biografia – evidentemente di de Chirico, poiché provvede lui all'onorario – scritta in questo periodo da Savinio. Potrebbe però trattarsi della *Vie de Giorgio de Chirico*, firmata “Angelo Bardi” e pubblicata nel fascicolo *Giorgio de Chirico* di *Sélection. Chronique de la vie artistique*, n. 8, che esce ad Anversa nel dicembre 1929 [...].

5 Cfr. *Ibid.* Per lo scritto biografico firmato “Angelo Bardi”, nella monografia dedicata a *Giorgio de Chirico* (VIII della serie) da *Sélection. Chronique de la vie artistique* (Anversa 1929), pp. 20-26, pubblicato in G. de Chirico, *Scritti/1* (1911-1945). *Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, sotto la direzione di A. Bonito Oliva, Bompiani, Milano 2008, pp. 1033-1039 (citazione da p. 1036). Cfr. anche *La vita di Giorgio de Chirico*, con una nota di K. Robinson, in «Metafisica», 5-6 (2006), pp. 485-489. Per l'attribuzione della biografia a de Chirico, cfr. G. Roos, *La vie de Giorgio de Chirico. Un'autobiografia di Angelo Bardi del 1929*, in «Otto/Novecento», 1 (1997), p. 32.

6 *La vie de Giorgio de Chirico*, firmato “Angelo Bardi”, in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., pp. 833; 1036.

7 Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 100.

Alla luce dell'indicazione che troviamo nella lettera del 27 aprile, si può pensare che il testo sia stato scritto da Savinio, l'unico – a parte il fratello – a conoscere e a poter interpretare con tanta chiarezza la vicenda e la poetica dechirichiana. L'ipotesi attributiva, del resto, era già stata presa in considerazione (anche se poi esclusa) nel saggio di Roos.⁸

Se, com'è più che lecito concludere, la biografia firmata “Angelo Bardi” è stata scritta da Savinio (“Betti” com'era affettuosamente chiamato da de Chirico e dalla madre Gemma), è stato lo stesso Alberto a riconoscere la paternità della pittura metafisica al solo de Chirico e l'importanza di Firenze per la sua nascita. Non a caso, tra l'altro, Angelo Bardi-Savinio colloca correttamente a Milano i quadri böckliniani e a Firenze i primi quadri metafisici di de Chirico.⁹

In questo numero della rivista viene pubblicata anche la bozza del programma dell'unico “concerto orchestrale” di Alberto de Chirico (poi Savinio) che si doveva tenere il 9 gennaio 1911. La bozza, stampata in italiano, com'è noto, è stata spedita da de Chirico, con la traduzione tedesca, all'amico Fritz Gartz in una lettera del 5 gennaio 1911.¹⁰ Il programma è molto importante e riporta le parti relative al *Poema fantastico* di Alberto Savinio, che Baldacci considera “il motore iniziale del processo che ha portato alla nascita della poetica metafisica”.¹¹ Questa ipotesi, a dir poco debole, viene in questo numero della rivista sconsigliata da Fabio Benzi in modo inequivocabile: lo studioso nota bene, infatti, che nel programma tutti i temi specificamente dechirichiani

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 al böckliniano

8 E. Pontiggia, “*Carissima Mamma*”. *Lettere della famiglia de Chirico (1924-1936)*, nel presente numero di questa rivista. La lettera di de Chirico alla madre Gemma è del 27 aprile 1927 ed è datata “Montecarlo. Sabato”. Come nota Pontiggia “la data si deduce dall'accento a un assegno a favore di Gemma che l'artista, come sappiamo dal carteggio con Rosenberg, aveva chiesto al gallerista lo stesso giorno” (cfr. la lettera di de Chirico a Léonce Rosenberg del 27 aprile 1929, in de Chirico, *Lettere*, cit., p.423).

9 Sui successivi tentativi di enfaticizzazione del proprio ruolo nella nascita della Metafisica da parte di Savinio negli anni Quaranta vale invece la recente disamina di Fabio Benzi che ne dimostra l'inattendibilità, per cui vd. *Risposta di Fabio Benzi all'intervento di Paolo Baldacci apparso sul n. 153 di «Storia dell'arte» (1/2020)*, in «Storia dell'Arte», n.s., 154, 2 (2020), pp. 181-183.

10 G. de Chirico, Lettera a Fritz Gartz del 5 gennaio 1911, in Id., *Lettere*, cit., pp. 30-31.

11 Baldacci, *Una parola (quasi) definitiva*, cit., p. 9.

“Sacrificio di tritoni”), nel differente contesto del fratello, fatto di scene più paniche, descrittive, mitologiche, veriste.¹²

Nella lettera del 26 dicembre 1910 de Chirico aveva chiaramente scritto che aveva aiutato il fratello a scrivere la musica per il concerto che avrebbe voluto tenere a Monaco nei mesi successivi “Avrei ancora molte cose da dirLe, per esempio che adesso mio fratello e io abbiamo composto la musica più profonda”.¹³ Non a caso anche Gregorio Nardi ha notato che molto probabilmente è stato Giorgio (e non il contrario) a dare “importanti suggerimenti ad Alberto. Giorgio sarebbe in questo caso il suscitatore dell’ispirazione di Alberto”, un ruolo riconosciuto dallo stesso Savinio nel programma di sala.¹⁴ Effettivamente in questo quadro si dissolve ogni fondamento l’ipotesi del *Poema fantastico* di Savinio come motore del processo iniziale che ha portato alla nascita della Metafisica, visto che gli elementi legati ai quadri metafisici sono di de Chirico.

Tutti questi elementi mettono bene in evidenza come tutto il precario edificio costruito da Baldacci per dimostrare la genesi della Metafisica a Milano nel 1909 non sia solo errato nel suo presupposto iniziale (la datazione sbagliata della lettera a Gartz al 26 gennaio 1910 che per anni è stato il punto di appoggio fondamentale di tutte le sue teorie), ma anche nei suoi fantasiosi sviluppi legati a presunti occultamenti dechirichiani. Peraltro de Chirico è molto chiaro nella sua lettera del 26 dicembre 1910 nel parlare della collaborazione con il fratello, collaborazione che ha avuto luogo a Firenze e che non dimostra nulla per quello che riguarda l’ipotesi della nascita della Metafisica a Milano nel 1909.

È chiaro invece che le *Rivelazioni* del programma di sala si inseriscono perfettamente nel quadro della nascita della Metafisica nell’autunno del 1910 e non si capisce perché de Chirico avrebbe dovuto realizzare le composizioni musicali nell’ottobre 1910, visto che ne parla nel dicembre dello stesso anno e che il concerto era previsto per il gennaio 1911.¹⁵ Come scrive Benzi

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

12 F. Benzi, *Il soggiorno fiorentino dei fratelli de Chirico (1910-1911): Il contesto musicale, pittorico, letterario e filosofico*, nel presente numero di questa rivista.

13 G. de Chirico, Lettera a Fritz Gartz del 26 dicembre 1910, in Id., *Lettere*, cit., pp. 23-24.

14 G. Nardi, “La musica più profonda”. *Ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico tra il 1909 e il 1911*, in *Origine e sviluppi dell’arte metafisica*, cit., p. 65.

15 Cfr. Baldacci, *Una parola (quasi) definitiva*, cit., pp. 14-15.

del Poema musicale che si era prefissato. Infatti, come deduciamo dal programma dell'esecuzione concertistica, diversi brani saranno composti (possiamo supporre controvoglia, ma con solidarietà fraterna) dallo stesso Giorgio, che in tal modo riuscirà a far portare a compimento quel primo sforzo concertistico del fratello.¹⁶

Dunque, dopo molti anni di discussioni sterili, è ora necessario inquadrare il problema alla luce della sua evidenza documentale e della conferma definitiva (e oramai universalmente accettata) della datazione al 26 dicembre 1910 della lettera a Fritz Gartz. Del resto non si capirebbe perché mai la lettera potesse essere il documento principe per le tesi sostenute da Baldacci e Roos e non possa più esserlo dopo che la tesi del 26 gennaio 1910 si è rivelata del tutto errata. Nella sua lettera del 26 dicembre del 1910 de Chirico è invece molto chiaro e scrive: “quest'estate ho dipinto dei quadri che sono i più profondi che siano mai esistiti”; alla luce di queste parole dunque non c'è motivo di pensare che abbia dipinto le prime opere metafisiche a Milano nel 1909.¹⁷

Del resto anche le fantasiose ipotesi di Baldacci di doppioni dello stesso quadro nate per sostenere ipotesi ormai sconfessate non sembrano avere nessun fondamento, come ha recentemente dimostrato Fabio Benzi per una delle due versioni de *La meditazione del pomeriggio* esposta alla Galleria d'Arte di Milano nel 1921, che era stata erroneamente immaginata come un'ignota seconda versione de *L'enigma di un pomeriggio di autunno*.¹⁸

Nella sua mostra personale (29 gennaio-12 febbraio 1921) alla Galleria Arte di Milano, de Chirico esponeva infatti *L'enigma dell'oracolo* (fig. 2), *La meditazione del mattino* e due opere intitolate *La meditazione del pomeriggio - 1^a e 2^a versione* come “opere giovanili 1908-1915”.¹⁹

Nel catalogo Baldacci-Roos si legge a proposito delle due versioni de *La meditazione del pomeriggio*:

16 F. Benzi, *Il soggiorno fiorentino*, cit. In questo quadro si inseriscono anche le affermazioni di Baldacci sul trafugato disegno *L'oracolo* di Alberto Savinio, erroneamente datato dallo stesso Baldacci al 1909, ipotesi già contestata in modo corretto da Paolo Picozza che sottolinea come questa datazione metta “in questione l'originalità iconografica dei primi quadri metafisici di de Chirico *L'enigma dell'oracolo* e *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*” (Picozza, “Betraying de Chirico”, cit., p.48). Secondo Baldacci (Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit. pp. 60-61) sarebbe “impossibile stabilire chi dei due fratelli giunse per primo a definire una certa iconografia, a sfruttare la sagoma dell'Ulisse di Böcklin (che diventa poi un motivo ricorrente) e a impostare un'architettura classica di sapore originario”. L'infondata ipotesi di Baldacci è confutata in modo inequivocabile da Benzi che riporta il disegno di Savinio alla sua vera datazione tra il 1917 e il 1918, secondo precise testimonianze di Filippo de Pisis e dei Signorelli, già proprietari del disegno donato loro dallo stesso Savinio (cfr. *Risposta di Fabio Benzi*, cit., pp. 181-182).

17 De Chirico, *Lettere*, cit., pp. 23-24. Per le lettere a Gartz del 27 dicembre 1909 e dell'11 aprile 1910, cfr. ancora ivi, pp. 18-22.

18 Cfr. *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato*, cit., pp. 170-171; cfr. la recensione di Benzi di questo lavoro in «Storia dell'Arte», n.s. 151-152, 1-2 (2019), p. 222; la risposta di Baldacci, in «Storia dell'Arte», n. s., 153, 1 (2020), pp. 172-174; infine la *Risposta di Fabio Benzi all'intervento di Paolo Baldacci*, cit., pp.182-183.

19 Cfr. anche *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato*, cit., p. 118

una delle due è chiaramente identificabile dalle recensioni con *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* [...]. L'altra opera è dispersa, ma dalle descrizioni che ne sono rimaste risulta che doveva essere molto simile alla prima sia nell'intonazione generale sia nel soggetto [...]. Enrico Somarè, pur confondendo i titoli (*meditazione del mattino* invece che *meditazione del pomeriggio*) ci dà una precisa descrizione de *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e, non rilevando una particolare differenza tra le due versioni esposte ci fa legittimamente supporre che fossero molto simili.²⁰

Va ricordato però che, come scrive giustamente Benzi, in quegli anni de Chirico dava titoli identici a quadri differenti e che la presenza di un doppione del quadro sarebbe stata notata da tutti e in particolare proprio da Enrico Somarè nella sua recensione alla mostra pubblicata ne «Il Primato artistico italiano» del marzo-aprile 1921.²¹ Oltretutto l'articolo di Somarè lascia aperti molti dubbi e non permette affatto di giungere alle conclusioni del catalogo Baldacci-Roos.



fig. 2 G. de Chirico, *L'enigma dell'oracolo*, 1910, collezione privata

Somarè scrive infatti del “cielo della *meditazione del mattino*, asciutto e lucente” (il corsivo è nostro) che “s’incurva sullo spazio architettonico di una piazzetta peripatetica, entro la quale conversano due filosofi accanto a una statua, davanti al muro di un tempio, illuminato dal sole fiavole, cui sovrasta una vela, mezzo calata giù, che fa pensare al mare degli ulissidi, incitando la fantasia a navigare”. Il quadro descritto è, senza ombra di dubbio, *L'enigma di un pomeriggio di autunno* (come conclude anche Baldacci) ma Somarè lo descrive parlando de *La meditazione del mattino*. Così non si capisce perché

20 Ivi, p. 170.

21 E. Somarè. Esposizioni di Milano: *Galleria “Arte” – Mostra personale del pittore Giorgio de Chirico*, in «Il Primato artistico italiano», 3, 3 (1921), pp. 31-32. Cfr. la citata risposta di Benzi a Baldacci, p. 183.

questo scritto di Somarè sia utilizzato come si è visto, quale prova da Baldacci-Roos per immaginare l'esistenza di due versioni pressoché identiche de *L'enigma di un pomeriggio di autunno*. Questa supposizione appare del tutto immotivata, oltretutto nel 1932 Somarè scrive ancora, in una sintesi del suo articolo precedente:

L'Enigma dell'oracolo, La meditazione del mattino, le due versioni della *Meditazione del pomeriggio*, che rammentano taluni temi di Boecklin, rendono infatti un senso di malinconia romantica che vela un ineffabile mistero di cose antiche. Il cielo fisso e lucido che pende sulla *Meditazione del mattino*, compie lo spazio architettonico di una piazzetta in riva al mare rotto da una vela, dentro la quale stanno meditando insieme due peripatetici, situati fra una statua e un tempio illuminati da un sole mattinale.²²

La descrizione di Somarè non parla di nessuna doppia versione de *L'enigma di un pomeriggio di autunno* e fa comunque di nuovo riferimento a *La meditazione del mattino*, in uno scritto che non prova affatto la tesi di Baldacci-Roos ma che apre piuttosto delle questioni ancora da chiarire per l'identificazione delle opere esposte: ad esempio non è affatto escluso che uno dei due quadri potesse essere *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio* come ha ipotizzato Fabio Benzi.²³

In ogni caso le ipotesi sono due: o ci troviamo di fronte a una svista di Somarè che confonde *La meditazione del mattino* con una delle due versioni de *La meditazione del pomeriggio* (e allora non si vede perché questo testo dovrebbe avere un valore di prova), oppure, stando a quello che si legge, *La meditazione del mattino* sarebbe stata corrispondente a *L'enigma di un pomeriggio di autunno* e allora si aprirebbe una questione molto diversa e ben più complessa. Quello che non si può però affatto concludere è che esistessero due versioni pressoché identiche de *L'enigma di un pomeriggio di autunno* del 1909 e del 1910, ipotesi del tutto peregrina e che non trova nessun riscontro documentario né alcuna testimonianza nelle recensioni dell'epoca.

Ritornando alla lettera del 26 dicembre 1910, de Chirico si scusa di avere scritto all'amico dopo una lunga pausa dovuta anche a motivi di salute ("che purtroppo da un anno non è molto buona") e parla dei suoi nuovi quadri dipinti "quest'estate" (presumibilmente la stagione calda che si conclude a ottobre), "che sono i quadri più profondi che siano mai esistiti". Le opere sono senza dubbio quelle che aprono la Metafisica e la lettera di de Chirico parla anche dei malesseri e della sua salute non buona, il che coincide con

22 Id., *Cronache d'Arte Contemporanea*, Edizioni dell'Esame, Milano 1932, p. 30.

23 Cfr. la citata recensione di Fabio Benzi del 2019, p. 222 e la sua citata risposta a Baldacci del 2020, p. 183.

quello che leggiamo nel famoso testo dei *Manoscritti Paulhan* in cui descrive il momento della rivelazione de L'enigma di un pomeriggio di autunno:

In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su un banco in mezzo a piazza Santa Croce a Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo quella piazza. Uscivo da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di morbosa sensibilità. La natura intera mi sembrava convalescente fino al marmo degli edifici e delle fontane. In mezzo alla piazza si eleva una statua che rappresenta Dante vestito di un lungo mantello che stringe la sua opera al corpo e piega verso il sole la testa pensierosa coronata di lauro. La statua è in marmo bianco; ma il tempo le ha dato una tinta grigia molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, rischiarava la statua e la facciata del tempio. Allora ebbi la strana impressione di vedere tutto per la prima volta.

E mi venne in mente la composizione del mio quadro; e ogni volta che lo guardo rivedo questo momento: tuttavia, il momento per me è un enigma, perché è inspiegabile. E anche l'opera che ne risulta mi piace definirla un enigma.²⁴

Il ricordo è del resto confermato da de Chirico nelle sue *Memorie della mia vita* in un passo che corrisponde in modo eloquente a quello che scrive nella sua lettera del 26 dicembre 1910:

A Firenze la mia salute peggiorò; dipingevo qualche volta quadri di piccole dimensioni; il periodo böckliniano era passato ed avevo cominciato a dipingere soggetti ove cercavo di esprimere quel forte e misterioso sentimento che avevo scoperto nei libri di Nietzsche: la malinconia delle belle giornate d'autunno, di pomeriggio, nelle città italiane. Era il preludio alle *piazze d'Italia* dipinte un po' più tardi a Parigi e poi a Milano, a Firenze ed a Roma.²⁵

I ricordi del pittore, tra l'altro, hanno trovato riscontro nello studio di Victoria Noel-Johnson dedicato alla frequentazione della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze da parte dell'artista nel 1910, ricerca che dimostra come de Chirico abbia attraversato moltissime volte Piazza Santa Croce nel tragitto tra le sue abitazioni fiorentine e la biblioteca, come egli stesso aveva del resto ricordato scrivendo: "certo non era la prima volta che vedevo quella piazza".²⁶ La lettera a Gartz del 26 dicembre 1910 conferma

24 G. de Chirico, *Manoscritti Paulhan*, in Id., *Scritti/1*, cit., pp. 650; 988-989.

25 Id., *Memorie della mia vita*, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 114-115 (prima edizione: Astrolabio, Roma 1945).

26 Lo studio di Victoria Noel Johnson del 2013 dedicato alla frequentazione della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

inoltre lo stato precario di salute a cui de Chirico dà un grande valore nel suo testo dei *Manoscritti Paulhan*, uno stato che si estende (con una sicura allusione nietzscheana) all'intera natura che gli sembra "convalescente".²⁷

Come ha scritto Andrea Cortellessa, "ci sono tutti gli ingredienti, insomma, perché si produca l'alchimia dell'*enigma*. Anzi no; manca l'ultimo e decisivo: la convalescenza. Non solo è convalescente il soggetto (appena uscito da *une longue et douloureuse maladie intestinale*) ma, almeno così gli pare, è la *nature entière* a essere *en convalescence*".²⁸

Nella stessa lettera de Chirico dà anche una basilare e preziosa indicazione tecnica: "i miei quadri sono piccoli (i più grandi sono 50x70 cm), ma ognuno è un enigma, ognuno racchiude un'atmosfera, un presagio [...] quando li esporrò sarà una rivelazione per il mondo intero".²⁹



fig. 3 G. de Chirico, *L'enigma dell'ora*, 1910, collezione privata

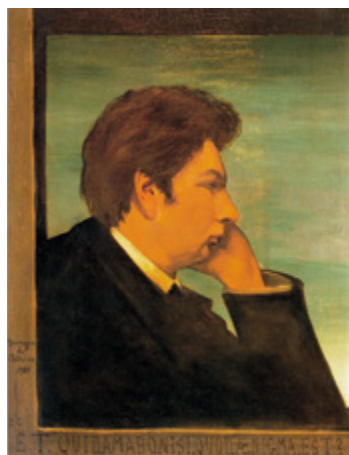


fig. 4 *Autoritratto (et quid amabo nisi quod aenigma est?)*, 1910-1911, collezione privata

da parte di de Chirico "rafforza la teoria tradizionale (sostenuta peraltro dall'artista stesso) secondo cui egli ebbe la rivelazione in Piazza Santa Croce durante l'autunno del 1910. Se si considera il 23 settembre 1910 (ossia l'inizio ufficiale dell'autunno) come il primo giorno possibile in cui questa rivelazione avrebbe avuto luogo, i registri della B.N.C.F. attestano che in quella data de Chirico aveva già visitato la biblioteca 34 volte (23 aprile-21 settembre 1910). Come mostra chiaramente la pianta illustrata l'artista avrebbe quasi certamente attraversato Piazza Santa Croce, posizionata direttamente alle spalle della B.N.C.F., nel tragitto ripetuto ben 34 volte per andare e tornare dalla biblioteca quando abitò in Via Ricasoli 44 presso gli zii e poi in Via Lorenzo il Magnifico 20. Ciò collima peraltro con il racconto della rivelazione fatto da de Chirico" (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), p. 178.

27 Non a caso "Il convalescente" è un capitolo dello Zarathustra di Nietzsche, cfr. *Così parlò Zarathustra: Un libro per tutti e per nessuno*, versione e appendici di M. Montinari, con una nota di G. Colli, Adelphi, Milano 1995, pp. 253-260.

28 A. Cortellessa, *Il ritornante*, in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., p. XXIII.

29 G. de Chirico, Lettera a Fritz Gartz del 26 dicembre 1910, in Id., *Lettere*, cit., pp. 23-24, *passim*.

Le misure indicate da de Chirico sono molto chiare, non possono assolutamente appartenere alle opere precedenti e documentano che i quadri di cui egli parla sono: *L'enigma di un pomeriggio di autunno* (cm 45x60), *L'enigma dell'oracolo* (cm 42x61), *L'enigma dell'ora* (fig.3) (cm 55x71) e, molto probabilmente, l'*Autoritratto (et quid amabo nisi quod aenigma est?)* (fig. 4) che misura 72,5x55 centimetri e che si ha ragione di pensare che in quel momento fosse, se non finito, a buon punto per essere terminato all'inizio del 1911. Del resto come ha scritto Paolo Baldacci "i quadri descritti nella lettera a Gartz non possono essere confusi con opere non metafisiche che non sarebbero state definite 'enigmi'".³⁰ L'annuncio della loro creazione all'amico li colloca senza nessun dubbio tra l'ottobre e il dicembre 1910, fino ad arrivare all'*Autoritratto* che poteva essere in corso di realizzazione quando de Chirico scrive a Gartz il 26 dicembre 1910. Così non è assolutamente un caso se le opere dipinte da de Chirico in precedenza sono sempre più grandi rispetto alle misure di cui parla nella lettera, se si eccettua *Processione sul monte* (di incerta datazione) che misura cm 50x50 ma che anche nel catalogo Baldacci-Roos del 2018 è ritenuto più che altro "un'esercitazione stilistica di 'sintetismo' pittorico alla ricerca di nuove strade" e certamente non poteva essere considerato da de Chirico come una delle sue opere rivelatrici della sua nuova stagione.³¹ I documenti parlano in modo chiaro e appare inutile il tentativo di immaginare altri quadri con lo stesso titolo.

La nascita della Metafisica nel 1910 a Firenze a questo punto non può più essere messa in discussione. Tra l'altro, come si nota ancora nella ricostruzione cronologica del catalogo ragionato di Baldacci e Roos del 2018, de Chirico avrebbe dipinto *L'enigma dell'oracolo* e *L'enigma di un pomeriggio di autunno* nell'autunno del 1909 e sarebbe rimasto praticamente inattivo per tutto il 1910 dipingendo *L'enigma dell'ora* nel gennaio-febbraio 1911 e l'*Autoritratto* nella primavera del 1911, anche se ancora nel 2017 Baldacci riteneva quest'ultima opera "l'unico quadro dipinto nel 1910 [...] attribuibile alla fine dell'estate".³² L'artista sarebbe rimasto dunque inattivo per un anno intero, un'ipotesi che però è smentita dalla lettera del 26 dicembre 1910 in cui egli dice chiaramente "quest'estate ho dipinto dei quadri che sono i più profondi che siano mai esistiti". Qui de Chirico non parla dell'estate dell'anno precedente, il 1909, ma del 1910, dunque crolla in modo definitivo l'ipotesi di un de Chirico che non dipinge per un anno intero per dedicarsi solo alla musica e al componimento dei brani per il concerto del fratello. De Chirico non sarà stato Mandrake, come simpaticamente afferma Baldacci,³³ ma, nel pieno

30 Baldacci, «*La nostra poesia metafisica*», cit., p. 37.

31 *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato*, cit., p. 100.

32 Ivi, pp. 108-119; 132-137, *passim*. Vd. ancora P. Baldacci, *La pittura e la musica "più profonde". Conferme sulla cronologia 1909-1910 e la nascita dell'arte metafisica*, in N. M. Mocchi, *La cultura dei fratelli de Chirico agli albori dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911*, Archivio dell'arte metafisica-Scalpendi, Milano 2017, p. 15.

33 Baldacci, *Una parola (quasi) definitiva*, cit., p. 15.

dell'ispirazione dovuta alle sue nuove rivelazioni, è stato senza dubbio capace di lavorare a tre quadri e ad alcuni componimenti in pochi mesi, del resto è stato anche capace di pubblicare il *Piccolo Trattato di tecnica pittorica* ed *Ebdòmero* nel pieno della sua splendida stagione parigina degli anni Venti, quando la pittura lo impegnava moltissimo.

Rivelazioni romane

All'interno dell'ipotesi Baldacci sulla nascita della Metafisica nel 1909 riveste una particolare importanza la visita di de Chirico a Roma nello stesso anno. Sappiamo che nel corso di questo viaggio egli visitò anche Firenze e nel suo brevissimo soggiorno nella città toscana il pittore, secondo Baldacci, avrebbe avuto la "rivelazione" a Piazza Santa Croce che preluderebbe alla realizzazione a Milano ancora nell'autunno del 1909 de *L'enigma di un pomeriggio di autunno*.³⁴ Baldacci immagina che le "prime rivelazioni" avute a Roma, di cui de Chirico scrive qualche anno più tardi, siano state l'immediato preludio alla nascita della pittura metafisica e non l'inizio di un percorso più articolato destinato a compiersi un anno dopo, come appare evidente da un'attenta analisi delle opere e dei documenti.

Per Baldacci con il viaggio a Roma del 1909 si rinforza anche "il concetto immateriale del 'sentimento della preistoria', corroborato dalle emozioni visive delle antichità romane e dalla progressiva penetrazione nella 'Sapienza' oracolare dei popoli primitivi".³⁵ Tra l'altro Baldacci collega queste sue affermazioni a una possibile influenza di Giovan Battista Vico sulla Metafisica di de Chirico, riprendendo (senza citarlo) quello che Calvesi aveva proposto ne *La Metafisica schiarita* nell'ormai lontano 1982.

Baldacci scrive infatti nel 2017:

altrettanto importante fu l'influenza del Vico nel sostanziare sempre più quel "sentimento della preistoria" come età fanciullesca e poetica del mondo che già era una delle basi del *Poema fantastico*. La sapienza prelogica di Nietzsche e la "metafisica poetica" partorita dalle vigorose menti degli uomini delle età oracolari descritti dal Vico furono determinanti per la piena maturazione della coscienza poetica e artistica di de Chirico: la "preistoria" diviene per lui un "sentimento", uno stato d'animo intrecciato a sensazioni e immagini simboliche che ne fanno la metafora di una forma di conoscenza extralogica, raddomantica e divinatoria. Fatte tutte queste considerazioni, io ritengo molto probabile che il quadro ispirato all'episodio omerico di Ulisse e Calypso di cui de Chirico parla nel manoscritto che abbiamo esaminato, sia il quadro oggi noto come *L'Enigma dell'oracolo*

34 Cfr. Id., *De Chirico. 1888-1919*, cit., pp. 74-85.

35 Id., *Una parola (quasi) definitiva*, cit., p. 30.

(42x61 cm), pur riconoscendo che nel citato manoscritto non si dice se esso sia stato realizzato o no, ma solo che egli ne ebbe la visione: “qualche tentativo di immaginazione ed ecco che il quadro si presenta davanti a me – allora si ha la sensazione di avere finalmente trovato qualcosa”. Si tratta di un piccolo capolavoro che deve molto al racconto omerico e a un famoso quadro di Böcklin, ma anche alla possibilità, offerta da un’altra versione del mito, di identificarsi con Ulisse.³⁶

Baldacci cita questo passo di de Chirico servendosi “dell’edizione 1994 di Giovanni Lista”:

Quando, dopo aver lasciato l’Accademia di Monaco, mi accorsi che la strada che stavo seguendo non era quella che dovevo seguire, mi ero impegnato in cammini tortuosi attorno ad alcuni artisti moderni, dei quali soprattutto Max Klinger e Böcklin catturarono il mio interesse; pensavo a quelle composizioni sentite profondamente e dotate di una *Stimmung* particolare, che si sarebbero potute distinguere in mezzo a mille altre. – Ma di nuovo capii che non si trattava di questo. Leggevo; un passo di Omero mi affascina – Ulisse nell’isola di Calypso – qualche tentativo di immaginazione ed ecco che il quadro si presenta davanti a me – allora si ha la sensazione di avere finalmente trovato qualcosa; oppure, leggendo l’Ariosto, Ruggero, il tipico cavaliere errante si riposa sotto un albero, si addormenta, il cavallo brucia l’erba attorno a lui; tutto è solitario e silenzioso; ci si potrebbe aspettare di veder passare un drago nell’aria; la scena mi attrae, tutt’a un colpo mi figuro il cavaliere, il cavallo, il paesaggio, è quasi una rivelazione, ma questo non mi basta ancora.³⁷

Il testo di de Chirico è però molto chiaro e fa riferimento a una suggestione da Omero che però non è ancora quella decisiva per quella “rivelazione” destinata a generare la nascita dei suoi quadri metafisici e il riferimento a *L’enigma dell’oracolo* non appare affatto calzante.

36 Ivi, p. 24.

37 G. de Chirico, *Manoscritti Éluard*, in Baldacci, *Una parola (quasi) definitiva*, cit., p. 36. Per il testo originale in francese, cfr. de Chirico, *Scritti/1*, cit., p. 611 (“Lorsque, après avoir quitté l’Académie de Munich je m’aperçus que la route que je suivais n’était pas celle que je devais suivre, je m’étais engagé dans des chemins tortueux d’abord quelques artistes modernes, dont Max Klinger et Böcklin surtout me captivèrent; je pensais à ces compositions *senties* profondément ayant une *Stimmung* particulière, qu’on apercevrait au milieu de mille autres. – Mais je compris de nouveau que ce n’était pas cela. Je lisais; un passage d’Homère me captive – Ulysse dans l’île de Calypso – quelques vues et le tableau se présente devant moi – alors on a la sensation d’avoir enfin trouvé quelque chose; ou bien en lisant Arioste, Roger, ce type de chevalier errant se repose sous un arbre, il s’endort, le cheval broute l’herbe autour de lui; tout est solitaire et silencieux, on s’attendrait à voir passer un dragon dans les airs; la scène me captive, je me figure le chevalier, le cheval, le paysage tout d’un coup, c’est presque une révélation, mais cela ne me suffit pas encore”).

A questo punto va invece ricordato che già nella sua *Metafisica schiarita* del 1982, Calvesi aveva scritto parole che sembrano decisamente precorrere quelle di Baldacci:

al pensiero di Nietzsche [...] de Chirico sembra dunque incrociare altre letture; e non solo di Schopenhauer, e non solo di Papini [...] ma, come subito ci proveremo a verificare, anche quella così suggestiva di “ricorsi” e così fondamentale nell’individuare una connessione tra poesia, primitivismo, divinazione e “metafisica” di G. Battista Vico. Sia pure un Vico ambientato nel clima attonito di una preistoria che non evolve ma si fissa, diventa metastoria.³⁸

Calvesi ha notato tra l’altro che un passo dei *Manoscritti Éluard* è molto aderente a *L’enigma dell’oracolo* e consente una migliore comprensione dell’opera:³⁹

il giorno sta per nascere. È l’ora dell’enigma. È anche l’ora della preistoria. Il canto in sogno, il canto rivelatore nell’ultimo sonno mattutino del vaticinatore addormentato sul plinto della colonna sacra, vicino al simulacro freddo e bianco di un dio. Una delle sensazioni più strane e più profonde che la preistoria ci abbia lasciato è la sensazione del presagio. Essa esisterà sempre. È come una prova eterna del non senso dell’universo. Il primo uomo doveva vedere presagi dappertutto, doveva rabbrivire a ogni passo che faceva. Il vento fa stormire il fogliame della quercia: è la voce di un dio che si fa sentire; il vaticinatore rabbrivendo tende l’orecchio, il viso rivolto verso terra.

Pensando a questi templi consacrati a divinità marine ed eretti lungo le aride coste della Grecia e dell’Asia Minore, ho spesso immaginato gli indovini protesi al lamento dell’onda che rifluisce la sera dalla terra adamitica: li ho immaginati con la testa e il corpo stretti nella loro clamide, in attesa dell’oracolo misterioso e rivelatore.⁴⁰

In questo senso il testo citato da Calvesi appare un riferimento più appropriato a *L’enigma dell’oracolo* di quello citato da Baldacci e allude a quella che lo stesso Calvesi chiama “la fase della divinazione, appena successiva, secondo il Vico, al disorientamento del troglodita atterrito; cui pure de Chirico amerà paragonarsi, slittando più all’indietro per attingere l’autenticità papiniana e nicciana del ‘selvaggio’, ma assumendo a modello

38 M. Calvesi, *La Metafisica schiarita: Da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 89.

39 *Ibid.* Peralto de Chirico continua scrivendo “Così immaginai una volta l’Efesio che meditava al primo chiarore dell’alba sotto il peristilio del tempio di Artemide dalle cento mammelle”.

40 De Chirico, *Manoscritti Éluard*, cit., pp. 980-981.

del selvaggio, appunto, il cavernicolo vichiano, l'antico 'metafisico', cui corrisponde il 'nuovo'.⁴¹

È evidente quindi che, nella gestazione e nella nascita della pittura metafisica, le suggestioni di Roma e Firenze si sono fuse in un processo di elaborazione che va dall'ottobre del 1909 alla fine del 1910: dalle prime rivelazioni avute nella città eterna alla rivelazione a Piazza Santa Croce dell'autunno 1910 e ai primi enigmi metafisici di cui de Chirico parla nella sua lettera del 26 dicembre 1910. Del resto, in una lettera a Fritz Gartz del 27 dicembre 1909, de Chirico, parlando del suo viaggio dell'ottobre precedente a Roma e a Firenze, ricorda che quest'ultima è la città gli è "piaciuta di più" e dove ha deciso di andare ad abitare; nella lettera, tuttavia, non nomina affatto, ricordiamolo ancora, i quadri dei suoi enigmi metafisici che saranno invece oggetto della lettera dell'anno seguente.⁴²

Non va dimenticato che, ancora nel 2010, per Baldacci e Roos la discussa lettera a Gartz, a causa della sua errata datazione al 26 gennaio 1910, era ancora considerata "la prova principale" di tutta l'ipotesi della datazione al 1909 che oggi appare sconfessata in modo definitivo.⁴³ È evidente e innegabile, certo, che il viaggio a Roma e le sue potenti suggestioni abbiano avuto un ruolo fondamentale per la nascita delle "prime rivelazioni" da cui si è sviluppata la pittura metafisica – del resto Fabio Benzi lo aveva già evidenziato nel suo saggio sui luoghi della Metafisica di de Chirico pubblicato nel 1992.⁴⁴ Tuttavia è chiaro che la nascita dei primi enigmi metafisici sia stata frutto di un processo gestazione in cui Firenze, con i suoi capolavori e con il suo fervido clima culturale, ha avuto un ruolo fondamentale, come peraltro è stato messo bene in luce negli studi di Calvesi e nei recenti saggi di Fabio Benzi, tra cui quello, già citato, pubblicato in questo numero della rivista.

L'ipotesi di un de Chirico che, nell'ottobre 1909, in pochi giorni arriva a Roma, dove ha le prime rivelazioni, per spostarsi in pochi giorni a Firenze dove avrebbe la celebre rivelazione nella Piazza Santa Croce, ha modo di studiare in modo approfondito la pittura di Giotto per poi tornare a Milano e dipingere L'enigma dell'oracolo e L'enigma di un pomeriggio di autunno appariva già zoppicante e difficilmente sostenibile per un'evidente ragione di sviluppi e maturazioni temporali, ma appare del tutto errata e indifendibile oggi che anche la "prova principale" della lettera si è rivelata non solo senza fondamento, ma si mostra invece come una prova inattaccabile delle tesi contrarie,

41 Calvesi, *La Metafisica schiarita*, cit., p. 90.

42 De Chirico, *Lettere*, cit., pp. 18-21.

43 Roos, *La nascita e i primi passi dell'arte metafisica*, cit., pp. 34-35.

44 F. Benzi, *I luoghi di de Chirico*, in *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, M. G. Tolomeo Speranza, F. Benzi (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 16 dicembre 1992-8 febbraio 1993), Edizioni Carte Segrete, Roma 1992, pp. 50-51.



fig. 5 G. de Chirico, *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio*, 1912, collezione privata

sostenute da quelli che Baldacci chiama “i sostenitori della cronologia ‘autunno 1910’”.⁴⁵ Del resto, non a caso, le suggestioni romane, comunque rielaborate, cominciano a essere più evidenti nelle arcate (che comunque, giustamente, sia per Benzi che per Baldacci sono legate a rielaborazioni di architetture fiorentine) de *L'enigma dell'ora* e in opere dipinte a Parigi come, ad esempio, *La torre rossa* o *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio* (fig. 5); peraltro, lo stesso manoscritto in cui de Chirico parla di Roma è stato scritto a Parigi, secondo Baldacci, tra la fine del 1911 e il 1912.⁴⁶

Firenze 1910

Alla luce dei documenti e delle considerazioni precedenti, è dunque oramai innegabile che la Metafisica di de Chirico sia nata a Firenze nel 1910 e per chiudere la questione, con ogni probabilità, sarebbe già bastato quello che Maurizio Calvesi e Paolo Picozza hanno scritto nel 1999 e nel 2010 per contestare le ipotesi infondate di Baldacci.⁴⁷ Calvesi, peraltro senza mai ritrattare le sue conclusioni, come è stato erroneamente affermato, ha sempre ribadito con argomenti seri e scientificamente fondati la verità sulla nascita della Metafisica

45 Baldacci, *Una parola (quasi) definitiva*, cit., p. 18.

46 Per i riferimenti alle architetture di Firenze, cfr. J. T. Soby, *Giorgio de Chirico*, The Museum of Modern Art, Arno Press, New York 1955, p. 58; F. Benzi, *Giorgio de Chirico: La vita e l'opera*, Milano 2019, p. 89; *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato*, cit., pp. 132-137. Tra l'altro la loggia al primo piano de *L'enigma dell'ora*, con le sue aperture sul cielo da cui si affaccia la sagoma di un personaggio, sembra riecheggiare la terrazza con i due personaggi de *L'ultima cena* affrescata da Andrea Del Sarto a Firenze.

47 Cfr. la nota 1.

nel 1910, come del resto ha costantemente fatto de Chirico.⁴⁸ Analizzando quello che Baldacci ha chiamato il “mito fiorentino”, Calvesi rilevava giustamente che de Chirico

considerava più nobilitante dirsi fiorentino cioè nato nella città dei grandi geni della pittura. Non si trattava comunque di un imbroglio, bensì di una innocente immedesimazione, di una scelta culturale e insieme di una rivendicazione delle origini anche di fronte a se stesso, tant'è vero che persino su un oggetto di sua proprietà privata, cioè una copia del *Saggio sulle apparizioni* di Schopenhauer, troviamo con la data 1913, la firma *Georgius de Chirico florentinus*. Poi in un capitolo di *Hermaphrodito*, è lo stesso Savinio a definire de Chirico cittadino di Firenze. Lo faceva per autolesionismo? Soffici in *Lacerba* del luglio 1914 scrive di entrambi, cioè sia di de Chirico che di Savinio, che i due fratelli sono fiorentini. In realtà “il mito fiorentino”, non fa altro che ribadire l'ascendente che su de Chirico ebbe l'ambiente culturale di quella città e il suo passato, cioè l'arte dei primitivi, da lui fruttuosamente osservati.⁴⁹

Non a caso già nel 1982 Calvesi aveva messo in evidenza la profonda influenza della pittura fiorentina del Trecento sulla Metafisica di de Chirico e sul suo primo dipinto, notando giustamente

la derivazione della singolare prospettiva dechirichiana, nonché della morfologia di alcune sue architetture, dalla pittura toscana del Trecento. Per prepararci a queste analisi, torniamo a considerare *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*. Sappiamo che la statua raffigurata nel dipinto è quella di Dante nel centro della piazza fiorentina di Santa Croce; essa è vista da dietro come uscendo dalla chiesa o avendo comunque l'edificio alle spalle. In effetti la facciata della chiesa subisce una trasformazione molto più profonda della statua stessa. Al suo posto compare un'architettura stereotipa che è più vicina, a ben guardare, al particolare di un affresco di Giotto conservato appunto in Santa Croce: *Le stimmate di san Francesco* nella cappella Bardi; nonché, sempre in Santa Croce, all'analogo dettaglio della stessa scena raffigurata da Giovanni del Biondo in una predella della cappella Rinuccini. L'edificio dechirichiano sembra un incrocio tra queste architetture dipinte e il prospetto della chiesa, mentre le colonne evocano un tempio classico.⁵⁰

48 Cfr. Calvesi, *Firenze e Torino nella Metafisica*, cit.; Picozza, *Betraying de Chirico*, cit. Sulla presunta (e mai avvenuta “ritrattazione” di Calvesi: cfr. *Gerd Roos. Maurizio Calvesi ritratta* (del 1 dicembre-2009) in <http://www.archivioartemetafisica.org/maurizio-calvesi-ritratta/> (ultimo accesso 19 giugno 2021).

49 Calvesi, *Firenze e Torino nella Metafisica*, cit., p. 41.

50 Id., *La Metafisica schiarita*, cit., p. 58.

Peraltro già nel 1997 lo stesso Baldacci accettava (citandola in nota) la tesi di Calvesi: “il tempio bianco con il piccolo corpo laterale che prende il posto di Santa Croce potrebbe essere invece ispirato dal ricordo degli edifici raffigurati negli affreschi giotteschi che decorano l’abside della chiesa stessa”.⁵¹ Ma ancora nel catalogo Baldacci-Roos del 2018, si dà ragione a Calvesi, scrivendo a proposito de *L’enigma di un pomeriggio di autunno*:

La scena reale di Piazza Santa Croce è trasfigurata per influenza degli affreschi che de Chirico aveva osservato all’interno della chiesa, soprattutto Giotto e Maso di Banco. Attraverso il filtro della pittura tardogotica, Santa Croce prende le forme di una fredda architettura purista in un accavallamento di suggestioni formali che diventerà caratteristico del nuovo stile metafisico.⁵²

È evidente che, sin dal suo primo quadro, la pittura metafisica risenta fortemente delle riflessioni di de Chirico sulla pittura dei maestri del Trecento, a partire da Giotto, e che queste sue riflessioni siano frutto di una meditazione accurata e sedimentata che risente fortemente del clima culturale fiorentino evidenziato già da Calvesi nel 1982 e messo a fuoco da Fabio Benzi nei suoi studi più recenti.⁵³

In un contesto così chiaro, è evidente che alle origini della pittura metafisica di de Chirico non ci sia nessun riferimento allo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello che Baldacci utilizza come punto nodale della sua teoria della nascita della Metafisica a Milano, tesi peraltro basata su un disegno che merita un’analisi accurata come si vedrà più avanti. Anche la memoria del vecchio quaderno di appunti e del Sentimento geografico milanese proposte da Baldacci per la sua ipotesi metafisico-meneghina⁵⁴ fanno parte di un testo di de Chirico del 1920, nel pieno cioè della sua fase classica in cui egli poteva vedere con occhio molto diverso I neoclassici milanesi e Milano “città piana e geometrica”, in un momento senza dubbio di grande importanza ma ben distante dalle sue prime opere metafisiche.

Del resto, va ricordato che nel dicembre 1909 de Chirico ha scritto a Gartz, dopo il suo viaggio a Roma e Firenze in ottobre, che proprio “Firenze è la città che mi è piaciuta di più” e dove aveva deciso di trasferirsi.⁵⁵ È molto probabile infatti che Firenze con le sue architetture e i capolavori custoditi nelle sue chiese e ne suoi musei rappresentasse

51 Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., pp. 80; 85.

52 *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato*, cit., p. 117.

53 Cfr. Benzi, *Giorgio de Chirico*, cit., in part. pp. 57-72.

54 Cfr. Baldacci, «*La nostra poesia metafisica*», cit., pp. 33-34.

55 De Chirico, *Lettere*, cit., p. 21. Per il capitolo “I Neoclassici milanesi”, cfr. Id., *Considerazioni sulla pittura moderna*, in «Il Primato Artistico Italiano», 15 settembre-15 ottobre 1920, poi in Id., *Scritti/1*, cit., pp. 761-767.



fig. 6 G. de Chirico (attr.),
*Senza titolo (L'enigma dell'arrivo
 e del pomeriggio)*,
 s. d., collezione privata

il compimento delle memorie classiche della Grecia della sua infanzia (ben presenti nei primi quadri metafisici) e delle “prime rivelazioni” avute a Roma. In questo senso, appare a dir poco esile il tentativo di usare un capolavoro come lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello di Brera come prova della nascita milanese, nel 1909, delle prime ispirazioni metafisiche.⁵⁶ È innegabile che un simile capolavoro lo avesse colpito profondamente e questa suggestione si collega non a caso con le impressioni romane e fiorentine, tuttavia le influenze di Raffaello non si esplicitano affatto nei primissimi quadri metafisici. L'architettura a pianta circolare dell'edificio de *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio* viene dipinta a Parigi nel 1912, ma non sembra essere una filiazione dell'edificio poligonale dello *Sposalizio della Vergine*, di cui forse conserva un ricordo nella porta aperta sul cielo. Oltretutto l'architettura raffaellesca è il punto focale di una prospettiva centrale che nel quadro di de Chirico è invece elusa.

L'edificio dipinto da de Chirico rivela, come nota lo stesso Baldacci, una contaminazione con “una tholos di sapore arcaico”,⁵⁷ in una possibile rievocazione e trasformazione del Tempio di Ercole Vincitore (il cosiddetto Tempio di Vesta) di piazza Bocca della Verità a Roma. In questa fusione de Chirico non dimentica le influenze delle architetture di Giotto e Maso di Banco che daranno splendidi frutti nelle sue torri metafisiche dipinte a Parigi. Trattandosi di un'opera del 1912 (o 1911-1912 secondo Baldacci) dipinta a Parigi, non ci dovrebbe essere nessuna connessione con la presunta origine milanese della prima stagione metafisica: tuttavia, a tale proposito, verrebbe in soccorso di Baldacci un disegno

⁵⁶ Baldacci, «*La nostra poesia metafisica*», cit., p. 35.

⁵⁷ Ivi, pp. 46-47.

considerato preparatorio (fig.6) per *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio*, probabilmente più dechirichiano nella sua natura di viaggiatore nel tempo che nell'autografia della sua esecuzione.

Il disegno compare infatti nei primissimi anni Ottanta: nel 1981 è autenticato da Claudio Bruni; nel 1982 è pubblicato nel catalogo della mostra di de Chirico al MoMA di New York con la data 1912 e con la stessa datazione viene pubblicato nel primo tomo dell'ottavo volume del Catalogo generale curato ancora da Claudio Bruni.⁵⁸ Nella monografia di Baldacci del 1997 il disegno fa un primo salto nel tempo e diventa della prima metà del 1911,⁵⁹ mentre in un testo sempre di Baldacci del 2011 ha addirittura una doppia datazione, venendo pubblicato come del 1911 secondo la didascalia, mentre nel testo è detto che viene "eseguito dopo il viaggio a Roma dell'ottobre 1909 e prima di lasciare Milano per trasferirsi a Firenze (25-26 gennaio 1910)".⁶⁰ Nel primo volume del catalogo ragionato Baldacci-Roos del 2018, il disegno è datato infine gennaio-marzo 1910, proprio per suggellare la genesi milanese della Metafisica di de Chirico.⁶¹

Questa volontà di retrodatare l'opera a tutti i costi per usarla come prova della nascita a Milano della pittura metafisica suscita tuttavia non poche perplessità. Perplessità che, peraltro, si estendono anche alla sua autografia che non appare affatto certa e che andrebbe attentamente studiata, soprattutto alla luce di alcune sue goffaggini costruttive, grafiche e ideative, come si nota ad esempio nella costruzione dell'edificio con la sua finestrella che chiude l'opera a sinistra, la cui prospettiva è risolta in modo incerto, così come si ravvisa nella forma tozza dell'edificio circolare, in cui la profondità dell'apertura della porta sul cielo (che per Baldacci dimostra la connessione con lo Sposalizio di Brera) sembra negata dalla grossolana figurina di una statua al suo interno, per non parlare delle sproporzioni tra le colonne, il muro, la vela e le figure, in cui tutto sembrerebbe tracciato nel malriuscito tentativo di seguire il quadro de *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio*, senza avere la capacità di riprenderne i raffinatissimi nessi spaziali e architettonici. Sarebbe importante anche poter studiare la grafia della dedica di Louis Aragon sul retro del disegno che viene costantemente citata ma mai riprodotta.⁶²

58 *De Chirico*, a cura di W. Rubin, edito in occasione della mostra di New York, The Museum of Modern Art, marzo-giugno 1982, The Museum of Modern Art, New York 1982, pp. 200-201; *Giorgio de Chirico. Catalogo Generale, Volume 8, tomo I; Opere dal 1908 al 1930*, a cura di Claudio Bruni Sakraischik, Electa, Milano 1987, n. 463. L'autentica di Claudio Bruni è datata 27 giugno 1981, ed è conservata negli archivi della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico di Roma, il disegno era stato presentato da Paolo Sprovieri.

59 Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 123.

60 Id., «*La nostra poesia metafisica*», cit., pp. 44-45.

61 *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato*, cit., pp. 120-123.

62 Cfr. da ultimo *ivi*, p. 120.

Ma anche se si volesse forzatamente accettare l'autografia dechirichiana di questo disegno, non si capisce perché dovrebbe rappresentare una prova inoppugnabile della nascita della Metafisica a Milano quando, a detta dello stesso Baldacci, la messa a fuoco della citazione da Raffaello sarebbe avvenuta solo due anni dopo a Parigi, quando l'ingombrante presenza della statua nell'edificio circolare finalmente lascerebbe aperta la porta al paesaggio retrostante per dare spazio alle suggestioni del Raffaello di Brera.⁶³ Appare singolare anche che, tra i disegni dechirichiani di quel periodo, questo sia l'unico a non mostrare quegli elementi di rapidità inventiva ed esecutiva e quello che Baldacci definisce un "tratto quasi infantile".⁶⁴ Curiosamente proprio questo disegno, che sembrerebbe più che altro imitare il quadro originale, sarebbe un unicum nella produzione grafica dechirichiana di questo periodo e in questo senso le molte e innegabili perplessità sembrano ulteriormente erodere le fondamenta dell'ipotesi "milanese" basata su una prova così debole.

Dopo avere esaminato questo percorso articolato, tortuoso e, non di rado, vizioso, e dopo avere superato le insidie di quella che avrebbe aspirato a diventare una sorta di post-verità, la figura di de Chirico si ripropone così non solo nella sua grandezza di artista e di intellettuale, ma viene anche liberata da una visione distorta e dalle incrostazioni falsanti che per troppo tempo hanno tentato di alterare il reale svolgimento dei fatti. Così, grazie a un'analisi corretta e imparziale, si può senza dubbio affermare che i documenti relativi alla genesi e allo sviluppo della Metafisica danno ragione a quello che de Chirico ha sempre affermato e ricordato con franchezza e si pongono come un punto di partenza basilare per quelli che saranno gli studi futuri, per nuove ricerche che potranno dunque ripartire da una conoscenza certa delle vicende storiche finalmente depurate da travisamenti e da errori di interpretazione.

63 Come si legge ivi a p. 158, nel dipinto *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio* "La porta aperta sul vuoto prova il sicuro legame col tempo di Raffaello, che viene fatto emergere con chiarezza eliminando, nel quadro, la statua in controluce del dio" che si vede nel disegno, elemento che costituirebbe un "riferimento ancora un po' ingombrante e didascalico alle età oracolari e preistoriche".

64 Baldacci, *De Chirico. 1888-1919*, cit., p. 122.