

III  
Illustra Direttore,  
Premetto che non ho la benchè minima intenzione di al-  
mentare una di quelle solite polemiche, tanto <sup>had una volta</sup> cara oggi, <sup>esp.</sup>  
"intellettuale" <sup>di</sup> agli "artisti".  
Ho ben altro da fare che "polemizzare" con il Signor  
Longhi, o con altri: - Ho finito col capire chiaramente  
che, riguardo a molte di quelle persone che oggi hanno  
più o meno le mani in pasta nelle faccende della così  
detta "Arte Moderna", non vi è che un solo luogo, specie  
in certi casi, ove ci si possa incontrare: il Tribunale.  
I quadri "metafisici" esposti a Parigi erano tutti  
falsi. Il signor Longhi sa benissimo <sup>che io non ho</sup>  
mai ritirato le mie accuse di falsità <sup>riguardo a quei quadri</sup>  
con questi sistemi subdoli <sup>che se continue</sup> farò causa anche a lui,  
personalmente.  
Il Signor Roberto Longhi, nel 1918, a proposito di  
una esposizione di quadri miei metafisici, scrisse su  
il giornale Tempo di quell'anno un'articolo <sup>strenuamente</sup> stupidamente  
malizioso, <sup>del</sup> quale risultava che la mia pittura  
metafisica non valeva proprio un fico secco.  
Ora il signor Roberto Longhi, dopo una tale  
dichiarazione, per essere conseguente alle sue opinioni,  
non avrebbe dovuto collaborare insieme agli altri  
membri della Commissione, alla memoria in teatro di  
quella fittura, esposta, del resto, contro la mia volontà,  
e di cui l'opposizione era stata decisa alla mia  
insaputa.  
In quanto poi alle sue nebbiose insinuazioni

LO SGAMBETTO  
ROBERTO LONGHI CONTRO GIORGIO DE CHIRICO.  
LA BIENNALE DI VENEZIA DEL 1948 E LA MOSTRA  
RETROSPETTIVA SULLA “PITTURA METAFISICA”

*Paolo Picozza*

“...Sa che sto facendo causa alla Biennale  
ove hanno voluto farmi lo sgambetto con il trucco della pittura metafisica...”  
G. de Chirico, Lettera a G. Zamberlan, Roma 29 -5-1949

### 1) Dal dio ortopedico al critico che sparì nel marciapiede

Il più grande ammiratore ma, al contempo, nemico di Giorgio de Chirico è stato André Breton, il quale comprese fin da subito l'importanza della pittura di Giorgio de Chirico, tanto da appropriarsi, dopo la rottura dei rapporti, della sua invenzione (la Metafisica) e da proclamarsi poi – con i surrealisti – unico detentore della sua eredità artistica, fino ad arrogarsi il diritto di cambiare i titoli dei suoi dipinti e giungendo persino alla loro falsificazione e conseguente messa in commercio.<sup>1</sup> Tuttavia, dopo Breton e senza ombra di dubbio a livello nostrano (o meglio provinciale), il titolo di peggior detrattore del Maestro deve essere attribuito a Roberto Longhi.

Per chi conosce i burrascosi rapporti tra Giorgio de Chirico e Roberto Longhi, a cominciare dalla premeditata e non intellettualmente onesta stroncatura *Al dio ortopedico*, scritta da Longhi in occasione della mostra romana del Maestro nel 1919,<sup>2</sup> è agevole comprendere come fu possibile a costui, allorché ne ebbe la possibilità quasi trent'anni dopo (in occasione della Biennale del 1948), ordire un'ulteriore complessa trama nei confronti del Maestro.

La recensione *Al dio ortopedico*, pubblicata sul quotidiano «Il Tempo» del 22 febbraio 1919, è un testo denso e criptico, esito di un proditorio e vile attacco alla persona e alla pittura di Giorgio de Chirico, organizzato da Giovanni Papini (ideatore) in accordo

1 Cfr. F. Benzi, *Giorgio de Chirico: la vita e l'opera*, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 291-308, nonché in questa rivista: *Precisazioni sulla vicenda dei dipinti metafisici lasciati da de Chirico a Parigi nel 1915*, pp. 15-31.. Vedi anche P. Baldacci, *De Chirico tradito dai Surrealisti*, in *Giorgio de Chirico. Betraying the Muse - De Chirico and the Surrealists*, catalogo della mostra (New York, 21 aprile-28 maggio 1994), Paolo Baldacci Gallery, New York 1994, pp. 214-240. Vei anche V. Noel-Johnson, *Giorgio de Chirico: il continuo ritorno dell'arte metafisica*, in *Metafisica continua*, catalogo della mostra (Conegliano, Palazzo Sarcinelli, ottobre 2023-febbraio 2024), Antiga Edizioni, Crocetta del Montello, Treviso 2023, pp. 17-33.

2 R. Longhi, *Al dio ortopedico*, in «Il Tempo», 22 febbraio 1919.

con Roberto Longhi (esecutore) nell'interesse e con la partecipazione di Carlo Carrà (beneficiario). Roberto Longhi, che intendeva favorire Carlo Carrà, si prestò al gioco e contrariamente alle aspettative dell'ingenuo de Chirico, scrisse un articolo con un titolo suggestivo e volutamente stroncatorio, che segnò negativamente – sia pure solo in Italia – la presenza della prima pittura metafisica di Giorgio de Chirico. In questo contesto è anche possibile che, come ha ipotizzato Flavio Fergonzi, Longhi vedesse – negativamente – in de Chirico un esponente della linea pittorica “tedesca e nordica” a cui contrapponeva “la centralità della pittura rinascimentale e italiana”.<sup>3</sup> Tuttavia, nella raffinata e astuta tessitura dell'articolo sembrano emergere anche elementi che vanno al di là delle mere posizioni teoriche.

Come racconta de Chirico nel suo libro *1918-1925. Ricordi di Roma* e poi anche nelle *Memorie della mia vita*:

prima che si aprisse la mostra, Giovanni Papini, che in quel tempo si trovava a Roma, mi consigliò di rivolgermi per un articolo a Roberto Longhi dicendomi che esso era uno che *capiva* più degli *altri* [...]. Seguendo il consiglio dell'autore di *Un uomo finito*, andai a trovare Longhi. Egli venne alla mia mostra, guardò i quadri, non disse nulla come Diana KARENNE, poi uscì con me e cercò di farmi parlare; si arrivò da Bussi, un caffè-pasticceria che c'era in quel tempo all'angolo di via Veneto e di via Boncompagni; da Bussi Roberto Longhi mi offrì un caffè, che egli pronunciava in inglese *còffi*; io, povero innocente, ignaro di tutto, fidente, parlavo d'arte, esprimevo le mie idee, mi confidavo e mi confessavo candidamente a lui che, perfidamente, satanicamente, forgiava già nell'animo suo il colpo mancino. Infatti alcuni giorni dopo, sulla terza pagina del giornale “Tempo”, usciva un formidabile articolo stroncatorio dal titolo: *Al dio ortopedico*.<sup>4</sup>

Come spiega con chiarezza Fabio Benzi, la stroncatura ebbe conseguenze disastrose riguardo la presenza del primo periodo metafisico di Giorgio de Chirico nei musei in Italia. Difatti, “essa rimase proprio in ambito nazionale quella che più influenzò la considerazione della Metafisica: non è un caso se nessun museo italiano abbia ancora oggi nelle sue collezioni un'opera significativa di quel periodo”<sup>5</sup> Scrive ancora Benzi:

3 F. Fergonzi, «*Ah Ferrara!*», in *marginie al Dio ortopedico di Roberto Longhi*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardie*, catalogo della mostra a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos (Ferrara, novembre 2015-febbraio 2016), Ferrara Arte, Ferrara 2015, pp. 133-141.

4 G. de Chirico, *Ricordi di Roma. 1918-1925*, in Id., *Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di A. Cortellessa, S. D'Angelosante e P. Picozza, La nave di Teseo, Milano 2023, pp. 994-995 (prima edizione Editrice di Cultura Moderna, Roma 1945). Il passo è riportato, quasi identico nelle *Memorie della mia vita*, ivi, pp. 1330-1331 (prima edizione Astrolabio, Roma 1945).

5 Sulla stroncatura e su quella che può essere definita una vera e propria congiura ordita da Papini, Carrà e, molto pro-

Il progetto, invero subdolo, era di attribuire a Carrà il primato della pittura metafisica. Quella parola che de Chirico aveva usato per le sue opere fin dal periodo francese, che lo stesso Apollinaire aveva avuto modo di usare per definirla, non aveva mai avuto per il solitario de Chirico il valore di uno slogan del tipo “futurismo” per intenderci, anche se a partire da un articolo del 18 giugno 1918 egli inizia a usarla consapevolmente (*L'arte metafisica della mostra di Roma*). Ma Carrà, che proprio da quella lezione di marketing internazionale del futurismo proveniva, sapeva ben considerare il valore di un'etichetta artistica, del suo primato nominale. Il progetto cinico, cui parteciparono Papini, e in misura forse minore, lo stesso Soffici, è di innalzare Carrà a ideatore di un “movimento”, a leader di una nuova definizione dell'arte contemporanea.<sup>6</sup>

Purtroppo, de Chirico non comprese subito la “trappola” che Papini e Longhi avevano organizzato. Ne ebbe tuttavia definitivo e amaro riscontro quando, alcuni mesi dopo (nel 1919), fu pubblicato il libro *Pittura metafisica* di Carlo Carrà, ove l'artista rivendicava a sé la scoperta della metafisica senza nominare neppure una volta il nome di Giorgio de Chirico. Come emerge dalla fitta corrispondenza intercorsa sin dal 1918, Carlo Carrà fu incoraggiato dallo stesso Papini a pubblicare il libro che raccoglieva anche articoli di Carrà pubblicati in precedenza, dai quali poi fu maliziosamente espunto ogni riferimento a de Chirico.<sup>7</sup>

Per comprendere meglio queste dinamiche va considerato però anche un elemento mai adeguatamente sottolineato: gli articoli del 1918 in cui Guillaume Apollinaire, il grande poeta, critico d'arte e vate delle avanguardie parigine (che conosceva alla perfezione tutti gli attori coinvolti), evidenziava che i “giovani futuristi italiani”

oggi subiscono una nuova influenza, quella del loro compatriota Giorgio de Chirico che, prima della guerra, dipingeva a Parigi. Del resto, questo pittore di accento così particolare è forse il solo pittore europeo vivente che non ha subito l'influenza della giovane scuola francese.<sup>8</sup>

---

babilmente, Soffici e che ha visto Longhi come esecutore materiale, vedi Benzi, *Giorgio de Chirico*, cit., pp. 225-230 (la citazione è tratta da p. 225).

6 Ivi, pp. 228-229.

7 Vedi C. Carrà, *Pittura metafisica*, Vallecchi, Firenze 1919. Cfr. anche *Il Carteggio Carrà-Papini. Da «Lacerba» al tempo di «Valori Plastici»*, a cura di M. Carrà, Skira, Milano 2001, pp. 110-117.

8 «Aujourd' hui, les jeunes futuristes italiens subissent une nouvelle influence: celle de leur compatriote Giorgio de Chirico qui, avant la guerre, peignait à Paris. Du reste, ce peintre d' accent si particulier est peut-être le seul peintre européen vivant qui n' ait pas subi l' influence de la jeune école française» (*Échos et on dit des lettres e des arts*, 13 aprile 1918, in G. Apollinaire, *Chroniques d'art 1902-1918*, Gallimard, Parigi 1960, p. 540). Sul rapporto tra de Chirico e Apollinaire, Benzi, *Giorgio de Chirico*, cit., pp. 135-173.

Altro che primogenitura della Metafisica per Carrà e, in aggiunta, lo stesso Apollinaire, il 20 luglio 1918, ironizzava sulla questione che, del resto, ai suoi occhi era assolutamente chiara:

*Il Tempo*, il nuovo quotidiano di Roma, al quale collabora Giovanni Papini, pubblica ora articoli del pittore Carlo Carrà sull'estetica. L'ex futurista ormai aderente alle visioni artistiche di Giorgio de Chirico menziona Raffaello, cita Leopardi e Baudelaire. Come sono cambiati i tempi!<sup>9</sup>

Apollinaire, con la chiarezza della sua visione critica internazionale, sottolineava l'unicità di de Chirico nel panorama europeo e faceva poi cenno proprio a Papini, rimarcando nettamente l'influenza di de Chirico su Carrà, con parole che potevano pesare come un macigno sulla considerazione del nuovo corso della pittura dell'ex futurista e della sua novità nel panorama internazionale. Così si capisce meglio la dinamica del progetto elaborato contro de Chirico e si afferra meglio anche il senso della citazione che Longhi riporta ne *Al dio ortopedico*, ripresa dalla poesia *La Grâce exilée* di Apollinaire: "*Va-t'en va t'en mon arc-en-ciel / Allez-vous-en couleurs charmantes / Cet exil t'est essential / Infante aux écharpes changeantes*. Cantano essi in misura varia l'esilio della grazia pittorica, che non può essere sbandita se non con la perdita dell'arte stessa, e lo svanire".<sup>10</sup> Per Flavio Fergonzi:

Longhi, che deve aver saputo da de Chirico della sua frequentazione con Apollinaire e del sostegno da lui avuto nei suoi anni parigini, ha, con non poca perfidia capovolto la situazione. La grazia cromatica multicolore della pittura francese (quella recente della pittura impressionista, la sola che ha derivato le leggi della grande tradizione cromatica della pittura italiana) è andata in definitivo esilio con i quadri dipinti da Giorgio de Chirico, così pesantemente germanofili, böckliniani.<sup>11</sup>

Da questo contesto, la perfidia di Longhi si delinea con maggiore evidenza se si considerano le parole di Apollinaire sull'indipendenza di de Chirico dalla giovane scuola

9 «*Il Tempo*, le nouveau journal de Rome, auquel collabore Giovanni Papini, publie désormais des articles du peintre Carlo Carrà, sur l'esthétique. L'ancien futuriste désormais rallié aux vues artistiques de Georges de Chirico mentionne Raphaël, cite Leopardi et Baudelaire. Comme les temps sont changés!» (*Échos et on dit des lettres*, cit., 20 luglio 1918, in *Chroniques*, cit., p. 554).

10 Longhi, *Al dio ortopedico*, cit.; la citazione di Guillaume Apollinaire è tratta da *La Grâce exilée* contenuta nei suoi *Caligrammes*.

11 Fergonzi, «*Abi Ferrara!*» *In margine*, cit., p. 140.

francese, sulla sua primogenitura della pittura metafisica, sulla sua influenza sui giovani futuristi e su Carrà.

In occasione della personale di de Chirico a Roma nel 1919 era dunque necessario cambiare le cose, approfittando dell'impossibilità da parte di Apollinaire di rinnovare il proprio autorevole giudizio, visto che lo scrittore era morto di febbre spagnola nel novembre 1918. Certamente questo fu possibile grazie al provincialismo del contesto nostrano e alla contingenza che vedeva de Chirico ancora molto poco conosciuto in Italia, mentre Carrà era già molto famoso, ovviamente anche per il suo ruolo primario nel movimento futurista. Tuttavia, de Chirico "il monomaco", non dimenticò mai l'ignobile scherzo di Longhi, e non perse occasione di prendersi gioco di lui, privatamente e in pubblico, con raffinata sagacia, con intuibili ripercussioni sul permaloso e livoroso storico dell'arte. In altre parole, la controversia si spostò sul piano personale, con reciproche accuse ed anche insulti rivolti in pubblico da Longhi a de Chirico.<sup>12</sup>

Nel piacevolissimo libretto dal titolo *Ricordi di Roma 1918-1925*, scritto nel novembre del 1944 e pubblicato il 3 gennaio 1945, de Chirico oltre a illustrare le ipocrisie dell'ambiente artistico e letterario della Roma dell'epoca, ove alcuni artisti l'avevano fortemente osteggiato durante il primo periodo romano (1918-1925) fino a indurlo ad emigrare a Parigi nel 1925,<sup>13</sup> dedica alcune pagine al famoso critico d'arte, giungendo a raccontare divertenti e geniali episodi tra i quali vale la pena di ricordare quello in cui Roberto Longhi (che nel 1943 si trovava a Firenze), pur di evitare di incontrarsi (*rectius* scontrarsi) con de Chirico che camminava sullo stesso marciapiede ma in direzione opposta alla sua, ricorse alla magia. Scrive de Chirico:

ad un certo momento vidi Longhi che spuntava ad una ventina di passi avviandosi nella mia direzione; egli si recava verso la cassetta delle lettere per imbarcarvi

12 L'episodio è riportato da Giorgio Zamberlan: "La seconda mostra a Venezia, ebbe luogo nell'estate del 1950, nei locali della Società Canottieri Bucintoro, e fui incaricato da de Chirico di ospitare altri pittori. Egli stampò in quell'occasione un numero unico intitolato «Biennale a fuoco» che andò a ruba. Roberto Longhi, preso di mira in modo piuttosto ironico da un articolo di de Chirico, se ne risentì. Una sera, casualmente, mentre noi si pranzava alla Taverna, Longhi ci passò davanti assieme alla moglie, vestiti da sera e diretti alla Fenice. Nel vedere de Chirico non seppe trattenersi dal dirgli: – Buffone! –. Al che il pittore si levò in piedi e replicò: – Buffone sarai tu, e brutta bestia!" (G. Zamberlan, *Il mercante in camera*, Vallecchi, Firenze 1959, pp. 134-135)

13 La rottura di de Chirico con l'ambiente romano divenne poi definitiva con l'intervista rilasciata a Parigi il 12 dicembre 1927 a Pierre Lagarde, giornalista di «Comoedia» nella quale de Chirico esprimeva opinioni fortemente negative sull'arte italiana, per cui vedi G. de Chirico, intervista con Pierre Lagarde, *Sig. de Chirico, pittore, predice e si augura il trionfo del Modernismo*, in de Chirico, *Scritti*, cit., pp. 1297-1299; prima edizione in «Comoedia», rubrica "L'Italie et nous", 12 dicembre 1927, poi pubblicata in «Metafisica», 14-16 (2016), a cura di L. Giudici. Tale intervista fece insorgere i pittori italiani che scrissero che de Chirico non era più meritevole di partecipare alla Biennale di Venezia alla quale era stato invitato (tanto che ne fu estromesso fino al 1932) ma addirittura che occorreva bruciare i suoi quadri (G. Chierici, Giorgio de Chirico e Venezia: 1924-1936, in «Metafisica», 17-18 [2018], pp. 261 e ss.). Carrà, a sua volta, in una lettera a Soffici scriveva: "...de Chirico non deve più esporre in Italia. A Venezia non deve esporre, neanche la prossima Biennale, anche se è stato invitato. Questo devi dirlo tu a Maraini" (ivi, p. 264).

della corrispondenza; mi vide da lontano, calcolò in un battibaleno la distanza e dedusse probabilmente che se avesse continuato così ci saremmo scontrati come due piroscafi nella nebbia; non c'era tempo da perdere ed egli ebbe ricorso al mezzo estremo: la magia: aprì le braccia e fece un tuffo nel marciapiede; non esagero, né invento: Roberto Longhi sparì nel marciapiede. Quando guardai intorno per vedere dov'era andato a finire scorsi dalla parte opposta, lontano, in fondo ai portici, il lato posteriore di Longhi che, scantonando, spariva in direzione di via Strozzi. Ora io mi chiedo, caro lettore, come si possa fare cose simili senza avere il dono d'ubiquità, e la facoltà di poter provocare quando si vuole la sparizione della propria persona.<sup>14</sup>

Nel 1944, dopo la liberazione di Roma, de Chirico decise di stabilirsi definitivamente a Roma e memore delle ostilità mai venute meno dell'ambiente artistico capitolino, si affrettò a rendere esplicite le sue intenzioni:

quando sarà finita questa guerra e si potrà di nuovo viaggiare, credo che molti desidereranno ardentemente (e forse fin da ora lo sperano) che io, come nel 1925, pigli di nuovo un bel biglietto per Parigi, o per altrove, e mi levi dai piedi. Mi dispiace di dover dare a questi signori la cattiva notizia che, se Dio me lo permetterà, ho deciso di rimanere a lavorare in Italia e... *forse proprio a Roma*. “Sissignori; è qui che voglio rimanere a lavorare, a lavorare sempre più, a lavorare sempre meglio, a lavorare per la mia gloria e per la vostra condanna”.<sup>15</sup>

Queste ultime parole rappresentano, come Elena Pontiggia ha molto ben chiarito e documentato, la risposta di de Chirico a una grandinata di insulti oggi difficilmente immaginabili, pubblicati su quotidiani e riviste: “la sua pittura viene attaccata anche nei suoi esiti più alti e con una violenza che non ha uguali. Nessun artista, nel panorama dell'epoca, che pure non è sempre eccelso, subisce un simile anatema”.<sup>16</sup>

14 De Chirico, *Ricordi di Roma*, cit., p. 995. L'episodio ritorna anche in *Memorie della mia vita*, cit., p. 1331. Lo scritto deve aver urtato particolarmente Longhi per il fatto che il racconto fu ripreso da F. Bellonzi, “Le Mostre”, in «Domenica», 29 luglio 1945.

15 De Chirico, *Ricordi di Roma*, cit., p. 1010.

16 E. Pontiggia, *Giorgio de Chirico. Gli anni Quaranta. La metafisica della natura, il teatro della pittura*, La nave di Teseo, Milano 2021, p. 29; ivi cfr. la *Cronologia. Settembre 1939-dicembre 1940* (pp. 268-340) che ripercorre con puntualità gli attacchi subiti da de Chirico in quegli anni.

## 2) La Biennale del 1948

Tenendo conto del clima così avverso a de Chirico negli anni Quaranta, oggi possiamo capire meglio come sia stato possibile a Longhi mettere in atto quella che oggi si comprende come una vera e propria vendetta personale per essere stato messo da de Chirico alla berlina.<sup>17</sup>

L'occasione si presentò nella prima Biennale di Venezia organizzata dopo la fine della Seconda guerra mondiale, nel 1948. La finalità coltivata da Longhi era quella di accostare in una "inusitata" retrospettiva a tre, la pittura di de Chirico a quella di Carlo Carrà e di Giorgio Morandi, facendo apparire questi ultimi come i veri pittori metafisici, addirittura di maggior rilievo rispetto al Maestro. Infatti, come ha ancora scritto Elena Pontiggia, la stessa metafisica gli era accreditata fino a un certo punto:

Negli anni quaranta si diffonde la convinzione che i manichini di Carrà e le nature morte del 1919-1920 di Morandi siano "più pittura" dell'opera dechirichiana. I discepoli, insomma, avevano superato il maestro. Lo dimostra la Biennale di Venezia del 1948, dove Longhi, Marchiori, Ragghianti, Lamberto Vitali e lo stesso Carrà organizzano una retrospettiva sulla metafisica e poi premiano non lui, ma l'artista bolognese. È vero che il premio era destinato alla pittura, non specificamente alla metafisica, ma nella rassegna la parte su quest'ultima era così centrale che le due categorie finivano per coincidere. Metodologicamente era come organizzare una mostra sulla prospettiva rinascimentale e premiare non Brunelleschi o Leon Battista Alberti ma il Beato Angelico.<sup>18</sup>

L'intento fu apparentemente raggiunto attraverso il "forzoso" e abusivo coinvolgimento di de Chirico nel concorso artistico indetto tra i tre pittori della Biennale, che vide Morandi vincitore e de Chirico ultimo in una graduatoria volutamente falsificata al fine di far apparire che, contrariamente al vero, de Chirico aveva partecipato al concorso, che era stato valutato dalla Commissione e che gli era stato attribuito un solo voto.

17 "Il livore di Longhi da allora ad oggi, cioè per più di un quarto di secolo, è sempre andato aumentando. Quando m'incontra per la strada ha un leggero spostamento delle mascelle ed un principio di paralisi facciale. Giunge a fenomeni che hanno del magico e del soprannaturale, come il dono dell'ubiquità e la facoltà di sparire quando vuole" (de Chirico, *Ricordi di Roma*, cit., p. 995).

18 Pontiggia, *Giorgio de Chirico. Gli anni Quaranta*, cit., p. 30. Va notato che il cliché falsante del Carrà "più pittore" rispetto a de Chirico doveva essere contestato ancora nel 1970 da un fine osservatore e attento sostenitore di de Chirico come Renato Guttuso: "il riconoscimento della eccezionale personalità di de Chirico è stato sempre viziato e parziale [...] si dice infatti il 'mistero' de Chirico, non la forza pittorica di de Chirico [...]. Si diceva: la 'metafisica' l'avrà inventata de Chirico, ma Carrà è 'più pittore' [...]. Il termine metafisico non si addice né a Morandi (e de Chirico ha ragione a negargli questa caratterizzazione), né a Carrà [...] per il quale sarebbe giusto parlare di 'realismo magico' [...]. La 'metafisica' riguarda, in realtà, soltanto de Chirico. È intuizione sua" (R. Guttuso, *De Chirico o della pittura*, in «Rinascita», 30 ottobre 1970, ora in Id., *Scritti*, a cura di M. Carapezza, Bompiani, Milano 2013, pp. 593-595).

L'articolo di Giorgia Chierici pubblicato in questo stesso numero di «Metafisica», ricco di numerosi documenti inediti, nonché il recupero fatto a suo tempo da parte di chi scrive dell'intero fascicolo di parte della lunga controversia giudiziaria<sup>19</sup> che ha contrapposto de Chirico alla Biennale di Venezia, offrono indiscutibili riscontri del fatto che fu Longhi a ideare ed organizzare la mostra retrospettiva sulla pittura metafisica nell'ambito della Biennale di Venezia del 1948.<sup>20</sup>

Tale iniziativa era stata evidentemente pensata, come sopra accennato e come emerge dalla documentazione raccolta, allo scopo di dequalificare – se non distruggere – ancora una volta de Chirico, sottraendogli la paternità della sua invenzione artistica a favore di Carrà, come peraltro aveva già fatto poco prima Lionello Venturi nel catalogo della mostra *Exhibition of contemporary Italian painting*, inaugurata nel giugno 1946 alla Redfern Gallery di Londra.<sup>21</sup> Era, in altre parole, l'occasione buona per contrastare gli attacchi fatti da de Chirico, promuovere ancora una volta Carrà e confermare la stroncatura del 1919.

In sede di organizzazione della Biennale del 1948, alla quale de Chirico era stato invitato in data 22 novembre 1947 (invito tuttavia mai ricevuto in quanto spedito ad un indirizzo errato) a esporre alcuni quadri di *recente realizzazione*, Roberto Longhi avanzò in data 11 settembre 1947, facendola approvare seduta stante, l'inusitata proposta di una mostra retrospettiva dedicata non già ad un singolo pittore – come per tutte

19 G. Di Giulio, *La vicenda giudiziaria tra Giorgio de Chirico e la Biennale di Venezia*, in questa Rivista, p. 281. L'articolo e le sentenze del Tribunale e della Corte di appello di Venezia, sia in modo diverso, a prescindere dagli interessanti aspetti più propriamente giuridici che vengono analizzati, fanno capire chiaramente come nei confronti del Maestro la Biennale, non solo non osservò le regole del bon ton della consuetudine e correttezza sempre adottate, ma andò anche contro al proprio stesso regolamento e contro il diritto materiale e morale spettante all'Artista.

20 G. Chierici, *Giorgio de Chirico e Venezia - Parte IV (1948-1978)*, nelle pagine precedenti.

21 «Il signor Lionello Venturi dichiara che Carrà ha creato la pittura metafisica insieme a me (together with de Chirico). Ora trovo che un professore di storia dell'arte dovrebbe essere meglio informato su certi fatti capitali della storia dell'arte moderna e sapere che la pittura metafisica ho cominciato a farla nel 1910 e Carrà l'ha fatta 7 anni più tardi, a Ferrara, dopo aver visto i miei quadri. Ciò sanno tutti, tanto in Italia che fuori, e io l'ho esaurientemente spiegato in *Ricordi [sic] della mia vita*» (G. de Chirico, *Lettera aperta*, in «La Fiera Letteraria», 1 agosto 1946, p. 2). Per il testo in cui Lionello Venturi attribuiva la paternità della Metafisica congiuntamente a de Chirico e a Carrà, vedi L. Venturi, *Presentazione*, in *Exhibition of contemporary Italian painting*, catalogo della mostra di Londra, Redfern Gallery, giugno 1946, pubblicato in traduzione italiana sul numero di luglio di «Emporium» con il titolo *Pittura italiana contemporanea* in una mostra a Londra (pp. 51 e ss.). È interessante sottolineare come lo stesso Venturi riferisce che de Chirico non aveva dato l'assenso all'esposizione delle proprie opere secondo l'uso del tempo ispirato al rispetto dei diritti dell'artista. È quello che poi de Chirico contesterà alla Biennale, proprio di essere venuta meno, oltre che al proprio regolamento, all'uso corrente e di bon ton praticato in tutti i musei del mondo di chiedere preventivamente il consenso all'autore per l'esposizione delle proprie opere, specificando anche quelle che si volevano esporre. De Chirico produrrà in giudizio la dichiarazione di alcuni musei che attestavano quello che doveva ritenersi di uso corrente in caso di una esposizione di autore vivente. Significativa a riguardo una lettera di protesta datata 20 maggio 1935, in cui de Chirico sollevava un problema con il Conservatore del Musée du Jeu de Paume di Parigi in merito ad una mostra sugli italiani in Francia organizzata dalla Biennale. Difatti, vi erano state esposte alcune opere del Maestro senza il suo consenso, motivo per cui egli diffidava il Conservatore ad eliminare dette opere dall'esposizione (copia della lettera conservata nell'archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico).

le altre retrospettive previste in quella Biennale – bensì alla pittura metafisica, con il coinvolgimento di ben tre pittori (Carrà, de Chirico, Morandi).<sup>22</sup>

Le reali intenzioni di Longhi appaiono chiare dalla lettura delle sue stesse dichiarazioni. Infatti, scrive Longhi a Pallucchini il 2 ottobre 1947: “Per la mostra della ‘Metafisica’ non c’è dubbio che per fare le cose bene bisognerebbe esporre di De Chirico alcune cose tra il ‘10 e il ‘15 che dimostrano la sua priorità, **almeno inventiva (anzi soltanto inventiva)** in quella tendenza”.<sup>23</sup>...È evidente da questa espressione (da noi evidenziata in grassetto) la reale volontà di Longhi: “*per fare le cose perbene*”, la retrospettiva non si sarebbe potuta realizzare senza la partecipazione – *etsi non volentem* – di de Chirico o più precisamente senza l’esposizione di alcune opere di de Chirico (anche scelte a casaccio e senza alcuna logica ma prontamente disponibili in Italia. Su tredici dipinti esposti, uno era falso e altri quattro di esecuzione recente e non del primo periodo metafisico).

Esposizione indispensabile per la necessaria comparazione con le opere degli altri due pittori per procedere poi al riconoscimento di uno di loro (Carrà o Morandi) quale miglior pittor metafisico da parte della Giuria internazionale.

Peraltro, al momento della proposta, Longhi non aveva un’idea chiara di quali opere di de Chirico esporre, mentre sapeva bene quali opere di Carrà e Morandi presentare. Gli verrà in aiuto Lamberto Vitali, studioso di respiro internazionale: l’importante era reperire un sufficiente raffazzonato numero di opere da mettere in mostra.<sup>24</sup> Emerge quindi con assoluta chiarezza l’intento di Longhi di far apparire – e non poteva essere altrimenti – de Chirico quale inventore “casuale” della Metafisica: *un inventore in ogni caso “meno pittore” di Carrà e Morandi* che dovevano essere elevati al rango dei veri sviluppatori dell’idea iniziale, quali maturi proseguitori della teoria (*rectius* invenzione) dechirichiana. La conferma della propria intenzione la fornisce lo stesso Longhi nel panegirico con cui presenta Carlo Carrà alla 25<sup>a</sup> Biennale del 1950. Scrive Longhi: “dopo l’avventura futurista, la nuova meditazione del periodo ‘metafisico’ (C. ’15-’20) recò su un piano di concretezza pittorica le semplici evocazioni sceniche di de Chirico, in un tessuto ben altrimenti ricco di grana lombarda: invenzioni da visionario a mezza via tra Paolo Uccello e ‘il Doganiere’”.<sup>25</sup>

22 La Biennale di Venezia, ASAC, Arti Visive, b.007.

23 Roberto Longhi a Rodolfo Pallucchini, Segretario Generale della Biennale, nella lettera del 2 ottobre 1947, in M. C. Bandera, *Il carteggio Longhi-Pallucchini. Le prime Biennali del dopoguerra 1948-1956*, Charta, Milano, 1999, pp. 47-48.

24 Lamberto Vitali, lettera del 15 novembre con indicazione di possibili importanti prestiti esteri, pubblicata in Chierici, *G. de Chirico e Venezia - 1948-1978*, cit., p. 139, n. 7.

25 R. Longhi, *Carlo Carrà. Mostra personale*, 25<sup>a</sup> Biennale di Venezia, catalogo Alfieri editore, Venezia 1950, pp. 71-72.

### 3) Lo scorretto comportamento degli Organizzatori della retrospettiva

Evidentemente consapevoli che de Chirico non avrebbe mai aderito a tale retrospettiva, gli organizzatori gliela tennero accuratamente nascosta per oltre quattro mesi. De Chirico venne a conoscenza dell'iniziativa dalla stampa e successivamente, a giochi fatti (vale a dire a prestiti acquisiti), fu ufficialmente informato con una lettera spedita dalla Biennale il 23 gennaio 1948.<sup>26</sup>

De Chirico reagì prontamente, diffidando con lettera del 27 gennaio 1948 la Biennale dall' esporre le proprie opere; ma alla sua diffida la Biennale replicò – con prepotente autocrazia, autentico retaggio fascista – che la mostra era stata ormai organizzata e quindi si sarebbe tenuta. Per giunta evitarono anche (tanto avrebbero imposto i criteri di normale prudenza in un contesto in cui era notoria la falsificazione delle opere di de Chirico, come vedremo in seguito) di sottoporre a de Chirico le fotografie delle opere che intendevano esporre (figg. 1-2).

Ma c'è di più: gli organizzatori della mostra (che de Chirico taccia più volte, e con ragione, di ignoranza ed incompetenza) e in particolare Longhi, che l'aveva proposta, inserirono nell'esposizione non solo quadri metafisici tardi, ma addirittura un quadro clamorosamente falso dal titolo *Il trovatore*, firmato e datato G. de Chirico 1917, realizzato dal pittore surrealista Oscar Dominguez. L'opera in oggetto era stata probabilmente esposta nel giugno 1946 alla Galleria Allard di Parigi, con una serie di passaggi (da un noto mercante di falsi ed altrettanto nota Galleria milanese era finita nella collezione del Visconte Marmont). Si trattava di una mostra, quella del 1946, in cui *tutte* le pitture metafisiche esposte (venti su ventotto) erano false, mostra che non sarebbe stato possibile organizzare senza la collaborazione di Éluard, che in casa aveva appeso alla parete un falso de Chirico, e senza il preventivo assenso di Breton, di cui diremo in seguito.<sup>27</sup> Quando de Chirico iniziò la causa civile contro la Biennale (citazione del 3 luglio 1948 innanzi al Tribunale di Venezia), non avendo ovviamente visitato la mostra, non poteva certamente sapere che era esposta un'opera falsa (fatto che, se denunciato nell'atto di citazione, avrebbe sicuramente aggravato la posizione processuale della Biennale).<sup>28</sup>

26 Non è stata rinvenuta la copia della lettera inviata a de Chirico il 23 gennaio 1948. Il tempo trascorso dalla prima lettera del 22 novembre 1947 – non pervenuta – diretta a de Chirico con la quale lo si invitava ad esporre cinque opere della sua produzione più recente (in linea con il programma della prima Biennale del dopoguerra) e la seconda lettera spedita solo in data 23 gennaio 1948, cioè ben quattro mesi dopo la decisione presa in data 11 settembre 1947 di organizzare la mostra retrospettiva, chiarisce fuor di ogni dubbio lo scorretto *modus operandi* degli organizzatori della retrospettiva. Risibile la contraddittoria difesa della Biennale che da una parte affermava che de Chirico era stato debitamente avvertito dell'iniziativa e, dall'altra parte che non incombeva alcun obbligo di mettere de Chirico a conoscenza dell'iniziativa. Vedi sul punto Giulia Di Giulio, pp. 272-273.

27 Cfr. l'articolo di G. Chierici, *infra*, pp. 136 ss.

28 La responsabilità per l'esposizione del falso de Chirico rimase fuori dal contenzioso giudiziale, avendo de Chirico scoperto il fatto criminoso ad esposizione chiusa. La lettera aperta di denuncia sulla stampa «Tempo» è del 14 ottobre 1949. È in errore Longhi quando afferma che la questione dell'autenticità o meno del contestato *Trovatore* sarebbe



fig. 1 Salon d'Automne

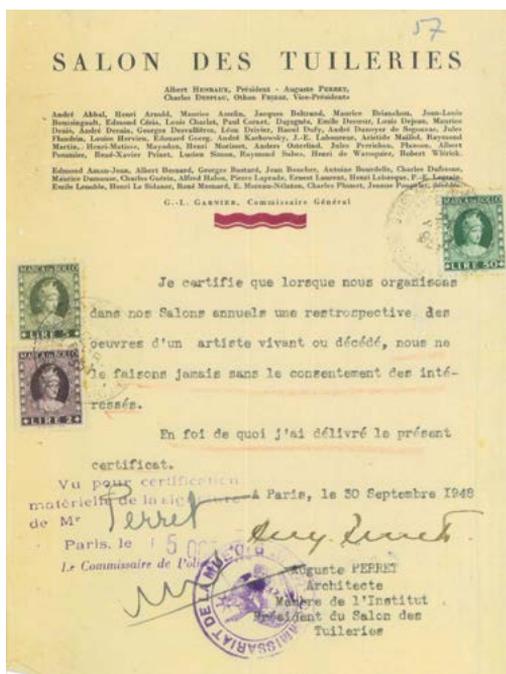


fig. 2 Salon des Tuileries

Il progetto di Longhi si concretizzò in modo subdolo ed in un certo senso fortunoso, mediante il forzato coinvolgimento di de Chirico nel concorso bandito dalla Biennale di Venezia per premiare il miglior artista italiano. La Giuria internazionale del concorso, come recita il verbale, si riunì il 6 giugno 1948 alle ore 16:30 nel palazzo della Mostra ai Giardini:

e dopo lunga ed animata discussione, venne stabilito che, nel proporre i nomi degli artisti sia stranieri che italiani da prendere in considerazione, si dovesse tener conto dell'importanza della partecipazione dei singoli alla XXIV Biennale in rapporto alla fama raggiunta dall'artista.<sup>29</sup>

Al momento di votare il miglior pittore italiano, Émile Langui (componente della Giuria e Commissario per il Belgio) propose, prima della votazione, di assegnare il primo pre-

stata definita nel contesto della controversia giudiziaria, proprio perché a tale controversia il falso *Trovatore* era rimasto estraneo. Comunque, va rilevato che detto *Trovatore* nel 1995 fu oggetto di una surreale controversia tra la proprietaria del quadro e la Biennale, di cui alla successiva nota 37.

29 La biennale di Venezia, ASAC, Arti Visive, serie "Trasporti Biennali internazionali d'arte", b.010

mio a Giorgio de Chirico. Una simile, quanto condivisibile, proposta rischiava di far fallire l'intero progetto di Longhi. Pose immediato rimedio il Presidente della Giuria Lionello Venturi, che bocciò la proposta di Langui come *inammissibile*, facendo *correttamente* presente che de Chirico non poteva essere votato in quanto aveva espresso la volontà di non partecipare al concorso.<sup>30</sup>

Si procedette quindi a votazione. Tutti gli altri componenti della giuria, ottemperando alle precise disposizioni impartite da Venturi, si astennero dal votare de Chirico ed espressero il loro voto in favore di altri concorrenti. Nonostante ciò, Émile Langui, che si era certamente reso conto della *combine*, decise comunque di votare, attribuendo il proprio voto a de Chirico, quale segno di stima.<sup>31</sup>

Senonché Longhi, il quale fungeva da Segretario della riunione, intuiva l'opportunità che gli si presentava, invece di depennare tale voto sul foglietto utilizzato per la conta dei voti (o annotare a margine che non era conteggiabile in quanto voto nullo), lo attribuì comunque come voto valido (fig. 3). Prova della precisa volontà di ottenere il risultato prefissato si rinviene nell'articolato verbale della riunione, redatto successivamente sempre da Longhi in data 8 giugno 1948, ove Longhi inserì comunque il voto di Langui come voto validamente espresso, con ciò contravvenendo alle istruzioni impartite da Venturi. Così falsamente verbalizzando, fece risultare che de Chirico aveva partecipato

Handwritten voting slip titled "Pittura italoisme". The text reads: "come ha proposto s'è: De Chirico - Langui". Below this, a list of names and their votes is shown:

Nome	Voto	Conteggio
Noninski	x x x x x x x x	8
Carrà	x x x	3
De Chirico	x	1
Levi	x	1
Turati	x	1
Tosi	x	1

fig. 3 Foglietto della votazione redatto da Longhi

30 È singolare come Longhi e Venturi, storici dell'arte tra loro notoriamente e fieramente avversi (a dir poco), si siano in questo caso alleati contro il malcapitato de Chirico, capace di mettere d'accordo anche due nemici: un vero e proprio miracolo metafisico!

31 Langui aveva del resto le idee ben chiare, come si comprende dal suo scritto *Giorgio de Chirico e l'arte metafisica*: "L'arte che gli storici hanno denominato 'metafisica' è creazione di un solo uomo, di un italiano nato in Grecia, Giorgio de Chirico (1888) [...]. Attraverso una specie di illuminazione improvvisa de Chirico ha fatto uscire la pittura 'completamente fuori dai limiti dell'umano: il buon senso e la logica vi sono assenti'. Di colpo viene tracciato il programma di quel che nel futuro sarà il surrealismo. Gli amici di de Chirico (Carrà, Morandi e Severini) hanno reso più vasto l'arsenale delle sue immagini e delle sue trovate, e sotto la sua direzione, hanno fondato il movimento della 'pittura metafisica'. Ma tutti questi antichi futuristi non hanno mai uguagliato l'immaginazione e la tecnica, né il colore del loro maestro. Non cercavano insomma che un porto in cui riposarsi e meditare dopo le lotte estenuanti della loro prima giovinezza. Sotto questo aspetto, la pittura metafisica ha contribuito alla liquidazione del Futurismo. Il messaggio di de Chirico resta un caso folgorante, unico e senza eco immediata". É. Langui, *Giorgio de Chirico e l'arte metafisica*, in J. Cassou, É. Langui, N. Pevsner, *Le origini dell'arte moderna*, Electa, Milano 1962, p. 78.

effettivamente al concorso, era stato regolarmente considerato e aveva ricevuto... un solo voto!<sup>32</sup>

Come è noto, il concorso ebbe come vincitore Morandi che, come osserva de Chirico, metafisico non era mai stato: Carrà, che forse Longhi avrebbe preferito, vincerà comunque il Gran Premio della Biennale di Venezia nel 1950.<sup>33</sup> Nelle *Memorie della mia vita*, il fattaccio è commentato da de Chirico con parole dure e più che giustificate:

Il colmo poi fu che il premio della metafisica fu dato all'unanimità (sic), ma probabilmente per l'insistenza dei modernistologi professori Roberto Longhi e Lionello Venturi, al loro benamato Morandi. Ora tu, caro lettore, se ti vuoi rendere ben conto della mentalità e della moralità vigenti oggi in certi ambienti dell'arte moderna e della moderna cultura pensa a questo fatto: in una mostra ufficiale, organizzata in Italia con i denari dei contribuenti italiani, si mettono i quadri di un notissimo pittore italiano senza invitarlo e senza nemmeno avvisarlo, andando contro lo stesso regolamento di tale mostra ufficiale, andando contro a ogni regola di buon costume e di ogni morale consuetudine. Questo notissimo pittore italiano che ha creato uno stile, o genere che dir si voglia, di pittura, stile o genere che appartiene a lui e soltanto a lui, viene esposto insieme a opere di

32 Nel verbale del 6 giugno (nel quale si dà atto che la riunione era terminata alle ore 19, redatto e datato Venezia 8 giugno da Roberto Longhi) si legge: "Si passò poi ai tre premi corrispondenti per artisti italiani. Per il primo premio di Lire 500.000, concesso dal Comune di Venezia per un pittore italiano, il prof. Langui propose di considerare l'opera e la personalità di Giorgio de Chirico, ma il Presidente in funzione, prof. Lionello Venturi, osservò che la Biennale non poteva sentirsi autorizzata a sottoporre al giudizio della Giuria internazionale l'opera ed il nome di de Chirico, data l'opposizione da lui fatta all'esposizione delle sue opere del periodo metafisico. Tutti i componenti la Giuria si trovarono su ciò d'accordo, ad eccezione del prof. Langui, che nella votazione mantenne il suo voto per de Chirico. Vennero quindi fatti i nomi di Carlo Carrà, Carlo Levi, Giorgio Morandi, Arturo Tosi e Giulio Turcato. I voti vennero così attribuiti: otto a Morandi, tre a Carrà, uno a de Chirico, uno a Levi, uno a Tosi ed uno a Turcato. Il premio venne aggiudicato in prima votazione a Giorgio Morandi". Ritengo che si decise di far vincere Morandi al posto di Carrà (che sarà premiato nella Biennale successiva), in quanto Carrà aveva fatto parte del Comitato organizzativo della mostra sulla Metafisica.

33 "Carrà ha plagiato in malo modo alcuni miei quadri metafisici che egli mi vide dipingere a Ferrara in un ospedale militare durante la prima guerra mondiale. In quanto a Morandi non è mai stato metafisico" (G. de Chirico, *Memorie della mia vita* cit., p. 1415). È curioso notare che sul legame tra Morandi e la Metafisica avesse qualche dubbio anche Francesco Arcangeli proprio nel testo dedicato alla mostra sulla Metafisica pubblicato nel catalogo della Biennale di Venezia del 1948: "Diversamente andarono le cose per Morandi. Immune fino al '18 da ogni suggestione metafisica, già era stato capace di ripercorrere prima, in una quiete ma più contratta e attuale parabola, il cammino di Cézanne, di tradurre poi i problemi dei cubisti in nuda essenza poetica; Esprimendo quasi un 'senso puro delle cose'. Le opere del 1916 presenti a questa mostra mi paion come 'fughe a due dimensioni', le cui voci, costrette a un'apparente povertà armonica, suonano con la più solitaria eleganza. Ma, lo ha scritto anche un testimonia prezioso, 'verso il '18 Morandi incominciò a guardare a fondo le composizioni di Carrà'. È certo che al suo temperamento, anti letterario semmai ce ne fu, di quelle favole dovette interessare solo la metodica plastica e spaziale, ch'egli andava mondanando via via da ogni intemperanza; ma nel gruppo delle sue Nature morte dal '18 al '20, è un rilievo così allucinato, una qualità così polita e impenetrabile – direi una limpidezza per eccesso – che le fa non del tutto estranee all'insegna 'metafisica'. Quella precisa esplorazione dello spazio fu il modo, anche per Morandi, di accrescere la sua pura ricerca in un proprio 'senso profondo delle cose', di allargare in una corale meditazione il suo mondo poetico" (F. Arcangeli, *Tre pittori italiani dal 1910 al 1929*, in *Catalogo. XXIV Biennale di Venezia*, Edizioni Serenissima, Venezia 1948, p. 30).

altri pittori, arbitrariamente e tendenziosamente consacrati metafisici e di cui l'uno, come ho detto, non ha fatto che plagiare e l'altro c'entra con la metafisica come i cavoli c'entrano a merenda. Poi per colmo si istituisce persino un premio in denari e tale premio si conferisce proprio a colui di cui i quadri c'entrano con la metafisica come i cavoli a merenda. Pensaci bene caro lettore e vedrai che più scorretti e impudenti di così si muore. Il colmo dei colmi fu poi che nel gruppo dei quadri metafisici a me attribuiti c'era anche un formidabile falso; un falso che per non vedere che era falso bisognava avere sugli occhi non fette di prosciutto, ma lastre di cemento armato.<sup>34</sup>

La vendetta di Longhi nei confronti di de Chirico si era quindi consumata, anche se poi la stessa Biennale, proprio per l'illecito comportamento tenuto nei confronti di de Chirico, subì un non gradito processo e fu condannata in sede civile al risarcimento dei danni in favore del Maestro.

L'Autorità giudiziaria accertò infatti che la Biennale aveva indotto nel pubblico l'erroneo convincimento che de Chirico avesse effettivamente partecipato al concorso, senza tuttavia vincerlo, così causando all'artista un danno significativo che più tardi la giurisprudenza qualificherà come danno di perdita di chance.<sup>35</sup> È fatto noto che de Chirico, seppur invitato, si rifiutò di partecipare alle Biennali successive, tornando a esporre in quella del 1956 e organizzando per tre volte una sua mostra, chiamata *Antibiennale*.<sup>36</sup>

34 G. de Chirico, *Memorie della mia vita* cit., p. 1415.

35 Severo il giudizio della Corte d'Appello di Venezia sull'episodio: "Sostiene per contro il de Chirico, col suo appello incidentale, che invece egli fu effettivamente fatto partecipare al concorso, tanto da riportarne un voto, e chiede, al riguardo, la rettifica della motivazione. Vero è che la procedura seguita non appare chiara. Se il Presidente in funzione ebbe, prima della votazione, ad osservare che '...La Biennale non poteva sentirsi autorizzata a sottoporre al giudizio della giuria, l'opera ed il nome del de Chirico, data l'opposizione da lui fatta all'esposizione delle sue opere ecc.' (v. verbale della seduta 8.6.1948 doc. 4), era coerente che non si facesse luogo ad alcuna graduatoria di voti, e si dovesse considerare il voto egualmente mantenuto pel de Chirico da parte del prof. Langui come un voto disperso, perché riguardante un'artista non concorrente. Ed invece il verbale si chiude con la dichiarazione: '...i voti vanno così attribuiti: otto a Morandi, tre a Carrà, uno a de Chirico, uno a Levi ecc...'. Ma dunque, se fu inserito nella graduatoria, fu come fosse stato assoggettato al concorso. Vero è che la premessa condurrebbe ad escludere la conclusione aberrante. Comunque sia, devesi rilevare che, essendo, per l'art. 5 del reg. il concorso aperto a tutti gli artisti, il pubblico dovè ritenere concorrente anche il de Chirico. Poiché invece la Biennale lo esclude, era tenuta, data la notorietà del bando e del premio, a dar pubblica ragione degli speciali motivi per cui proprio il de Chirico non era entrato in lizza, onde fosse ben noto a tutti il perché di quella graduatoria, evitando equivoci, e perciò errati giudizi. Tale negligenza integra gli estremi del fatto colposo, e di esso La Biennale è tenuta a rispondere, non tanto a termini dell'enorme speciali sul diritto di autore, quanto in relazione all'art. 2043 c.c., stante il pregiudizio arrecato alla pubblica fama dell'artista, e del quale, come ora si vedrà, egli ha diritto al risarcimento" (vedi G. Di Giulio in questa rivista, pp. 302-303)

36 Giova riportare sia pure in parte, in riferimento alla mostra del 1948, quello che scrisse Giorgio de Chirico sul giornale da lui pubblicato nel 1950 dal titolo «Biennale a fuoco», di cui era anche direttore responsabile: "Ma il clou, il pezzo forte, il capolavoro del Catalogo (del 1950 n.d.r) è la prefazione che l'illustre storico d'Arte ed insigne modernistologo Roberto Longhi ha dedicato al 'maestro' Carrà. Ora bisogna sapere che quale raffinato intenditore e studioso d'arte moderna il professore Roberto Longhi nel 1948 era stato nominato, oltre che membro della Commissione, Commissione di una Commissione speciale che aveva come compito la scelta dei quadri per quella Mostra della Metafisica ove fu

#### 4) Il falso *Trovatore*

Come sopra accennato de Chirico, che si era astenuto dal visitare la Biennale e ancor di più la mostra sulla pittura metafisica, quando nel 1949 si rese conto che era stata esposta per cinque mesi un'opera falsa (*Il Trovatore*) eseguita dal pittore surrealista Oscar Dominguez, denunciò l'ulteriore scandalo.<sup>37</sup>

Curiosamente, come vedremo, la storia di questo *Trovatore* lega, forse involontariamente, quelli che forse sono stati i peggiori nemici di de Chirico: Roberto Longhi, per l'appunto, e André Breton. A tal proposito, non si può omettere il sospetto che Roberto

---

rono arbitrariamente e contro la mia volontà esposti diversi quadri miei del periodo metafisico, quasi tutti appartenenti a collezionisti milanesi e, in seguito, fu conferito, nella sala della Metafisica, un cospicuo premio al signor Morandi, amico personale del professore Longhi. Questo professore Longhi, dunque, è un tale intenditore di pittura moderna che nel 1948 prese un falsissimo quadro metafisico per uno autentico e lo lasciò candidamente esposto per ben quattro mesi senza accorgersi di nulla. Per un intenditore in pittura moderna non c'è male. Soprattutto se si pensa che il signor Longhi conosce la mia pittura Metafisica sin dal 1918, anno in cui scrisse contro essa una squisitamente spiritosa stroncatura. Inoltre in questo falso metafisico, che s'intitolava *Il Trovatore* e che l'editore Alfieri di Venezia ha riprodotto in un tendenzioso volumetto come opera autentica, le ombre portate sono messe a rovescio. E di questo l'eminente storico d'Arte e modernistologo Roberto Longhi, non si è accorto per nulla. O forse non ha voluto accorgersene in virtù del nuovo credo, tanto caro al suo collega, il modernistologo Lionello Venturi: La libertà in Arte!!!... Però il colmo dei colmi sono alcune frasi del professore Longhi nella presentazione che egli fa di Carrà. Bisogna premettere che il professore Roberto Longhi è oltremodo severo quando si tratta di criticare autentici Maestri. Così egli, dopo aver trattato come una pezza da piedi nientemeno che Tintoretto, dice che gli abiti ed i panneggiamenti delle figure di Tiepolo sembrano fatti in cellofan e pare che abbia anche trattato male Antonio Canova. Ora lo stesso professore Longhi, a proposito del 'Maestro' Carrà, che disegna una mano così magistralmente che essa risulta priva del pollice, lo stesso professore Longhi dice queste testuali parole: 'E si scavi pure la nicchia a San Carrà; ma che sia della dimensione che gli spetta nella grande civiltà figurativa italiana dell'ultimo quarantennio.' Capisco che l'Eminenza Roberto Longhi sia preoccupata circa la grandezza della nicchia che deve ospitare il suo canonizzato. Tintoretto, Tiepolo, Canova, possono anche essere messi nel tiretto del tavolino da notte, sopra l'orinale, ma per giganti della pittura come San Carrà, nessuna nicchia sarà abbastanza grande".

37 Come già anticipato alla nota 28, il falso *Trovatore* di Oscar Dominguez ha goduto di lunga vita e celebrità. Pubblicato già nel 1949 nel libro di Italo Faldi come opera del primo periodo di de Chirico e nonostante il visconte Marmont avesse restituito il dipinto alla Galleria Annunciata (vedi la lettera manoscritta di de Chirico qui pubblicata da G. Chierici), lo stesso tornò in commercio e divenne di proprietà della contessa Sterzi, vedova Reggiani. Nel 1995, in occasione della XLVI Biennale intitolata Identità e alterità, fu chiesto per l'esposizione e pubblicato in catalogo (ma poi non esposto) il "surreale" *Trovatore* di Dominguez. Evidentemente, il curatore Jean Claire dovette rendersi conto che l'opera proposta era falsa e decise pertanto di non esporla in mostra, pur lasciandola nel catalogo già stampato. Ciò provocò le ire della proprietaria, che ottenne addirittura un 700 c.p.c. (provvedimento d'urgenza) e riuscì ad avere in data 17 giugno 1995 dal giudice istruttore del Tribunale di Venezia un provvedimento che ordinava all'ente autonomo La Biennale di Venezia di sostituire la scheda inserita nel catalogo della 46a Esposizione Internazionale con altra scheda che "completi la dizione 'per motivi scientifici' con la seguente precisazione: 'non attinenti all'opera in sé o alle sue caratteristiche, quanto al progetto della mostra'". La controversia venne transata in data 13 luglio 1995 con l'obbligo di esposizione dell'opera falsa nel fondo artistico dell'ASAC, Archivio Storico dell'Arte Contemporanea della Biennale a Ca' Corner de La Regina, S. Croce, 2214 (copia della transazione conservata nell'archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico). Per quanto possa sembrare strano, in precedenza furono investiti dalla questione del falso *Trovatore* (e di un altro *Interno metafisico*, sempre di Dominguez e di proprietà della vedova Reggiani) sia il critico d'arte Maurizio Fagiolo dell'Arco (16 dicembre 1986) sia Claudio Bruni Sakraischik, curatore del *Catalogo generale* delle opere di de Chirico. Entrambi diedero parere negativo. Scrisse Bruni con lettera dell'11 luglio 1989: "Per il resto, le due opere parlano da sole e non credo che nessun serio competente sull'opera di de Chirico potrà mai autenticarle" (Archivio della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico). La questione può dirsi definitivamente chiusa nel 2006 quando, dopo varie insistenze da parte del legale della vedova Reggiani, l'opera fu esaminata in Fondazione con un parere che, per quanto potesse occorrere, ne confermò ancora una volta la falsità e l'attribuzione dell'opera al pennello del pittore surrealista Oscar Dominguez.

Longhi, che aveva suggerito l'esposizione proprio di quel dipinto e che ben sapeva a chi appartenesse, non nutrì qualche dubbio sulla sua autografia.<sup>38</sup> Non a caso, in una lettera aperta a «Tempo», de Chirico scriveva:

a proposito dei noti ritornelli: de Chirico ha ripudiato il suo primo periodo, de Chirico ha rinnegato la pittura metafisica, de Chirico intenta causa alla Biennale, perché la Biennale ha esposto i quadri che lui ha ripudiato ecc..., a proposito dico, di questi noti ritornelli, tengo a dichiarare che [...] non ho mai ripudiato nessun periodo né ho mai rinnegato nessuna pittura, né fisica né metafisica. Evolvere non significa né ripudiare, né rinnegare. [...] In quanto poi alla causa che io intendo alla Biennale per mezzo dell'avv. Gino Sotis, la intendo unicamente perché la Biennale ha esposto mie opere senza la mia autorizzazione. [...] Del resto cosa ci si può aspettare da una Commissione come quella che [...] ha preso un falso della peggiore specie per un quadro mio autentico [...] e l'ha tenuto esposto per quasi cinque mesi senza accorgersi di nulla?<sup>39</sup>

Come ha scritto Elena Pontiggia:

chiamato in causa, Longhi risponde il giorno dopo sulla stessa rivista con una lettera aperta che accenna ambigualmente alla necessità di chiarire la questione delle repliche e degli «aiutanti» dell'artista. Dopo aver accusato de Chirico di non essere attendibile perché si era già contraddetto sul caso Allard, aggiunge: «Non v'è dubbio che la questione delle 'repliche' dei quadri della fase metafisica del De Chirico è molto complessa e andrà chiarita a suo tempo con precisazioni fornite anche dagli aiutanti del Maestro; sono certo che ne risulteranno dati molto istruttivi per la moralità di certe zone della pittura moderna». Per Longhi la falsità del *Trovatore*, se fosse provata, nuocerebbe all'artista perché dimostrerebbe che la sua pittura si può imitare facilmente. La sua, insomma, è una risposta un po' ricattatoria, non all'altezza della sua figura di studioso. De Chirico replica a sua volta pochi giorni dopo, e senza falsa modestia: «Nessuno dei miei quadri è

38 Il sospetto è legittimo e si basa proprio su un'osservazione di Longhi in occasione della scelta delle opere da esporre. Longhi doveva conoscere bene la pittura di de Chirico, tant'è che espresse addirittura un dubbio sulla data di effettiva esecuzione di un dipinto da mettere in mostra (la *Piazza d'Italia* già di Gualino e poi di Pallini «*citata come cosa del 1912: ma è poi la data giusta?*»). Delle due una, parafrasando Papini: o Longhi era uno che capiva *meno* degli altri o, se non era in totale buona fede, versava comunque in colpa grave non scusabile. Per di più Longhi, invece di riconoscere l'errore, si incaponì a difendere il contestato dipinto, mostrando di ben conoscere lo scandalo della mostra dei falsi metafisici di de Chirico alla Galleria Allard del 1946. Lo stesso de Chirico afferma che Longhi conosceva bene la sua pittura.

39 G. de Chirico, Lettera aperta, «Il Tempo», 14 ottobre 1949.

facilmente imitabile. Per fare un quadro metafisico occorre quella ispirazione, quella speciale intelligenza [...] di cui, almeno finora, io solo ho l'assoluto monopolio".<sup>40</sup>

De Chirico ripercorre così la vicenda:

il professor Longhi quanto il professor Venturi non si accorsero durante cinque mesi che durò la mostra che in mezzo alle opere dell'odiato de Chirico, lo Sciricò dei francesi, avevano esposto anche un formidabile falso, con la sua firma contraffatta. Questo falso proveniva da una collezione di Milano ed era stato portato da Parigi ove pare appartenesse al poeta surrealista Paul Éluard, quello stesso dal naso storto e dalla faccia mistica che preferisco non definire. Durante cinque mesi che durò la Biennale del 1948, nessuno di quei luminari della pittura moderna che componevano la benemerita commissione si accorse che tra gli autentici de Chirico c'era anche un indecente falso. Come competenza non c'è male! I componenti la commissione sapevano però benissimo che, non solo in Italia, ma in tutto il mondo circolavano forti quantitativi di quadri a me falsamente attribuiti e con la mia firma contraffatta, quindi il più elementare senso di correttezza, e soprattutto di prudenza, avrebbe dovuto suggerire loro di mostrarmi, prima della mostra, almeno le fotografie di quei quadri che loro arbitrariamente, tendenziosamente, contro ogni regolamento e ogni senso di vivere civile, di correttezza e di moralità, avevano deciso di esporre. Probabilmente i componenti la benemerita commissione si sentivano protetti dall'atteggiamento ostile nei miei riguardi dimostrato da tutti i modernisti d'Italia e di fuori, e anche si sentivano difesi da quelle leggende false e maligne, create sul mio conto, come la leggenda che io ho "ripudiato la pittura metafisica".<sup>41</sup>

Le parole di de Chirico, che per troppo tempo sono state giudicate eccessive e quasi paranoiche, alla luce dei fatti appaiono invece più che giustificate e improntate a una difesa dei suoi diritti di artista che oggi sembrerebbe scontata, ma che all'epoca non lo era affatto.

La sua battaglia contro queste ingiustificabili prevaricazioni è stata senza dubbio una battaglia fondamentale per stabilire il diritto di un artista a proteggere la propria opera, anche se ad attaccarla c'erano due illustri studiosi come Venturi e Longhi. E questa

<sup>40</sup> Pontiggia, *Giorgio de Chirico. Gli anni Quaranta*, cit., pp. 255-256. Per la replica di Longhi, cfr. R. Longhi, Lettera aperta, «Il Tempo», 15 ottobre 1949; per la controreplica di de Chirico: Giorgio de Chirico, Lettera aperta, «Il Tempo», 20 ottobre 1949.

<sup>41</sup> G. de Chirico, *Memorie della mia vita* cit., pp. 1415-1416.

battaglia conserva il suo valore ancora oggi. In questo contesto la citata replica di Longhi a de Chirico del 15 ottobre 1949 oggi appare davvero (a dir poco) paradossale, peraltro di fronte a un quadro di pessima qualità come il falso *Trovatore* dipinto da Dominguez:

dubito fin d'ora che il De Chirico possa produrre una prova convincente della non genuinità dell'opera; e, quando mai potesse, sento che la prova non recherebbe alcun lustro all'autorevolezza del suo stile che si rivelerebbe infatti tale da poter essere perfettamente contraffatto dalla mano dei soliti ignoti.<sup>42</sup>

Secondo Longhi, dunque, de Chirico avrebbe dovuto provare la falsità di un quadro come il già citato *Trovatore* e, in ogni caso, argomentando le sue ragioni, avrebbe dimostrato di essere un pittore facilmente falsificabile. Il grande storico dell'arte non esce bene da questa sgangherata autodifesa, valutando innanzitutto la pessima qualità, per usare un eufemismo, del *Trovatore* dipinto da Dominguez, la cui difesa non fa affatto onore al



fig. 4 G. de Chirico, *Il Trovatore*, 1917

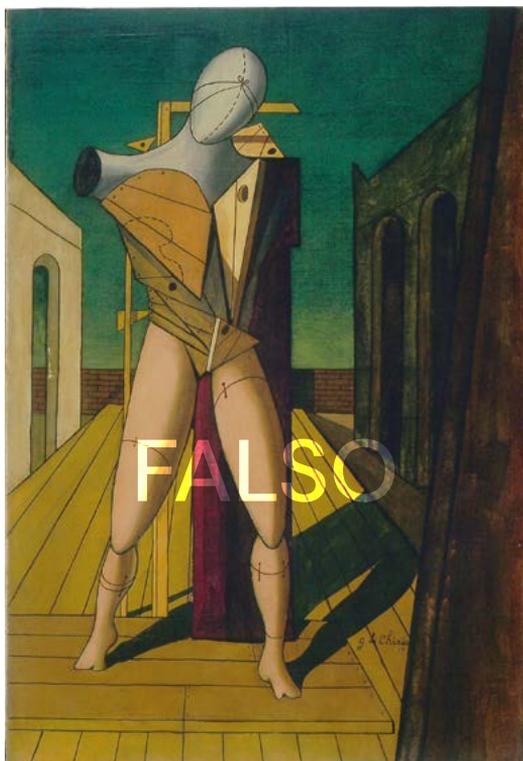


fig. 5 Falso Giorgio de Chirico. Oscar Dominguez, *Il Trovatore*

42 Roberto Longhi nella citata Lettera aperta in « Il Tempo », 15 ottobre 1949.

celebre e acclamato occhio del grande storico dell'arte. Egli non si rende conto, con simile affermazione, di confermare la propria incapacità di distinguere un originale da una copia o da un'imitazione. A questo punto, sembra lecito supporre che egli addirittura non conoscesse (o l'avesse scambiato per) l'autentico *Trovatore* del 1917, pubblicato sul Catalogo della Galleria Il Milione nel 1939. Infatti, persino per una persona non addetta ai lavori sarebbe difficile non notare le abissali differenze che intercorrono tra i due dipinti. (figg. 4-5).

### 5) La mostra dei falsi dipinti metafisici di de Chirico alla Galleria Allard di Parigi nel 1946

Nella sua risposta a de Chirico, Roberto Longhi introduceva uno spunto ulteriormente polemico quanto tendenzioso che lo collegava, fatalmente, a Breton: “già in altra occasione il De Chirico, dopo aver dichiarato spurie opere esposte sotto il suo nome da un mercante parigino dovette, in seguito, recedere ampiamente all'affermazione, a dir poco troppo estensiva”.<sup>43</sup>

Come chi scrive ha già avuto modo di osservare, il riferimento di Longhi è alla mostra alla galleria Allard di Parigi, dove furono esposte ventotto opere di Giorgio de Chirico. Tutte le venti opere cosiddette metafisiche erano dei falsi realizzati dal pittore surrealista Oscar Dominguez e firmate G. de Chirico. È pacifico che tale evento fu possibile solo con il *placet* dei surrealisti e del loro capo André Breton. È immaginabile l'ira di Giorgio de Chirico di fronte a tale grave attentato alla sua Arte. Di ciò parla diffusamente nelle sue memorie. Di fronte a tale complotto, Giorgio de Chirico dichiarò false tutte le opere esposte, senza averle previamente esaminate, comprese quelle presumibilmente autentiche (quelle non metafisiche). Su tale errore, più che comprensibile, speculò caparbiamente lo stesso Longhi, nel senso di voler recuperare il quadro metafisico falso come buono o possibilmente buono.

Va dunque sottolineato che, come accennato all'inizio di questo scritto, i pittori surrealisti – ad iniziare da Max Ernst per finire con Oscar Dominguez – si erano adoperati a falsificare fin dalla metà degli anni Venti le opere di de Chirico, come lo stesso pittore ebbe a scrivere.

È noto che i Surrealisti possedessero quadri finiti e non finiti abbandonati da de Chirico nello studio di Parigi, di cui erano venuti in possesso, e che ne detenessero, per certi aspetti il controllo del mercato. È appurato infatti che dietro la truffa dei falsi de Chirico, esposti alla galleria Allard, ci fosse la presenza di Breton, come ha puntualmente ricostruito Fabio Benzi:

---

43 Ibidem.

de Chirico segnalò più volte, negli anni venti e trenta, casi del genere, comparsi soprattutto in contesti surrealisti; ma come egli sottolinea, la “stura e l’invasione dei falsi de Chirico fu data subito dopo la fine dell’ultima guerra”. Nel giugno 1946 si apre a Parigi, alla Galerie Allard, una mostra che presentava venti dipinti metafisici falsi su ventotto opere esposte, eseguiti dal surrealista Óscar Domínguez, amico di Breton: de Chirico le dichiarò false, ma si disse che era pazzo. Alcune appartenevano da tempo ai surrealisti, come si distingue da una foto di Éluard nel suo appartamento intorno al 1940. Evidentemente la questione era ormai troppo pervasiva e redditizia, e si preferiva screditare l’artista. Oggi tutta la critica è concorde nel riconoscere la mano di Dominguez, già segnalata da de Chirico, in quelle opere contraffatte.<sup>44</sup>

Breton infatti, nel 1953, inserì nel libro *Le clé des champs* l’accusa tragicomica che de Chirico avesse lui stesso autorizzato il pittore Dominguez (che Breton non nomina, visti i loro legami) a dipingere quadri falsi, salvo poi autenticarli e farsi successivamente risarcire:

non ci si spaventa al ricordo di una simile mostra del giugno 1946 a Parigi, dove ventitré su ventisei dipinti presentati erano falsi (l’ho appreso proprio da colui che li aveva realizzati) soprattutto dal momento che si sa che l’artista danneggiato o meglio il manichino patetico che è diventato questo artista – da molto tempo ormai non è più quello che era – acconsentì, accomodando un “onesto” compenso, a ritirare la sua denuncia per placare lo scandalo, portando l’autocompiacimento al punto di certificare di propria mano che era lui l’autore di tele da lui imitate. Storia molto bella, sicuramente, quella di questo pittore e del suo falsario i cui interessi innanzitutto più che contraddittori non tardano a riconciliarsi e i quali, con la mediazione di truffatori, senza bisogno di conoscersi, vanno d’accordo! In definitiva, come ladri alla fiera a spese dei citrulli.<sup>45</sup>

44 Benzi, *Giorgio de Chirico*, cit., p. 463, cfr. anche la nota 8 a pp. 529-530. Cfr. anche Pontiggia, *Giorgio de Chirico. Gli anni quaranta*, cit., pp. 201-202.

45 A. Breton, *La clé des champs*. Éditions du Sagittaire, Parigi 1953, p. 142. Così il testo in francese: “On ne s’en effare pas moins au souvenir de telle exposition de juns 1946 à Paris, où vingt-trois sur vingt-six des toiles présentées étaient fausses (je le tiens de celui même qui les avait commises) surtout de l’instant que l’on sait que l’artiste lésé ou plutôt le mannequin navrant que cet artiste est devenu – il y a longtemps qu’il n’en est plus à cela près – consentit, moyennant une «honnête» rétribution, à retirer sa plainte pour étouffer le scandale, portant la complaisance jusqu’à certifier de sa main qu’il était l’auteur de toiles à tour de bras imitées de lui. Bien bonne histoire, à coup sûr, que celle de ce peintre et de son plagiaire dont les intérêts tout d’abord on ne peut plus contradictoires ne tardent pas à se concilier et qui, sur l’entremise d’aigrefins, sans avoir besoin de se connaître, s’entendent! finalement comme larrons en foire aux dépens des gogos”.  
Le tele metafisiche, infatti, furono vendute tutte e si trovano anche (nei depositi) dei musei tedeschi, francesi e americani. Non è infrequente che qualche Direttore chieda notizie alla Fondazione circa l’autenticità di dette opere.

Come ha scritto ancora Benzi:

Breton comunque profitta dello scandalo [...] per insinuare (senza far nomi, dato che il coinvolgimento surrealista nella faccenda era, come si è visto, molto chiaro) che de Chirico aveva ordinato a un falsario i quadri per poi dichiararli falsi e farsi pagare dalla galleria per tacere: una versione davvero funambolica e, propriamente, “surreale”.<sup>46</sup>

## 6) La storia si ripete

Purtroppo (ma non è il caso di parlarne diffusamente in questa sede), ancora non molto tempo fa un critico e mercante, consapevole venditore anche di opere false del Maestro (come da sentenza passata in giudicato della Corte di appello di Milano),<sup>47</sup> nel 1997 ha proposto anche lui una nuova teoria che torna alle velenose allusioni che aleggiavano già ne *Al dio ortopedico* di Longhi: l'ideazione e la scoperta della metafisica deve essere attribuita a Savinio, o comunque ad entrambi i fratelli de Chirico.<sup>48</sup>

Il critico-mercante è giunto perfino ad alterare la data della scoperta della Metafisica, anticipandola dal 1910 al 1909, con un'ipotesi oggi documentalmente sconfessata, giungendo anche a esporre nel 2001 a Düsseldorf (in una importante mostra comprendente insuperabili opere metafisiche del Maestro) un clamoroso quanto volgare falso, che pretendeva essere stato esposto nel 1913 al *Salon des Indépendants* con il titolo *La Mélancolie du départ*, di cui si era persa traccia (fig. 6). Il dipinto fu inserito nella mostra *Die andere Moderne – De Chirico/Savinio* all'insaputa di uno dei quattro curatori. Il grande studioso tedesco, compianto professor Wieland Schmied, prima di morire, ha ritenuto di rendere noto il fatto per iscritto all'autore del presente saggio, non solo confermando espressamente la falsità del dipinto ma spiegando anche che era stato inserito nella mostra a sua insaputa.

Quello che lascia sconcertati non è tanto la presenza di falsari ed accreditati venditori di opere false, fenomeno costante nella storia dell'arte, quanto l'incapacità da parte di conservatori, direttori di musei, storici e studiosi di saper riconoscere un'opera falsa.

Per dare un'idea della effettiva portata della truffa perpetrata a danno dei collezionisti, è sufficiente evidenziare che se i quadri fossero stati autentici, oggi avrebbero un valore oscillante tra i cento e centocinquanta milioni di euro.

46 Benzi, *Giorgio de Chirico* cit., p. 463.

47 Cfr. Corte Appello di Milano, Sezione IV penale sentenza n. 3539 del 20.5-19.7.2013, cfr. «Metafisica» n. 11/13 (2014), pp. 378 ss.

48 P. Baldacci, *De Chirico. 1888-1919. La Metafisica*, Mondadori Arte, Milano 1997. Già nel 1965 de Chirico ribadiva: “La pittura metafisica l’ho fatta io soltanto, soltanto io. Carrà ha imitato i miei quadri metafisici e Savinio non ne ha mai fatti”, “*La pittura metafisica l’ho fatta soltanto io.*” *Intervista polemica con Giorgio de Chirico*, di Aristide Ballis («Il Gazzettino», 10 marzo 1965), oggi in de Chirico, *Scritti...* cit., p. 2280.

Tanto più che, come nel caso di cui qui si parla, il museo ospitante, ossia la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf, possiede tre opere metafisiche di Giorgio de Chirico di altissimo livello.<sup>49</sup>

---

49 Nonostante che la Direzione del Museo fosse stata avvertita che la Fondazione, sia pure sulla base della sola riproduzione fotografica non riteneva l'opera autentica, e nonostante un provvedimento di sequestro che non fu possibile eseguire emesso dalla Magistratura italiana, il dipinto rimase in mostra per circa tre mesi senza che nessuno degli studiosi e dei visitatori, a quanto è dato sapere, avanzasse qualche dubbio. Eppure, in mostra erano presenti straordinari capolavori, per cui sarebbe bastata una semplice comparazione con la crosta esposta che appariva essere di recente esecuzione, anche se dipinta su una tela dell'epoca. La storia, come per la Biennale del 1948, si ripete.

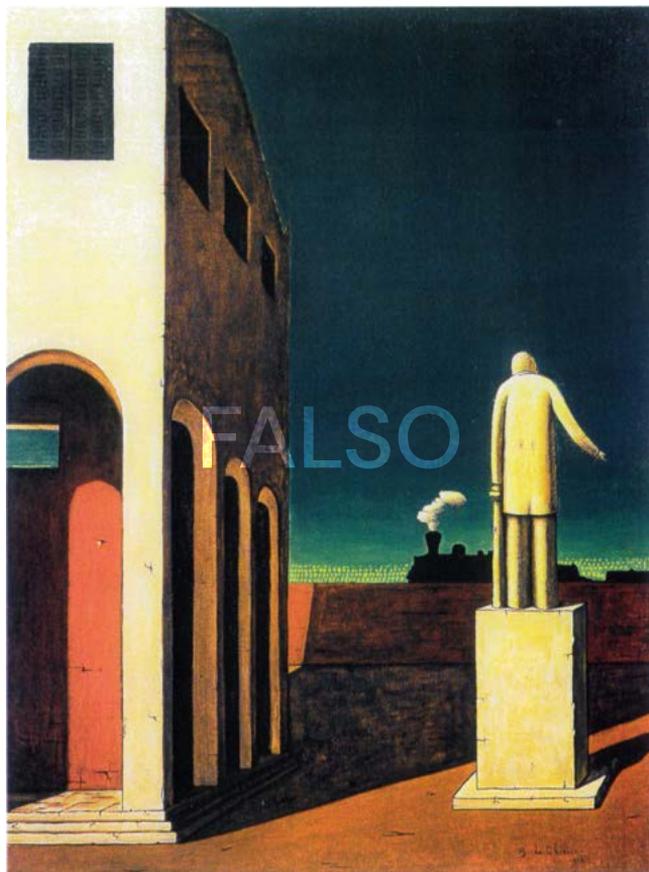


fig.6 Falso Giorgio de Chirico. *Die Melancholie der Abreise (La Mélancolie du départ)*, 1913