

PRECISAZIONI SULLA VICENDA DEI DIPINTI METAFISICI LASCIATI DA DE CHIRICO A PARIGI NEL 1915

Fabio Benzi

Nel maggio del 2019 usciva, nelle edizioni La nave di Teseo di Milano, la mia monografia su Giorgio de Chirico (*Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*). La dimensione dell'opera, vasta ma necessariamente concentrata, avendo l'intento di rileggere alla luce di nuove fonti e interpretazioni l'intera vicenda artistica dell'artista, affrontava molti problemi cruciali. La necessità di contenere il testo in un numero di pagine non eccessivo, e ovviamente il parallelo intento di fornire dati poco noti o male interpretati per impostare una rilettura complessiva (la prima, vorrei sottolineare, a livello monografico) dell'opera dechirichiana, che da sempre ha sofferto di una disparità di trattamento sui suoi diversi periodi (producendo il paradosso che tutto ciò che dipinse dopo il 1918 fosse considerato spazzatura), mi ha ovviamente costretto a riassumere drasticamente nelle note i fatti e i relativi riferimenti. Sperando che altri studiosi, o io stesso per quanto possibile, riprendessero e approfondissero i temi suscitati.

È quanto in effetti avvenuto con un articolo di Alice Ensabella, *La métaphysique abandonnée à Paris. L'affaire Jean Paulhan*, in «Ligeia», n. 177-180, gennaio-giugno 2020, pp. 160-176. Uscito esattamente un anno dopo il mio libro, ripercorre per filo e per segno quanto riportato principalmente nel capitolo 20 (*La rottura con Breton e le conseguenze critiche*, pp. 291-308). C'è un unico problema: l'autrice finge di non conoscere la principale pubblicazione dechirichiana dell'anno precedente, e non vi compare il minimo riferimento al mio testo. Non so se Ensabella sia solo ignorante, o abbia con dolo eseguito tale plagio. Nei due casi (*tertium non datur*) si definisce perfettamente la sua figura di "studiosa", in grado comunque di ingannare riviste che non sono evidentemente dotate di *peer-review*, così come l'università dove ha ottenuto dei contratti. Non sto qui a elencare come tre quarti del suo scritto siano ricalcati sulle mie deduzioni. Basterà a chiunque leggere i due testi per capirlo. In questi casi l'autodifesa dei colpevoli è che avevano già scritto da anni quel testo, così non l'hanno aggiornato con la bibliografia recente. Scuse ovviamente inaccettabili per un corretto studioso.

Sicché ripercorrerò qui, sciogliendo e ampliando le note e le osservazioni implicite o abbreviate nel mio vecchio testo, quella vicenda che appare come uno dei punti più cruciali della complessa storia che porterà alla rottura tra Giorgio de Chirico e André Breton.

Il rapporto con il nascente surrealismo si incarna per de Chirico nel personale e contrastato rapporto con Breton. Esso si profila strettissimo nel 1924, quando de Chirico viene coinvolto da Breton nel nuovo movimento come un suo alfiere nobile, un

precursore veggente: “Ritengo che una vera mitologia moderna è in formazione. Si deve a Giorgio de Chirico averne fissato in maniera imperitura il sopraggiungere”.¹ Parallelamente anche de Chirico appariva attratto e affascinato dal gruppo di Breton, proprio nel momento in cui si stava costituendo il gruppo surrealista, nel novembre 1924; egli scrive, in una lettera inedita alla madre del 16 novembre 1924:²

Ho ricevuto stamattina la tua cara lettera e sono contento di vedere che stai bene. Temevo che tu fossi indisposta come quando ero a Vichy. Oggi ho finito lo scenario e mercoledì prossimo avrà luogo la prima rappresentazione. Spero di avere fatto qualcosa di buono malgrado il soggetto noioso e banale. Ho deciso di fare una mostra a Parigi prima di tornare in Italia. Però non m'è stato facile trovare una sala. Rosenberg era indisposto ma oggi l'ho visto ed è disposto a ciò contento che io faccia la mostra nella sua galleria. Soltanto che non la potrà fare prima del prossimo dicembre; durerà [sic per durerà] 21 giorni. Questo Rosenberg mi sembra il meno stupido ed il meglio disposto di tutti i mercanti che ho visto. Io ho deciso di stare qui fino alla fine della mostra tanto più che da Berger sto bene e posso anche lavorare per conto mio. Sono stato per 2 giorni dagli Éluard ma ho deciso di non abitare da loro malgrado le loro insistenze; tra gli affreschi di Max Ernst e la gentilezza esagerata e la eccentricità della moglie non c'è modo di raccapezzarsi e di pensare ai fatti propri.- Invece assai più simpatico e [sic per è] l'ambiente di Breton e vi ho ritrovato quell'ardore lirico e giocondo dei tempi di Apollinaire. Del resto tutti questi giovanotti e adulti sono assai più simpatici malgrado la loro [sic per loro] deficienza, di tutti quelli imbecilli che conosciamo in Italia.

De Chirico, come sostenevo nel mio libro, in questo momento iniziale del rapporto è fortemente attratto dai giovani intellettuali surrealisti, che egli vede come la naturale prosecuzione ed evoluzione di quell'ambiente di Apollinaire che per primo lo aveva scoperto e valutato come un grande pittore. I contatti con l'ambiente avanguardista e proto-surrealista parigino del primo dopoguerra (che egli conosceva attraverso alcuni personaggi del circolo delle “Soirées de Paris” fin dagli anni Dieci, dai tempi della frequentazione con Apollinaire), e in particolare con Breton (iniziati nel 1921),³ favoriti

1 A. Breton, *Les pas perdus*, Éditions de la Nouvelle Revue Française, Parigi 1924, p. III.

2 La lettera, conservata nell'archivio di Ruggero Savinio, è intestata “Parigi. Sabato”, ma dal contesto si deduce che è del sabato 16 novembre: in quel giorno ha appena finito di eseguire lo scenario per *La Jarre* di Pirandello con musiche di Casella, che andrà in scena il mercoledì successivo (la prima è infatti mercoledì 20 novembre) al Théâtre des Champs-Élysées. Ringrazio Ruggero Savinio per avermi gentilmente concesso di pubblicare lo stralcio della lettera.

3 Il loro rapporto, inizialmente solo epistolare, risale al 1921, per il tramite degli amici parigini, forse soprattutto di Ungaretti. Su de Chirico e Breton vedi G. Audinet, *Le lion et le renard*, in *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, catalogo della mostra a cura di J. Munck (Parigi, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 13 febbraio-24 maggio

dalla comune venerazione per il poeta morto, incrementati dalla considerazione altissima e, in quel momento, incondizionata che i futuri surrealisti gli tributavano ancor prima del loro esordio, erano intensi e positivi, e si consolidano durante un proficuo soggiorno francese nel novembre 1924.⁴ De Chirico collabora ai primi numeri della rivista «La Révolution Surrealiste», con scritti, disegni, fotografie delle nuove opere, che rivisitano la pittura Metafisica in chiave del tutto originale, monumentalmente classica, in cui fa rivivere elementi della sua nativa cultura ellenica e mediterranea. Alla luce delle parole scritte alla madre nella lettera appena citata, preciserei anche che il dipinto *Composizione*, usualmente datato 1925 e pubblicato sul n. 2 de «La Révolution Surrealiste» (gennaio 1925), che ritenevo eseguito già nel 1924,⁵ vada datato con più precisione alla seconda metà del novembre 1924: quando, dopo aver vissuto anche in casa di Éluard, si trasferisce dall'amico René Berger, dove, sottolinea, “posso anche lavorare per conto mio”: in tal modo si spiegherebbe come la foto dell'opera, se eseguita a Parigi, si sia potuta tempestivamente pubblicare nel numero della rivista surrealista del gennaio 1925.

Una serie di quadri ispirati iconograficamente ai manichini ferraresi, aggiornati sulla nuova sensibilità “romantica” e sulla tecnica a tempera grassa tipica dell'epoca, sono scalati negli anni 1922-24,⁶ e sono certamente da mettere in relazione al rapporto con Breton, iniziato nel 1921, che loda con passione i suoi dipinti metafisici. Non sono affatto copie, ma attualizzazioni con numerose varianti dei suoi temi, realizzati con un afflato pittorico nuovo, perfettamente in accordo con il periodo nostalgico delle “ville romane”. Alla prima metà del 1924 si devono collocare anche riprese come *Il filosofo* eseguito per Gala Éluard,⁷ sempre a tempera, che riflette sul *Revenant* (*Le cerveau de l'enfant*) del 1914, accentuando così la sintonia con i temi amati dai surrealisti. È da sottolineare che Breton viveva allora facendo mercato di quadri, e che aveva qualche anno prima (1921) acquisito attraverso Jean Paulhan (presso cui lo aveva depositato Ungaretti partendo da Parigi) gran parte del fondo di opere metafisiche lasciato da de Chirico nel suo studio parigino nel 1915, a un prezzo di estremo favore, appena 500 franchi: si tratta di circa 550 euro al 2016 (la data in cui scrivevo su questo soggetto, ricavata da uno dei siti che operano tale

2009), Paris Musées, Parigi 2009, pp. 111-134.

4 In questo periodo egli preparerà, come si è visto, le scene per il balletto *La Giara* (*La Jarre*). De Chirico arriva a Parigi il 2 novembre e riparte alla fine del mese.

5 F. Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 516, nota 3 del cap. 19.

6 Si tratta di riprese di soggetti come *Il trovatore*, *Ettore e Andromaca* e *Il ritorno del figliol prodigo*, che dipinge in almeno due versioni.

7 De Chirico scrive a Gala Éluard il 10 febbraio 1924: “Sto terminando il *Trovatore* per il vostro signor marito e il *Cervello del bambino* per voi; non vi nascondo, cara signora, che questo titolo *Cervello del bambino* non mi piace; del resto non è il titolo che ho dato al quadro, che per me si chiama il *Ritornante*, ed è proprio un fantasma; nell'altro titolo c'è qualcosa di sgradevolmente folle e chirurgico che non ha nulla a che vedere con l'essenza della mia arte” (J. de Sanna, *Giorgio de Chirico – André Breton: Duel à mort*, in «Metafisica», 1-2, (2002), pp. 16-160).

aggiornamento di valori; oggi, poco di più).⁸ La trattativa si conclude il 5 dicembre 1921, ma i dipinti dovevano essere già da tempo nella disponibilità di Breton, come vedremo. Doveva trattarsi di opere per lo più non finite, come ricorda lo stesso artista. In una lettera a Paul Guillaume del 16 settembre 1915, de Chirico riferisce che la madre sarebbe partita per Parigi quel giorno stesso, e di farsi affidare da lei tutti i quadri contenuti nello studio, anche quelli non finiti.⁹ Tuttavia la madre dovette disporre diversamente, poiché diverse opere (sicuramente quelle non finite, e probabilmente alcune altre) rimasero nello studio fino al dopoguerra, quando nel settembre 1918 l'artista apparentemente (vedremo subito perché) si fa mandare "alcuni quadri" in vista della mostra che terrà da Bragaglia all'inizio del 1919: "mi sono fatto mandare da Parigi alcuni quadri, che insieme agli ultimi dipinti a Ferrara e a quelli che esposi all'Epoca formerebbero un totale di circa 30 pitture e 25 disegni; credo che siano sufficienti per una mostra personale", scrive ad Ardengo Soffici il 16 settembre 1918.¹⁰ Sicuramente Guillaume prese per sé, nel settembre 1915, diversi quadri, visto che ancora nell'ottobre 1915 egli sollecita de Chirico ad onorare il contratto, ma questi gli risponde di non poter arrivare a mandargli più di "5 o 6 quadri al mese, al massimo",¹¹ ricordandogli che comunque aveva tante sue opere "che anche se per un anno non vi mandassi nemmeno un quadro, mi sembra che abbiate abbastanza tele nella vostra Galleria".¹² Una parte ulteriore dei quadri contenuti nello studio, forse quelli annunciati come già ritornati in Italia nel settembre 1918 nella lettera a Soffici, viene comunque depositata in un magazzino al 5 di rue du Colisée, come riferisce de Chirico a Paul Guillaume il 6 novembre 1918, avvertendolo di andare a ritirarli: "Nella cartolina di ieri ho dimenticato di darvi l'indirizzo di Madame Langlois, proprietaria del magazzino, è: 5 rue du Colisée. Questa signora è già stata avvertita che verranno a cercare i quadri. Non dimenticate, vi prego, di farmi questo favore che per me è molto importante. Confido ancora una volta nella vostra gentilezza".¹³ Dato il tono della lettera,

8 Questa notizia e quelle che seguono sono tratte dalle lettere di de Chirico a André Breton pubblicate da J. de Sanna, *Giorgio de Chirico – André Breton: Duel à mort*, in «Metafisica», 1/2 (2002), pp. 16-160. La lettera è del 5 dicembre 1921 (p. 113). Per la prima disamina di questo episodio, compresa l'analisi dei costi reali aggiornati ai tempi attuali, vedi Benzi, *Giorgio de Chirico*, cit.

9 "Mia madre parte questa mattina per Parigi. Le ho detto che i quadri che sono nel mio studio potete prenderli; siccome è una donna scrupolosa vi pregherei di darle una ricevuta; al mio ritorno ci metteremo d'accordo per tutto il resto; prendeteli tutti; alcuni non sono in vendita, come il ritratto della mia amica e altri che non sono finiti; ma mettetevi da parte anche questi perché altrimenti potrebbero rovinarsi. Ce n'è uno, gli oggetti indeterminati, che avevo fatto per me, ma ve lo lascio perché vi piacerà sicuramente; credo anche che vada bene nella cornice del ritratto di Apollinaire"; in G. de Chirico, *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana, Cinisello Balsamo 2018, p. 67.

10 Ivi, p. 181.

11 Ivi, p. 71.

12 Ibidem.

13 Ivi, p. 185.

non sembra che quel gruppo di dipinti fosse destinato allo stesso Guillaume, poiché gli chiedeva un favore (probabilmente di occuparsi della spedizione in Italia), che nel caso della consegna dei dipinti alla sua galleria non sarebbe stato esattamente tale. Purtroppo manca la lettera precedente, nella quale la questione doveva essere spiegata più chiaramente; in tal caso, de Chirico avrebbe riferito a Soffici nel settembre che il trasporto era già fatto, mentre era ancora intenzionale, e compiuto di fatto nel novembre.

Tornando alla transazione Paulhan, visto il prezzo estremamente esiguo della vendita (e dato inoltre che una parte dei quadri dello studio era stata originariamente destinata a Guillaume nel 1915, e un'ulteriore parte era tornata in Italia nel 1918), dobbiamo pensare che non ci fossero così tanti dipinti rimasti nel suo studio: soprattutto, una parte era "non finita". Molti anni dopo, alla precisa domanda di Luisa Spagnoli, l'artista rispondeva così: "Maestro, quanti sono i quadri che lascio a Parigi prima della guerra?" "Mica tanti" "Si ricorda quanti?" "Alcuni, non tanti" "Ma quanti all'incirca, maestro?" "Mica tanti"¹⁴. È evidente che de Chirico non ricordava più esattamente, dopo cinquant'anni, quali e quanti quadri fossero rimasti a Parigi, ma la consapevolezza che non fossero "mica tanti" era precisa e ribadita. Qualsiasi ipotesi, senza altri documenti, è impossibile a formularsi, però si può pensare ragionevolmente che "mica tanti" si possa attagliare a un numero inferiore alla decina, mentre un numero maggiore non collimerebbe.¹⁵

La storia di quei dipinti "abbandonati" continua nel 1921, quando Giuseppe Ungaretti incontra Paulhan: il tema che li mette in relazione sembra essere proprio de Chirico. La prima missiva tra i due letterati data all'inizio del 1921, nella quale Ungaretti gli scrive "Io ringrazio quel caso che mi ha permesso di incontrarvi, guidandovi verso le calme fantasie di De Chirico". La loro conoscenza, avvenuta vuoi nell'ambito del mestiere di giornalista e letterato di Ungaretti (che era a Parigi a partire dal 1918), vuoi nell'ambito dell'editoria e della letteratura (per quanto riguarda Paulhan), vuoi ancora per via del trasferimento di Ungaretti nel "falansterio" di rue Campagne Première, nello stesso studio dove aveva abitato de Chirico e nello stesso immobile in cui abitava anche Paulhan, sta per diventare significativa ai fini di quel gruppo di quadri.

Giuseppe Ungaretti, da parte sua, non conosceva all'epoca Giorgio de Chirico personalmente:

De Chirico l'ho conosciuto dopo la guerra ma sono stato forse il primo italiano a conoscere direttamente le sue Piazze, scoperte con stupore da Apollinaire al Salon des Indépendants, che le portò ai sette cieli: sono quelle Piazze che potei

14 L. Spagnoli, *Lunga vita di Giorgio de Chirico*, Longanesi, Milano 1971, p. 87.

15 Ensabella commenta che de Chirico "non sembra voler rispondere alla domanda" (chissà perché poi?), mentre semplicemente dopo tanti anni non ricordava con precisione le opere, ma la loro quantità approssimativa: cfr. Ensabella, *La métaphysique abandonnée*, cit., p. 171.

recuperare dalla padrona del falansterio di rue Campagne Première dove abitavo con mia moglie subito dopo la guerra, e poi cedere a Breton che le acquistò. Ne inviai l'importo a de Chirico, in quel momento nella miseria.¹⁶

Ciò può sembrare un capriccio del caso, perché Ungaretti aveva in comune con de Chirico l'amicizia con Guillaume Apollinaire, mentore dell'artista a Parigi, che frequentava nella capitale francese già negli anni dal 1912 (autunno, quando arriva a Parigi) fino allo scoppio della Guerra, quando si arruolò. Sono gli stessi anni in cui vi risiedeva e lavorava de Chirico. Senza contare che Ungaretti era anche amico di Soffici (che scrisse il primo saggio consistente su de Chirico, su «Lacerba», nel luglio 1914) e Papini, che sarebbero diventati poco dopo amici intimi dell'artista, e che Savinio collaborava a diverse riviste con Ungaretti nel primo dopoguerra («La Vraie Italie» – dove pubblica anche de Chirico, «Commerce»). Insomma, anche se non c'era una conoscenza diretta, erano comunque due personalità con mille legami (strano che non si fossero incontrati prima, a Parigi), non ultimo quello, appunto, con Apollinaire. E la pittura di Giorgio de Chirico doveva comunque essere un tema comune a quel contesto di scrittori, intellettuali, artisti, visto che in una lettera del dicembre 1918 Ungaretti racconta a Papini la visita a una mostra dell'artista.¹⁷

Se possiamo credere al fatto che Ungaretti non conoscesse ancora personalmente de Chirico fino al 1921, come riferito nel brano autobiografico sopra riportato, nel resto delle affermazioni del poeta ci sono alcune inesattezze: cioè che cedette personalmente le opere a Breton e che da lui ricevette i soldi che trasmise al pittore. Secondo un'altra versione, sempre di Ungaretti, egli avrebbe scoperto le pitture presso la portinaia dello stabile:

De Chirico [...] non pagava l'affitto da molti anni ormai [...] ed il proprietario aveva deciso di riaffittare l'appartamento [...] E allora vedo giù dalla portinaia, accatastati, questi quadri, non del periodo metafisico, ma del periodo precedente, del periodo delle Piazze, quel periodo che oggi è il più caro. Ce n'erano una ventina. La portinaia li voleva vendere al 'mercato delle pulci', a Porta Portese, insomma. Io dico, 'non si posson vendere: sono quadri di un mio amico'. Dice: 'Li prenda', e io dico: 'va bene' e li porto in camera mia. Scrivo a De Chirico e lui mi risponde: 'Tienili'. E io dico di no, 'non posso tenermeli, li vendo, poi vedo quello che mi danno'. De Chirico allora era poverissimo, 'e ti manderò i quattrini che mi

16 G. Ungaretti, *Nota introduttiva*, in Id., *Vita di un uomo, Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di C. Ossola, Mondadori, Milano 2009, p. 747.

17 Cartolina postale del 23 dicembre 1918, in G. Ungaretti, *Lettere a Giovanni Papini 1915-1948*, a cura di M.A. Terzioli, Mondadori, Milano 1988, p. 236.

daranno'. E li ho venduti. Li ha comprati Breton e della gente che è diventata ricca con quei quadri.¹⁸

Questa seconda versione ci spiega come Ungaretti avesse in realtà scritto già da Parigi a de Chirico per risolvere la questione, ma senza chiarirla definitivamente. Ci suggerisce anche il numero di quadri, una ventina, ma dato che i ricordi di Ungaretti sono alquanto imprecisi e contraddittori (al contrario di quelli di de Chirico), tale cifra va presa con molta cautela.

Di fatto Ungaretti aveva bensì recuperato, presso la proprietaria (o proprietario, a seconda della versione) dell'immobile, le pitture superstiti che competevano l'alloggio che aveva affittato, ma non sapeva evidentemente dove tenerle, soprattutto dopo la sua partenza da Parigi nell'agosto del 1921: le affidò così al nuovo amico Paulhan, pensando di chiarirne il destino direttamente con de Chirico al suo ritorno a Roma. Ciò risulta evidente da una lettera scritta da Ungaretti a Paulhan immediatamente dopo il suo rientro in Italia (il suo indirizzo risulta allora via Carlo Alberto 8, Roma), tra la fine di agosto e l'inizio di settembre:¹⁹ egli propone di offrire a Breton (ma anche ad Aragon, Soupault, Gide) il gruppo di quadri per mille franchi, e un dipinto sarebbe andato allo stesso Paulhan "a titolo di riconoscenza": "De Chirico vi chiede di fargli un grandissimo favore. Avrebbe bisogno di soldi e sarebbe disposto a cedere i suoi quadri che voi avete, per un migliaio di franchi in tutto. Credo che i nostri amici Breton, Aragon, Soupault (forse Gide) e altri sarebbero disposti a comprarne. Uno di quei quadri vi sarà rimesso a titolo di riconoscenza".²⁰

Vediamo meglio come possono essere andate le cose. Ungaretti ritira le tele dal proprietario dell'immobile, e sul punto di partire le lascia presso Paulhan, dunque approssimativamente nel luglio-agosto 1921. Scrive a de Chirico già da Parigi per capire cosa farne, ma evidentemente la questione non ha il tempo di chiarirsi definitivamente, poiché l'ordine di venderli (con il prezzo relativo) arriva con la lettera da Roma di fine

18 L. Piccioni, *Vita di un poeta. Giuseppe Ungaretti*, Rizzoli, Milano 1970, pp. 81-83.

19 In Benzi, *Giorgio de Chirico*, cit., p. 517 p. 517, n. 4 del cap. 20, datava la lettera all'ottobre-novembre 1921 (come suggerito in *Correspondance J. Paulhan-G. Ungaretti, 1921-1928*, a cura di J. Paulhan, L. Rebay, J.-Ch. Vegliante, Gallimard, Parigi 1989). Ensabella la anticipa correttamente all'agosto-inizio settembre dello stesso anno.

20 *Correspondance J. Paulhan-G. Ungaretti*, cit., p. 33. Paulhan, secondo Rebay, ne comprò uno per sé, uno lo ebbe in regalo, e gli altri furono acquistati da Breton alla metà del prezzo, come si è visto sopra (ivi, p. 35): tuttavia i quadri segnalati in tale sede come acquisiti da Paulhan – *La statue silencieuse* e *Ariadne*, del 1913 – non sembrano conformi, per importanza, al lotto rimasto nello studio. Ed appare strano che Paul Guillaume non le abbia trattenute per sé, nelle due occasioni in cui de Chirico organizzò dei traslochi (1915 e 1918), benché sollecitato in tal senso. Tuttavia la data precoce in cui Paulhan sembra risultare possederli (dal 1923: cfr. M. Pampel, *Francis Ponge et Eugène de Kermadec. Histoire d'un compagnonnage*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq 2001, p. 70) lascia un margine di possibilità. Probabilmente una delle opere (una terza) trattenute da Paulhan è la statua in gesso di *Arianna*, un bozzetto eseguito da de Chirico e quasi certamente rimasto nello studio.

agosto (o inizio settembre). E con un suggerimento: quello di interpellare varie persone, per favorire la vendita: che è ciò che Ungaretti deve aver detto a de Chirico. Si spiega così l'interpretazione dechirichiana per cui la vendita avrebbe dovuto essere una specie di "asta" tra vari amatori della sua pittura, come l'artista riferisce sia nella lettera in cui cede tutto il gruppo a Breton,²¹ sia nella sua autobiografia in maniera più esplicita.²² L'affermazione di Ensabella, che de Chirico abbia ceduto i quadri per "avidità immediata", e che poi abbia inventato "la leggenda dell'asta organizzata a sua insaputa, tacciando i surrealisti di averne profittato con intenzioni speculative";²³ è semplicemente ridicola, vagamente paranoica: l'intenzione di Ungaretti era proprio di organizzare una vendita privata con diversi acquirenti, ma Breton dovette invece impadronirsi dei quadri con la complicità dei suoi amici, comprando tutto il blocco per la cifra dimezzata e francamente



fig. 1 Giorgio de Chirico, *Le revenant*, 1918, rimaneggiato largamente dall'artista nel 1922, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Parigi (già collezione Jacques Doucet, dal 1922)

imbarazzante di 500 franchi. Parlare di avidità per una cifra corrispondente a poche centinaia di euro attuali, è paradossale e sciocco; va invece capito perché de Chirico si risolse ad accettare una cifra così bassa. L'unica ragione che vedo è quella di ingraziarsi il nuovo ambiente culturale parigino, visto che con la morte di Apollinaire egli aveva perduto il suo maggior appoggio nella capitale francese; doveva essere un calcolo per trovare nuovi ed efficaci punti di sostegno e riferimento nella città dove sperava sempre di ritrasferirsi. Ma, anche, doveva basarsi su una consapevolezza che molti di quei quadri ("non tanti", come ebbe a dire) non erano finiti, altrimenti non avrebbe senso che solo pochi giorni dopo, allo stesso Breton cui aveva accordato (il 5 dicembre) il gruppo di tele per 500 franchi, il successivo 28 dicembre 1921, gli chiedesse per le sue tele recenti 600 franchi l'una, e il 12 gennaio 1922 domandasse 1000

franchi per un quadro del 1918 (ma recentemente ridipinto) come le *Revenant* (fig. 1).²⁴

21 "Credevo che ci fossero tre o quattro persone che volevano acquistare queste tele"; lettera di de Chirico a Breton del 5 dicembre 1921, in de Chirico, *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, cit., p. 280.

22 "Il signor André Breton, insieme ad alcuni 'surrealisti', aveva acquistato, dopo l'altra guerra, a una vendita all'asta e per pochi soldi, un certo numero di quadri miei che io avevo lasciato in un piccolo studio di Montparnasse quando nel 1915 partii da Parigi per venire in Italia", in *Memorie della mia vita*, ora in G. de Chirico, *Scritti 1910-1978*, a cura di A. Cortellessa, S. D'Angelosante, P. Picozza, La nave di Teseo, Milano 2023, p. 1354.

23 Ensabella, *La métaphysique abandonnée*, cit., p. 171.

24 de Chirico, *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, cit., pp. 284-286.

Ed è anche singolare (se non incomprensibile) che, disponendo Breton della quantità di tele che Ensabella ipotizza fossero nel gruppo, tra cui molti capolavori assoluti,²⁵ Breton avesse urgente bisogno²⁶ di acquistare per Jaquest Doucet, il suo miglior cliente (e il maggior collezionista d'avanguardia parigino di quegli anni), proprio il *Revenant*, pagandolo per di più il doppio rispetto alla "ventina" di presunti capolavori appena acquisiti, circa un mese dopo. Sembra davvero un paradosso.

In margine a questo episodio, non sappiamo quanto in correlazione, va operata una riflessione su quel certo (imprecisabile) numero di opere che erano rimaste, come abbiamo detto, sicuramente incompiute,²⁷ nel suo studio di Parigi. Dopo ben tre diversi traslochi (quello personale di de Chirico, che partì nel 1915, quello eseguito dalla madre dell'artista, nel settembre dello stesso anno per riportare in Italia i dipinti dello studio o consegnarli – almeno una parte – a Guillaume, e quello organizzato nel 1918) cosa poteva essere rimasto? Pare evidente che alla fine nello studio si dovevano trovare soprattutto effetti personali, libri e manoscritti (i manoscritti "Paulhan", che assieme a quelli di proprietà Éluard e poi di Picasso, costituiscono una delle più importanti fonti per il periodo francese dell'artista), e quadri ("non molti"): alcuni (la maggior parte, probabilmente) non finiti, lasciati in vista di un auspicato ritorno di de Chirico a Parigi, terminata la guerra. Ma la Guerra, come è noto, durò assai più a lungo di ogni previsione, e de Chirico non vedeva più, già nel 1919, la possibilità di tornare,²⁸ risolvendosi a vendere ciò che rimaneva. La transazione irrisoria di 500 franchi ricordata dalla lettera a Breton del 1921 che abbiamo sopra citata si riferiva dunque a quel materiale: opere tra cui alcune probabilmente iniziate e non finite, documenti della creatività *in fieri* dell'artista.

Notiamo in margine che nella Parigi dell'epoca, terminare opere poco rifinite era una pratica se non ortodossa, certamente praticata anche ai più alti livelli commerciali.

25 Tra gli altri, nel fantasioso quanto surreale elenco di Ensabella, troviamo tra i quadri ipoteticamente in mano a Breton, derivanti dal fondo dello studio: *Melanconia* (1912), *Mélancolie d'un après-midi* (1913), *L'angoisse du départ* (1913), *La gare Montparnasse* (1914), *L'énigme d'une journée* (1914), *Composizione metafisica (Portrait de l'artiste)* (1914), *L'arc des échelons noirs* (1914), *Le voyage sans fin* (1914) e altri.

26 L'urgenza di avere a disposizione un dipinto significativo per cederlo a Doucet (il che implica che Breton non avesse in quel momento, ripetiamo, quadri commerciabili o comunque non così importanti per un collezionista di rango), deriva probabilmente dall'imminenza di una grande mostra di de Chirico organizzata da Guillaume con ben 55 opere. La mostra si aprì il 21 marzo 1922 nella Galerie Paul Guillaume, ma essendo Breton in confidenza con il gallerista ne era certamente avvisato con largo anticipo. Se Doucet avesse visto la mostra prima di acquistare un quadro da Breton (cosa che infatti fece immediatamente, visto che de Chirico aspettava ansiosamente il prezzo già versato da tempo da Doucet: vedi lettera di de Chirico a Breton del 25 marzo 2022 in de Chirico, *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, cit., p. 288), avrebbe probabilmente scelto uno dei capolavori esposti da Guillaume, facendo sfumare l'affare.

27 È lo stesso de Chirico, come abbiamo ricordato sopra, a parlare di quadri incompiuti nello studio, in una lettera a Guillaume del 16 settembre 1915.

28 F. Benzi, *Un carteggio inedito di Giorgio de Chirico. Nuova luce sulle vicende dell'artista tra Metafisica e Ritorno all'ordine*, in E. Bolognesi, *Alceste. Una storia d'amore ferrarese: Giorgio de Chirico e Antonia Bolognesi*, Maretti, Falciano (RSM) 2014, pp. 190-191.



fig. 2 Giorgio de Chirico, *Les contrariétés du penseur*, 1915, The San Francisco Museum of Art, San Francisco



fig. 3 Giorgio de Chirico, *La prophétie du savant*, 1915, collezione privata

Ricordiamo un passo delle memorie di Daniel Wildenstein a proposito dei pastelli di Degas (e dei dipinti anche di altri autori), che venivano contraffatti per renderli più “piacevoli” e rifiniti, davvero illuminante a questo proposito.²⁹ Del resto anche Rosenberg ebbe occasione di chiedere esplicitamente a de Chirico di terminare e rifinire i suoi quadri, che spesso aveva la tendenza a lasciare brevemente accennati – per motivi espressivi – poiché i clienti prediligevano una pittura più “finita”, indicando un “gusto” comune al collezionismo di quegli anni.³⁰ Soprattutto per un mercato che sfuggisse all’occhio vigile del pittore, come poteva essere quello dei pastelli di Degas, da vendere preferibilmente a compratori americani, la pratica del “completamento” di un’opera era elemento non inusuale anche se scorretto. E certo – è un dato di fatto – oggi noi non abbiamo traccia di quel materiale dechirichiano abbozzato e poco rifinito. Esistono solo tre dipinti di quell’epoca apparentemente incompleti, *Les contrariétés du penseur*, *La prophétie du savant* e *Le poète et le philosophe* (figg. 2-3-4); solo l’ultimo è stato firmato e datato in seguito dall’artista (con la data 1914 anziché 1915, e la proprietà Broglio attesta che faceva parte di un gruppo che tornò in Italia; fu esposto infatti nel 1921 alla mostra personale alla galleria Arte di Milano con la dicitura in catalogo “opera giovanile incompiuta”), mentre gli altri due hanno data e firma apparentemente di dubbia autografia (soprattutto

29 D. Wildenstein (con Y. Stavridès), *Marchands d’art*, Artema Torino 2001, p. 44.

30 Lettera di Léonce Rosenberg a Giorgio de Chirico del 29 luglio 1928 (Parigi, Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky), cit. in C. Derouet, *La Fureur guerrière malgré J.T. Soby est entrée au musée*, in *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, cit., p. 142.

il primo, ma occorre un riesame dal vero per esserne certi). Degli altri, misteriosamente, non vi è traccia.

L'assenza di de Chirico da Parigi, considerata ormai definitiva, rendeva quell'atteggiamento praticabile e certamente redditizio. Al ritorno di de Chirico a Parigi, alla fine del 1925, questi – e altri – abusi vennero evidentemente alla luce, e l'irascibile artista si trovò a definire false opere di provenienza indubbia, ma evidentemente più o meno manomesse. In questo senso un'analisi accurata di alcune opere dovrebbe portare a nuove valutazioni, e a rendere le dichiarazioni dell'artista molto più solide di quanto una propaganda violentissima e cinica volesse invece far apparire come isteriche e irresponsabili. Breton dovette avere, come si è visto, non piccolo ruolo in questo *affaire*. De Chirico stesso ebbe a definire così, già nel 1934, l'atteggiamento dei surrealisti:



fig. 4 Giorgio de Chirico, *Le poète et le philosophe*, 1915 (datato 1914), collezione privata

Tra i nemici più agguerriti e tra coloro che utilizzano contro di me i mezzi più perfidi e i più disonesti, ci sono i Surrealisti. L'origine di questa ostilità deriva dal fatto che i loro due capi, Breton e Éluard, sono riusciti, subito dopo la guerra, a raccogliere per pochissimi soldi e a volte anche per niente, un certo numero di quadri da me dipinti prima e durante la guerra. Con questi quadri e, approfittando del fatto che in quel momento fossi in Italia, speravano di fare un colpo del tipo Rousseau il Doganiere; hanno cominciato a parlare di me nella loro rivista descrivendomi come una specie di allucinato che ha dipinto qualche tela che essi soli possiedono... ecc. ecc. Quando nel 1925 sono tornato a Parigi e ho ricominciato a vendere ai mercanti i miei nuovi quadri, a esporre e a far parlare di me, sono diventati furiosi poiché comprendevano che stavo guastando i loro affari, ciò che effettivamente è stato. Da questo momento non cessano di boicottarmi, con i mezzi più vili e disonesti, denigrando la mia opera recente.³¹

31 Lettera di G. de Chirico a Julien Levy del 10 novembre 1934. L'importante carteggio con Julien Levy, il suo gallerista americano, è stato pubblicato da K. Robinson, *Giorgio de Chirico – Julien Levy. Artista e gallerista. Esperienza condivisa*, in «Metafisica», 7-8 (2008), pp. 293-356; 665-671. La lettera citata è alle pp. 666-667. Questa stessa lettura viene ribadita dall'artista nel corso di uno dei primissimi processi per falsi intentato contro Dario Sabatello nel 1947 (cfr. P. Picozza, *Origine e persistenza di un topos su de Chirico. De Chirico-Sabatello-Galleria il Milione. Il primo processo (1947-1956)*, in «Metafisica», 1-2 (2002), pp. 326-360.



fig. 5 Falsario di Giorgio de Chirico (su un dipinto non finito di de Chirico?), *Composizione metafisica con giocattoli*, Collezione Menil, Stati Uniti (già collezione Jacques Doucet, dal 1925)

Alla luce di quanto sopra riportato, e della stringente cronologia dei fatti, le parole di de Chirico appaiono quanto mai veridiche.

A prescindere dalla vicenda delle *Muse inquietanti* del 1924, replica eseguita per Breton e da questi riferita ingannevolmente al 1917 (e dalla successiva vicenda dei falsi della galleria Allard, eseguiti da Oscar Dominguez, probabilmente sotto la regia dello stesso Breton o di Éluard, di cui era amico),³² compaiono a Parigi simultaneamente, in quegli anni, diversi falsi con un curriculum apparentemente illustre.

Il grande collezionista Jacques Doucet, di cui Breton curava la collezione, dopo aver acquisito *Le revenant* nel 1922,³³ proprio nel 1925 acquista (dallo stesso Breton) un quadro certamente falso, o completamente ridipinto: *Composizione metafisica con giocattoli*, oggi nella collezione Menil, sulla cui autenticità

molti critici (e categoricamente lo stesso de Chirico) hanno avuto concreti dubbi (fig. 5). De Chirico, che conosceva Doucet tramite lo stesso Breton,³⁴ non può non aver rilevato la cosa: il collezionista non deve averla presa bene, e certamente nemmeno Breton. La risposta non si fa attendere. Nel marzo 1926 compare sulla rivista «La Révolution Surréaliste»³⁵ un quadro “all’antica” di de Chirico del 1923 (*Oreste e Elettra*) sfregiato sul cliché con disprezzo, e l’attacco diretto al pittore viene portato nel numero successivo della rivista, nello scritto a puntate di Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, dove non si usano mezzi termini (in seguito egli attaccherà persino il collezionista Barnes, amico di de Chirico e miglior cliente di Guillaume, solo perché mecenate dell’artista). De Chirico è denunciato come “falsario di se stesso [che] ha messo in circolazione un gran numero di falsi caratterizzati, tra i quali delle copie servili, peraltro per la maggior parte antedatate”. Evita ovviamente di dire che fu lui stesso, Breton, a chiedergli quelle “copie servili”,

32 Su queste vicende cfr. Benzi, *Giorgio de Chirico*, cit.

33 Acquisito da Breton presso de Chirico espressamente per rivenderlo a Doucet: cfr. lettere di de Chirico a Breton del 12 gennaio, 25 marzo e 17 giugno 1922 (J. de Sanna, *Giorgio de Chirico – André Breton: Duel à mort*, cit.).

34 De Chirico aveva fatto visita a Doucet il 18 novembre 1924 assieme a Breton (ivi, p. 32), e gli scrive una lettera il 28 novembre dello stesso anno.

35 «La Révolution Surréaliste», II, 6, 1 marzo 1926, p. 32.

e lui stesso ad antedatarle e a metterle in circolazione. E sappiamo che non esiterà anche in seguito a far eseguire da altri dipinti falsi, con intento puramente venale oltretutto con quello di gettare discredito sull'artista.³⁶ Lo scopo (oltre a vendicarsi di de Chirico) era quello di divenire, al posto dell'autore, l'arbitro dell'autenticità dei dipinti metafisici.

Ma il dipinto cui abbiamo accennato non è il solo "falso" a comparire sul mercato in quegli anni. Un'altro di questi quadri probabilmente non finiti (forse solo sommariamente abbozzati) e largamente terminati da altri è quasi certamente *La matinée angoissante* (collezione privata, attualmente in deposito al MART di Rovereto), che compare improvvisamente nel novembre 1921 a New York (fig. 6): la firma e la data evidentemente contraffatte,



fig. 6 Falsario di Giorgio de Chirico (su un dipinto non finito di de Chirico?), *La matinée angoissante*, collezione privata

la rigidità delle prospettive e del disegno, i toni e le stesure appiattite del colore non corrispondono affatto alla pittura dechirichiana di quell'epoca. Vale la pena approfondire la questione. Il dipinto compare riprodotto nel numero di dicembre 1921 sulla rivista newyorchese «The Dial». Avevo rilevato una ristrettezza di tempi, considerando la data finale (5 dicembre) dell'acquisto da parte di Breton del gruppo di opere provenienti da Paulhan, perché questa ipotesi potesse risultare pienamente accettabile.³⁷ Tuttavia considerando che l'affidamento dei dipinti a Paulhan non deve riferirsi al novembre (sulla base della lettera non datata di Ungaretti a Paulhan, di cui avevo accettato la data "fine 1921" suggerita nell'epistolario),³⁸ bensì al luglio-agosto (e la lettera da riferirsi all'agosto-inizio settembre), e considerando che Breton avrebbe certamente comprato il lotto di quadri anche al prezzo di 1000 franchi suggerito da Ungaretti già ad agosto-settembre (visto che ne comprerà uno solo al medesimo prezzo dell'intero gruppo, solo pochi giorni dopo), è logico che egli si sia fatto consegnare i dipinti dall'amico Paulhan e abbia

36 Cfr. de Sanna, *Giorgio de Chirico – André Breton: Duel à mort*, cit.; Audinet, *Le lion et le renard*, cit., pp. 111-134. Vedi anche Benzi, *Giorgio de Chirico*, cit., cap. 28.

37 Ivi, p. 520, n. 46.

38 *Correspondance J. Paulhan-G. Ungaretti*, cit.



fig. 7 Firma e data false di de Chirico apposte a *La matinée angoissante*



fig. 8 Firma di un dipinto autentico di de Chirico del 1912 (*L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*)



fig. 9 Firma di un dipinto autentico di de Chirico del 1913 (*La mélancolie d'une belle journée*)

preso in mano direttamente la trattativa, come di fatto emerge dall'epistolario. Per dimezzarne il già irrisorio prezzo, egli aspetta qualche mese a chiudere con de Chirico, ma già doveva avere in disponibilità i dipinti. Sospetto che egli possa allora aver preventuato un'opera per poter avere la disponibilità economica e affinché l'acquisto si potesse considerare addirittura a prezzo zero o quasi. Il dipinto in questione, "arrangiato" e finito, potrebbe essere proprio *La matinée angoissante*, per diverse ragioni. Anzitutto la firma: i dipinti metafisici di de Chirico hanno a volte delle firme improprie, ma generalmente era lo stesso artista che le riapponeva alle sue opere (talvolta ridatandole); non può essere questo il caso, poiché il dipinto arriva alla fine del 1921 negli Stati Uniti sicuramente da Parigi, e non può essere ovviamente stato l'artista stesso ad apporre una firma successivamente, senza contare che questa appare evidentemente falsificata, comunque non in linea con quelle del 1912-1913 (figg. 7-8-9); inoltre la stessa composizione non è databile, per motivi stilistici, al 1912 (anche la data, vistosamente, non è attribuibile alla mano di de Chirico), per via della presenza incombente e decisamente irrealista della locomotiva: temi che non esistono nelle opere di de Chirico prima della fine del 1913-inizio 1914 (semmai simili soluzioni si trovano ne *La joie du retour*, *Le retour du poète* (figg. 10-11), della prima metà del 1914 e in dipinti consimili). Chi a Parigi avrebbe fal-

sificato ex-novo un dipinto di de Chirico, nel 1921? Credo onestamente nessuno: sue opere erano disponibili, a prezzi accettabili, presso Guillaume, e comunque la sua fama era ancora circoscritta a una piccola nicchia di intellettuali e amatori. Per questa ragione propendo a pensare che l'opera sia piuttosto il frutto della completa ridipintura di una composizione appena abbozzata, lasciata incompiuta dall'artista nel suo studio; e il fatto che sia riferibile al 1914 c., è ancora più logico, essendo una data prossima alla sua partenza da Parigi. Del resto tale tipo di opere accantonate sono comuni nello studio



fig. 10 Giorgio de Chirico, *La joie du retour*, 1914, collezione privata

fig. 11 Giorgio de Chirico, *Le départ du poète*, 1914, collezione privata

di un artista: nella Casa-Museo de Chirico di Roma è presente una copia del Tondo Doni di Michelangelo, eseguita nel 1968 e ancora incompiuta alla morte del Maestro.

Ma vediamo le modalità di arrivo di quest'opera negli Stati Uniti. Come abbiamo constatato il dipinto viene pubblicato (esattamente nelle condizioni odierne) nel dicembre 1921 sulla rivista «The Dial», in quanto esposto contemporaneamente alla Belmaison Gallery di New York, sorta di Dipartimento di “Modern Decorative Art” dei Grandi Magazzini Wanamaker, in una mostra collettiva svoltasi dal 22 novembre al 17 dicembre 1921.³⁹ La mostra è la prima della neonata galleria, diretta da Louis Bouché. Su questo interessante personaggio, esiste fortunatamente negli Archives of American Art dello Smithsonian Institute di Washington un'autobiografia registrata nel 1959, oltre ai materiali del suo archivio.⁴⁰ Pittore, decoratore, organizzatore culturale, nato nel 1896, dopo una giovinezza di studi trascorsi in Francia (la famiglia risiedeva a New York fino al 1909, anno della morte del padre, di origine francese, quindi si sposta a Parigi), egli ritorna a New York con la Prima guerra mondiale. Si sposa nel 1921 e trascorre una lunga luna di miele in Europa, soprattutto a Parigi; nell'intervista riferisce di essere tornato a New York nel 1922, ma la presenza di una sua introduzione nel piccolo catalogo della mostra inaugurale della Belmaison Gallery, da lui organizzata, attesta che fu di ritorno almeno nel novembre 1921. La direzione della nuova galleria gli viene peraltro offerta mentre era a Londra: “Mentre ero a Londra mi arrivò un cavo da Ruby Ross Goodenow, che era allora responsabile di Belmaison da Wanamakers [...] Mi mandò un telegramma

39 P. Baldacci (*De Chirico. 1888-1919. La metafisica*, Leonardo Arte, Milano 1997, p. 136, scheda 20), identifica questo dipinto con uno dal titolo *L'étonnante matinée* (esposto da Guillaume nel 1922), ceduto successivamente da Éluard a Breton (senza menzione del titolo). È evidente che il dipinto, a New York dal novembre 1921, non può essere lo stesso.

40 L'intervista fu registrata il 7 agosto 1959 da John D. Morse per gli Archives of American Art. Dalla trascrizione sul sito dello Smithsonian (<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-louis-bouch-11613>) riportiamo le notizie che seguono.

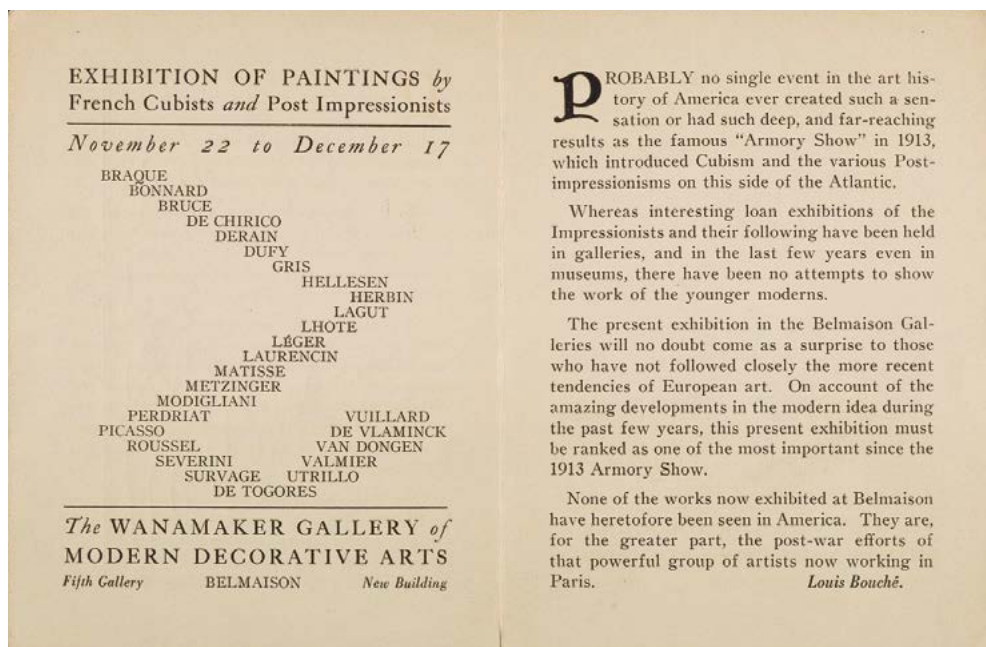


fig. 12 Foglio di presentazione della mostra *Exhibition of Paintings by French Cubists and Post Impressionists*, Belmaison Gallery, New York 1921

chiedendomi se fossi interessato a prendermi carico di una piccola galleria di quadri, nel grande magazzino, e che era una sua idea da molto tempo, ed era ansiosa di sapere se volevo condurre questa piccola galleria per Wanamakers. Io dissi di sì”. Evidentemente a Parigi, benché in luna di miele, organizza la mostra dal titolo *Exhibition of Paintings by French Cubists and Post Impressionists*, nella quale troviamo opere, oltre al nostro “de Chirico”, di Braque, Bonnard, Derain, Dufy, Gris, Lhote, Léger, Laurencin, Matisse, Metzinger, Modigliani, Picasso, Severini, Survage, Utrillo, Van Dongen, de Vlaminck, Vuillard ecc. Un *parterre* di nomi impressionante (fig. 12), raccolto durante il suo soggiorno parigino e probabilmente portato con sé nel viaggio di ritorno. Era una mostra che consapevolmente, come sostiene Bouché nella presentazione, si pone come la continuazione della famosa mostra all’Armory Show del 1913. Ma come fece Bouché a ottenere in poco tempo tutte quelle opere? Grazie all’appoggio della divisione parigina della Wanamakers, come afferma egli stesso nella citata intervista autobiografica: “Ma la cosa meravigliosa della galleria è che tutto quello che dovevo fare era andare al Foreign Office del grande magazzino e dire: ‘Chiamate il nostro ufficio di Parigi? Voglio sei Derain, tre Matisse, otto Picasso, voglio questo, quello e quell’altro!’ [...] E lo ottenevo”. Considerando che i mezzi messi a disposizione di Bouché erano pressoché illimitati, egli



fig. 13 Falsario di Giorgio de Chirico (su un dipinto non finito di de Chirico?), *Composizione metafisica con freccia*, collezione privata

fig. 14 Falsario di Giorgio de Chirico (su un dipinto non finito di de Chirico?), *Le retour du poète*, collezione privata

dovette in poche settimane ottenere quanto desiderava (non si trattava peraltro solo di dipinti ma anche di disegni). Raccolto il materiale, partito probabilmente nell'ottobre (verso la fine del 1921, non nel 1922), alla fine di novembre poteva inaugurare e presentare la mostra nella nuova galleria. Tra il settembre e l'ottobre, quando l'opera poteva già essere nelle mani di Breton e integralmente ridipinta, oltretutto con una certa tranquillità visto che sarebbe partita per la lontana America, l'opera fu venduta. Se questo è certamente il percorso attraverso cui *La matinée angoissante* arrivò negli Stati Uniti, assieme alle altre opere della mostra, l'unico passo non ancora dimostrabile è l'acquisto presso Breton. Tuttavia, come dicevamo, un'opera contraffatta di de Chirico, ma non un falso banale o una copia di un altro quadro, è quasi impensabile a Parigi in quell'epoca se non servendosi di un'opera non finita e successivamente "completata". I dipinti "non finiti" dello studio di de Chirico mi sembra possano essere l'unica possibile fonte per una contraffazione del genere.

Altri dipinti di questo gruppo potrebbero essere *Le printemps* (non firmato e forse completato con marginali ritocchi), *Composizione metafisica con freccia* (portato pubblicamente da de Chirico stesso come esempio di falsificazione volgare quanto palese) (fig. 13), la *Composizione metafisica con giocattoli* della collezione Menil (venduta da Breton a Doucet nel 1925) e pochi altri.⁴¹ Insomma, alcune delle opere che hanno nel tempo destato le legittime perplessità del Maestro (e di diversi studiosi) andrebbero riesaminate accuratamente sotto questa nuova prospettiva.

⁴¹ Un dipinto decisamente falso, dichiarato tale anche da de Chirico (il quale intentò un processo per attestarne la falsità, interrottosi con la morte dell'artista), è *Le retour du poète* (fig.14), che presenta una locomotiva in primissimo piano come ne *La matinée angoissante*. Forse anche per questa tela si potrebbe ipotizzare che facesse parte di quel gruppo di opere "non finite" e infine falsificate. Ma ripeto che per arrivare a una definitiva conclusione si dovrebbero avere a disposizione delle analisi tecniche approfondite, che mostrino il disegno e gli strati di colore sottostante.