



Cavicchioli visto da de Chirico,
da «Scenario», agosto 1934

“COSE FINISSIME”. I DISEGNI DI DE CHIRICO PER IL ROMOLO DI CAVICCHIOLI (1923)

Elena Pontiggia

“Il volume è illustrato da quattro tavole che riproducono dei disegni a penna di Giorgio de Chirico; cose finissime, pure in certa incertezza e deficienza formale. Il disegno che illustra il terzo atto con Rea Silvia e due gemelli ci ricorda disegni del Joja (sic), ma qui non possiamo che accennar di volo”.¹ Così, con questa nota agrodolce, de Pisis nel 1924 segnalava sulla rivista “La Romagna” i disegni di de Chirico per *Romolo. Tragedia latina* di Giovanni Cavicchioli, un testo teatrale pubblicato l’anno prima a Bologna dall’editore Licinio Cappelli.

L’accenno del Marchesino ai fogli dechirichiani era frettoloso e non è chiaro che cosa intendesse per “deficienza formale”. Inoltre un refuso aveva trasformato il nome di Goya in quello dell’inesistente Joja, mentre le *quattro tavole*, contando anche il bellissimo disegno del frontespizio, erano in realtà cinque: un errore di calcolo che si ripeterà spesso. Eppure, al di là delle imprecisioni, le scarse righe di de Pisis sono ancora oggi fra le poche che hanno prestato attenzione alle illustrazioni per *Romolo*, rimaste sempre in un cono d’ombra anche se rappresentano un segmento significativo della stagione romantica dechirichiana.

La *tragedia latina*, oggi dimenticata, suscita molto interesse all’epoca, nonostante qualche riserva sulla sua atmosfera rarefatta e una stroncatura di Savinio che condanna il tentativo di Cavicchioli “di innestare la tradizione classica sullo spirito romantico”. Quasi nessuno però nomina i disegni del Dioscuoro, che pure compaiono più di una volta a corredo delle recensioni. Così Adriano Lualdi, allora critico musicale di “Emporium”, pubblica la prima tavola, ma di de Chirico non dice nulla. Lo stesso Savinio, sullo “Spettatore Italiano”, non commenta i lavori del fratello, limitandosi a informare che la tragedia è accompagnata dai suoi disegni. E un analogo silenzio accomuna le altre analisi. Solo la rivista bibliografica “I libri del giorno” nota, con una formula stereotipata: “Aggiungono pregio all’elegante volume quattro belle incisioni su disegni di Giorgio de Chirico”.²

Quando poi, fra il 1932 e il 1935, la *tragedia latina* è portata in scena da Carlo Tamberlani con l’apporto decisivo di Amedeo Nazzari, e la sua romanità letteraria riscuote un vasto successo nel clima dell’epoca, si moltiplicano gli interventi critici (fra cui un

1 F. de Pisis, *Uno scrittore emiliano. Giovanni Cavicchioli*, in “La Romagna”, XV, serie VI, n.10, ottobre 1924, p. 465.

2 A. Savinio, *Giovanni Cavicchioli*, *Romolo. Tragedia latina, con disegni di Giorgio de Chirico, Cappelli, Bologna 1924* (sic), in “Lo spettatore italiano”, vol. 1, n. 3, 1 giugno 1924, p. 251; a. l. (A. Lualdi), *Cronache musicali*, in “Emporium”, vol. 60, n. 358, ottobre 1924, p. 659; Savinio 1924, p. 250; c.l., *Romolo*, in “I libri del giorno”, vol. 7, n.10, ottobre 1924, p. 538.

saggio su “Scenario”, accompagnato da due tavole di de Chirico e dal suo ritratto di Cavicchioli),³ ma anche questa volta nessuno si sofferma sul lavoro del Pictor Optimus. E lo stesso, con poche eccezioni, accadrà nei decenni successivi.⁴ È forse il caso, allora, di osservare meglio i cinque disegni, che non solo sono le prime illustrazioni dechirichiane dopo quelle per *Siepe a nordovest* (1922) di Bontempelli, ma sono anche un laboratorio di idee e di forme che anticipano o richiamano i dipinti contemporanei dell’artista.

Non sappiamo come de Chirico abbia conosciuto Cavicchioli, ma con ogni probabilità gli viene presentato da de Pisis: non a Ferrara, come a volte si legge, ma a Roma. Cavicchioli (Mirandola 1894-1964) era modenese e aveva incontrato il Marchesino a Bologna intorno al 1916, quando entrambi frequentavano la Facoltà di Lettere. I due si ritrovano nella capitale nei primi anni Venti e deve essere in quel periodo che Cavicchioli propone a de Chirico di illustrare la sua *tragedia latina*. Ben noto nell’ambiente teatrale romano, lo scrittore modenese diventerà nel 1924 uno dei fondatori del Teatro degli Undici di Pirandello.

Che cosa spinge il Pictor Optimus a occuparsi di *Romolo*, al di là dell’esiguo beneficio economico che poteva trarne? È possibile che lo attraesse proprio l’idea di tragedia, in un momento in cui si era ritratto davanti al busto di Euripide, con la scritta programmatica “Nulla sine tragoedia gloria”, e stava dipingendo le figure tragiche di *Oreste ed Elettra* e di *Lucrezia*. Nel 1923, del resto, era nel pieno di “quel periodo di pittura a tempera che gli storici dell’arte moderna chiamano il *periodo romantico*”, come dirà nei *Ricordi di Roma*.⁵ È un periodo che si può circoscrivere fra il 1922 e il 1924, ed è caratterizzato non solo dall’uso della tempera, ma da un segno pastoso, dall’interesse per il paesaggio e per soggetti venati di sentimento, da un rinnovato dialogo con Böcklin e dalla riflessione su Courbet, Poussin e Lorrain. Con una metamorfosi improvvisa ma non casuale, suscitata dalla sua inesauribile vena creativa, de Chirico rinuncia ai contorni netti e geometrici, alle linee nitide ispirate al Quattrocento di Signorelli e Mantegna, che aveva teorizzato e adottato negli anni precedenti, e disegna molli matasse di segni filamentosi, masse

3 A. Valenti, *Il teatro di Giovanni Cavicchioli*, in “Scenario”, agosto 1934, p. 394 sg. *Romolo* va in scena per la prima volta al Parco degli Estensi a Varese il 30 luglio 1932; poi al Polisportivo di Sanremo il 29 luglio 1933, alla Basilica di Massenzio a Roma il 2 agosto 1934 e al Teatro Romano di Fiesole il 9 giugno 1935.

4 Tra le poche segnalazioni, Maurizio Fagiolo pubblica le illustrazioni per il I e il IV atto di *Romolo* (le altre erano considerate disperse) e parla di uno “stile filamentoso” che le apparenta ai disegni per *Automi e organi magici nel Quattrocento* di Giorgio Vigolo, usciti su “Galleria” nel maggio 1924 (M. Fagiolo, *L’opera completa di Giorgio de Chirico*, Milano 1984, p.114). Fagiolo torna sull’argomento in *Giorgio de Chirico. Altri enigmi. Opere dal 1914 al 1970*, Reggio Emilia 1983, p.34; e in *Giorgio de Chirico. Altri enigmi 2. Opere dal 1917 agli anni cinquanta*, Reggio Emilia 1996, pp. 46-47. Si veda inoltre l’ampia scheda su *Romolo* in P. Cassinelli Lazzeri, *De Chirico alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, catalogo della mostra, Biblioteca nazionale centrale – Antichi lavatoi (Firenze, 9 dicembre 1999-9 febbraio 2000), Firenze 1999, pp. 26-29.

5 G. de Chirico, *Ricordi di Roma*, 1945, ora in *Giorgio de Chirico Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di A. Cortellesa, S. D’Angelosante, P. Picozza, Milano 2023, p. 1009.

approssimative che creano un contrasto di luci e ombre. Gli spigoli di figure e cose si ammorbidiscono e si perdono nelle vibrazioni dell'aria. I volumi si arrotondano.

Scrivendo nello stesso 1923 Margherita Sarfatti: “Il corpo può delinarsi sulla tela per contorno astratto – teoria e pratica prevalentemente classica – oppure emergere per gioco di tono e ombra”. De Chirico sceglie ora la seconda via. Nota il suo amico Giorgio Castelfranco, sempre nel 1923: “La sua creazione divenne più ricca e più facile, poté fissare certi elementi paesistici, la cui bellezza consiste soprattutto in complessità di forma e varietà di tono: la chioma di un albero, uno scorcio di colle, una foglia...”⁶

Quanto alla definizione di “romantico”, non manca chi ironizza, come Cecchi che, recensendo la Biennale Romana del 1923, scrive del Dioscuoro: “Artista di assoluto romanticismo, gli è toccata, per alcuni anni, la curiosa ventura d'apparire il capintesta neoclassico”. De Chirico stesso, comunque, spiega in quel periodo il vero significato dell'aggettivo: “Romantico! Parola strana, ricca di significato e che sembra venire da lontano. Parola che fa nascere sospetti ed equivoci. Ma per noi essa significa solo arte commossa e commovente, arte fermamente fondata sul pavé solido della realtà; arte che del grande mistero dell'infinito ci fa solamente intuire quel poco che soffia dallo squarcio di nuvole in fuga, in una notte di luna”⁷

Di quell'arte *commossa* fa parte anche qualche cadenza tragica. In de Chirico, si intende, la tragedia è sempre trattenuta e mimetizzata: non è un dramma, cioè un'azione, ma una meditazione; non un fatto, ma un enigma. *Oreste ed Elettra* hanno già ucciso la madre Clitennestra e il suo amante Egisto, e ora il gesto sanguinoso lascia spazio a un senso di colpa tutto mentale; *Lucrezia* non si è ancora tolta la vita, sta solo pensando di farlo; *Medea* non ha ancora compiuto la sua vendetta, la sta immaginando. Anche nell'opera di Cavicchioli il fratricidio non si vede, ma è solo un presentimento o un'evo- cazione. Nulla si muove sulla scena. E proprio l'accento sospeso, ermetico, straniato della *tragedia latina* doveva essere piaciuto a de Chirico.

“Gli atti migliori [di *Romolo*] sono immobili” commentava Antonio Valenti, allora agli inizi della sua carriera di critico teatrale. E arrivava a dire, con involontario umorismo: “La tragedia è nata stagnante ed è proprio questo il suo caratteristico valore”. De Pisis, da parte sua, ricordava che Cavicchioli gli aveva parlato “di un dramma che si sarebbe dovuto svolgere all'infuori di ogni tempo e di ogni luogo preciso. [...] Nella rapida traccia che egli me ne dava, sentivo alitare lo spirito dei tempi nuovi”. Cioè lo spirito della metafisica.⁸

6 M. Sarfatti, 1923, poi in *Segni colori e luci*, Bologna 1925, p. 209; G. Castelfranco, *Giorgio de Chirico*, in “La Bilancia”, I, 6, 1923, p. 200.

7 E. Cecchi, *La seconda Biennale Romana*, in “L'Esame”, III, fasc. III, febbraio 1924, p.126; G. de Chirico, *Gustave Courbet*, 1924, in Cortellessa, D'Angelosante, Picozza 2023, p. 373.

8 Valenti 1934, p. 395; De Pisis 1924, p.466.

Scritto nel 1920 e pubblicato in tre parti nel 1923 sulla “Rivista d’Italia”, *Romolo* esce in volume il 19 novembre 1923, come si legge nella sua prima edizione, ma probabilmente viene messo in circolazione solo agli inizi dell’anno successivo, come farebbero pensare due dediche dell’autore del marzo 1924, l’articolo di Savinio che data il libro 1924, e tutte le altre recensioni che escono nell’autunno sempre del 1924.⁹

Veniamo però ai lavori di de Chirico. Valgono anche per questi suoi disegni le considerazioni di Bontempelli. Dopo aver affermato che il Dioscuoro, “in fatto di illustrazioni qualche volta è arrivato ad arbitrii da ricordare quelli dei librettisti del Seicento o dei cinemisti americani di fronte alla storia romana”, cioè che i suoi disegni erano sovraneamente indipendenti dagli scritti, aggiungeva che nelle tavole di *Siepe a nordovest* aveva invece disegnato “una serie di particolari estratti dal testo, quasi dei *primipiani*”.¹⁰

Anche per le tavole di *Romolo*, eseguite solo un anno dopo quelle per Bontempelli, de Chirico disegna *una serie di particolari estratti dal testo*. Non si ispira dunque alle *Metamorfosi* di Ovidio e alla *Storia di Roma* di Tito Livio, come è stato ipotizzato,¹¹ ma al ben più modesto scrittore modenese, di cui riprende con qualche licenza poetica le prime righe di ogni atto o qualche altro passaggio.



fig. 1 Illustrazione per *Romolo*, atto I, 1923

Leggiamo l’incipit della tragedia: “Le rive del Tevere presso il colle Palatino. Selva. In una radura, sotto un fico, un’ara di ciottoli e terra sulla quale arde il fuoco. Mattino. Remo, Faustolo, pastori e silvani stanno seduti o coricati intorno all’ara con le aste, i pastorali e le clave in pugno o piantate per terra”.¹²

Alla telegrafica prosa di Cavicchioli (quasi una nota di servizio per attori e scenografi) de Chirico dà la forma di un paesaggio incantato (fig. 1). In primo piano le acque del Tevere scorrono calme, tra le isole dei sassi e i cespugli delle erbe, nell’incerto chiarore del mattino. Sull’ara, formata non di *ciottoli e terra*, ma di mattoni per ragioni stilistiche, si alza una fiamma: una lama di luce diagonale che

9 G. Cavicchioli, dedica di *Romolo* a Luigi Pirandello, marzo 1924, in *Biblioteca di Luigi Pirandello*, a cura di D. Saponaro e L. Torselli, Roma 2015, p. 31; Id., lettera con dedica, datata Roma, marzo 1924, allegata alla copia di *Romolo*, Milano, Biblioteca Sormani; Savinio 1924, p. 250

10 M. Bontempelli, *Illustrare*, 1943, ora in *Realismo magico e altri scritti sull’arte*, a cura di E. Pontiggia, Milano 2006, pp.100-101.

11 Fagiolo 1996, p. 47.

12 G. Cavicchioli, *Romolo*, atto I, scena I.



fig. 2 *Tibullo e Messalla*, 1923



fig. 3 *Paesaggio con cavalieri*, 1923

infonde un impercettibile senso di movimento nell'immobilità della scena. Il grande albero al centro assomiglia invece, più che a un fico, alla frondosa pianta che compare in *Tibullo e Messalla* e nel *Paesaggio con cavalieri* (figg. 2-3), entrambi del 1923, ma un albero simile e una analoga figura distesa, pur orientata diversamente, si vedono anche in *Furies s'apprêtant à poursuivre un assassin par un clair après-midi d'automne*, sempre del 1923, pubblicato l'anno successivo sulla "Révolution Surréaliste" (fig. 4). La composizione dechirichiana ricorda i paesaggi classici di Poussin, del Dughet, di Lorrain, ma alla dilatazione della campagna romana sostituisce uno spazio più contratto, segnato da una sorta di *horror vacui*.

Anche l'illustrazione successiva riprende piuttosto fedelmente le parole del testo, questa volta del secondo atto (fig. 5). Siamo ad Albalonga. La città è retta da Amulio, che ha sottratto proditoriamente il regno al fratello maggiore Numitore, discendente di Enea, e ora cerca di uccidere Romolo e Remo per conservare il potere. Scrive Cavicchioli: "Davanti alla capanna del re Amulio, costruita sulla sommità di un'altura che sovrasta Alba. Un portico di quercia si alza e si perde nell'alto. La porta è chiusa da una stuoia. Uno scudo di bronzo pende a un vano del portico. Ai muri, armi e trofei di caccia. Nello spiazzo, l'ara col fuoco acceso, ornata di fronde, circondata da bucrani; e, da un lato di



fig. 4 Furies s'appêtant à poursuivre un assassin par un clair après-midi d'automne, 1923 ("La Révolution Surréaliste", I, 1, 1924)



fig. 5 Disegno per Romolo, Atto II



fig. 6 Villa romana, 1922, part.



fig. 7 *La partenza del cavaliere errante*, 1923-24

massi dell'altura non sono molto diversi da quelli che sovrastano la *Villa romana* del 1922 (fig. 6), mentre la composizione nel suo insieme ha qualche punto di contatto con il connubio di architettura e natura delle varie versioni della *Partenza del cavaliere errante*, 1923-24 (fig. 7). Il segno morbido e filamentoso si ritrova anche qui: perfino le case hanno contorni tracciati senza riga e squadra, mentre muri e intonaci sono spesso ombreggiati dal tratteggio.

La terza tavola, che ha al centro Rea Silvia con Romolo e Remo, si ispira all'inizio del terzo atto: “Nella capanna di Amulio. Nel mezzo, una tavola con sedili e sgabelli: alle pareti, armi e ripostigli; per terra, velli e coperte; il soffitto ha un'apertura per il fumo. Alcuni scalini conducono a stanze interne. È notte, la porta d'ingresso è chiusa alla stuoia, e unica luce è quella del focolare. Vicino a questo, seduta su uno sgabello, Silvia; ai suoi piedi, i gemelli” (fig. 8).¹⁴

Anche se nella tragedia, in realtà, Romolo si interroga e interroga la madre sulle proprie origini e la propria discendenza divina, dunque non deve essere più un neonato, l'illustrazione corrisponde sostanzialmente alla descrizione di Cavicchioli, a parte il tavolo con sgabelli. È dunque la più “romoliana” delle cinque composizioni, ma al tempo stesso è la più dechirichiana, perché l'artista vi introduce autonomamente il tema del “doppio”, del Kha indiano: un tema che gli era caro e su cui tre anni prima aveva impostato un suo autoritratto. A ben vedere infatti la sagoma nera non è un'ombra, ma appunto

questa, il sedile di pietra del re, con sopra l'asta del potere e il manto rosso. Sull'ara, erbe, focacce, uova, sul gradino vasi e utensili. Gli uomini, le donne della casa di Amulio e i pastori stanno intorno a Remo coricato per terra con le mani legate sulla schiena.”¹³

Il disegno di de Chirico fissa quasi tutti i particolari dell'analitico testo: la tenda (un motivo che nei suoi quadri dei primi anni dieci evocava la presenza dell'oracolo nel tempio) e lo scudo sotto l'arcata, l'ara ornata di bucrani con una sequenza di vasi sul basamento, il trono di Amulio con l'asta e il manto regale, Remo a terra fra un gruppo di uomini e donne. Anche questa scena richiama in certi punti i dipinti contemporanei dell'artista: i grandi

13 G. Cavicchioli, *Romolo*, atto II, scena I.

14 G. Cavicchioli, *Romolo*, atto III, scena I.



fig. 8 Disegno per *Romolo*,
atto III, 1923



fig. 9 *Autoritratto con l'ombra*, 1920



fig. 10 *Ettore e Andromaca*, 1923,
Roma, GNAM

una replica della figura. Il suo colore scuro, non bianco come nel dipinto del 1920 (fig. 9), accentua l'atmosfera tenebrosa della scena. Nel silenzio della notte tutto diventa più misterioso e drammatico, mentre l'inconscio sembra prendere minacciosamente corpo, diventare una seconda persona che domina l'io. Sono gli anni, del resto, in cui de Chirico è in contatto con Breton, che individua in lui (erroneamente, ma non inspiegabilmente) un maestro della pittura a-logica, ispirata al sogno e alle teorie freudiane.

La figura di Rea Silvia, morbidamente ondulata, richiama invece il corpo muliebre che vediamo in *Ettore e Andromaca*, 1923, ora alla GNAM di Roma (fig. 10). In quel quadro un' *Andromaca* quasi umana, che solo nel volto senza fisionomia ricorda ancora l'automa metafisico, ha sostituito il manichino femminile "ortopedico", tutto angoli e squadre, dell'omonimo dipinto del 1917. Ora l'abbraccio dei due sposi alle Porte Scee adombra, come avviene anche nel *Ritorno del figliol prodigo*, 1922, il tema del ritorno alla figura umana, alle leggi dell'arte, al mestiere della tradizione classica.

La stessa sagoma ondulata, questa volta maschile, si ripresenta nell'illustrazione che introduce il quarto atto e allude, se non andiamo errati, al drammatico tentativo di incontro fra Romolo e la madre (fig. 11). "Io vibro l'asta! E tu, perché non sei rimasta con Remo?" domanda il futuro re di Roma a Rea Silvia. "Sono venuta alla tua caverna, e i tuoi uomini quasi non mi permettevano di entrare [...] Sono venuta perché voglio che tu ami tuo fratello!" replica lei.¹⁵ L'immagine, comunque, non ha un rapporto preciso con le pagine della tragedia, ma esprime soprattutto quell'indefinito senso di fatalità che grava sul testo. Rivela invece qualche assonanza con la posizione speculare di *Eco (Saffo)*, 1923 (fig. 12), e, più ancora, con un'altra opera grafica di questo periodo, *Personaggi in*

15 G. Cavicchioli, *Romolo*, atto IV.

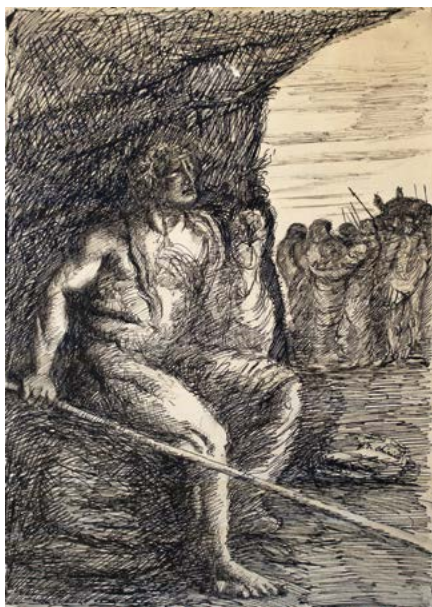


fig. 11 Disegno per *Romolo*, atto IV, 1923



fig. 12 *Eco* (Saffo), 1923

un giardino (fig. 13), in cui troviamo la stessa stesura segnica, lo stesso affollamento di piccole linee tracciate in modo quasi automatico e un'analogia disposizione delle figure.



fig. 13 *Personaggi in un giardino*, 1923

E veniamo all'ultima illustrazione, spesso ignorata, del libro. È il disegno pubblicato nel frontespizio e, a differenza delle altre tavole, tutte firmate per esteso, è siglato solo "G. de C." (figg. 14-15). Dovendo suggerire il soggetto della tragedia, l'artista cerca di dare un'idea del mondo di miti e di misteri della civiltà romana, evitando però le figure più ovvie. Pensa allora alla formula arcaica "Sei deo sei divae sacrum" [sia sacro a un dio o a una dea], che nell'Urbe indicava la consacrazione di un monumento o un altare a un dio ignoto. La frase compariva anche su un sacello ritrovato nel 1829 e conservato nell'An-

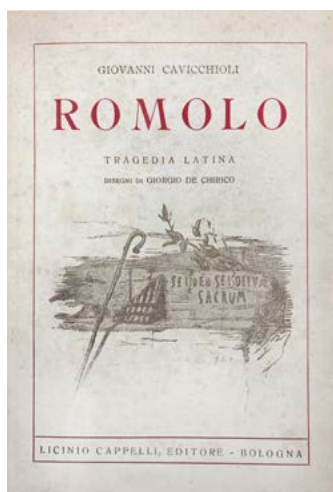


fig.14 -15 *Romolo*, frontespizio, 1923

tiquarium del Palatino,¹⁶ un museo che de Chirico doveva conoscere, in quel periodo in cui si divideva fra Roma e Firenze (fig. 16). Le lievi striature orizzontali del disegno, con l'arrotondamento appena accennato della base, fanno pensare che l'artista avesse in mente proprio quell'altare, ma in ogni caso voleva suggerire il senso di una sacralità enigmatica, inconoscibile. Al palazzo dell'Antiquarium, tra l'altro, l'artista si ispirerà vagamente anche nell'edificio che compare al centro di *Ottobrata*, esposta alla Biennale di Venezia del 1924.

Appoggiato al basamento, de Chirico pone un altro elemento arcaico: il flauto di Pan, detto anche siringa dal nome dell'omonima ninfa che, per sfuggire all'amore del dio, si era tramutata in una canna. Era un motivo non insolito nel clima classicheggiante dell'epoca: anche Picasso nel 1923 aveva dipinto un *Flauto di Pan*. Sulla destra, ancora, il Dioscuoro disegna un ramo di foglie d'alloro, tradizionale simbolo della gloria artistica, che inserisce più volte nei suoi dipinti del periodo, come nell'*Autoritratto con busto di Mercurio* o nell'*Autoritratto con Savinio*, entrambi del 1923.

Il bastone infine è l'emblema del viandante nietzscheano, del filosofo o del poeta che cerca nuovi significati della vita. È una sorta di simbolo, insomma, della metafisica, filo conduttore – pur con forme e significati diversi – di tutta la pittura di de Chirico.

16 Questa l'iscrizione completa: "Sei deo sei deivae sac(rum)/ C(aius) Sextius C(ai) f(ilius) Calvinus pr(aetor)/ de senati sententia/restituit" (Sacro a un dio o a una dea, Caio Sesto Calvino pretore, figlio di Caio, su decisione del senato restaurò).



fig.16 Altare con la scritta "Sei deo sei deivae sacrum", I sec. a. C., Roma, Antiquarium del Palatino