

ORIGINE E SVILUPPI DELL'ARTE METAFISICA

Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922

Atti del convegno di studi

Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010

organizzato da

Archivio dell'arte metafisica, Milano

Dipartimento di Storia delle Arti della Musica e dello Spettacolo
Università degli Studi di Milano

Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo
Università degli Studi di Firenze

«Origine e sviluppi dell'arte metafisica.
Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922»
© 2011, Scalpendi editore, Milano
ISBN-13: 9788889546338

Pagine 8-9:

Giorgio de Chirico

L'enigma di un pomeriggio d'autunno

1909, olio su tela, 42 x 60 cm, collezione privata

Referenze fotografiche

© 2011, Alberto Savinio by SIAE

© 2011, Basilea, Kunstmuseum

© 2011, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery

© 2011, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

© 2011, Firenze Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux

© 2011, Milano, Soprintendenza per i beni storici, artistici ed etnoantropologici per le province di Milano, Bergamo, Como, Lecco, Lodi, Monza, Pavia, Sondrio, Varese/ Concessione Ministero per i Beni e le Attività Culturali

© 2011, München, Staatsgalerie Modernerkunst

© 2011, New York, The Museum of Modern Art

© 2011, Parigi, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris

© 2011, Parigi, Musée Picasso

© 2011, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art

© 2011, Rovereto, Archivio Fotografico Mart

© 2011, Stuttgart, Staatsgalerie

© 2011, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea

© 2011, Venezia, ASAC

© 2011, Venezia, Fondazione Peggy Guggenheim

© 2011, West Palm Beach, The Norton Gallery of Art

© 2011, Zürich, Kunstmuseum

Progetto grafico e montaggio

Scalpendi editore, Milano

Redazione

Simone Amerigo

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Tutti i diritti riservati.

L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: giugno 2011

Scalpendi Editore S.r.l.

Sede legale: Piazza Antonio Gramsci 9, 20154 Milano

Sede Operativa: Grafiche Milani S.p.a., Via Guglielmo Marconi, 17/19 - 20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu - info@scalpendieditore.eu

Questo volume è stato realizzato con il contributo di

ROBERTA E GIMMO ETRO

ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA

Viale Col di Lana, 14 - 20136 Milano

Tel. +39.02.58.12.19.48 - Tel./Fax +39.02.89.422.508

www.archivioartemetafisica.org

info@archivioartemetafisica.org

Presidente

Paolo Baldacci

Vice Presidente

Gerd Roos

Consiglio Scientifico

Paolo Baldacci

Flavio Fergonzi

Paola Italia

Fernando Mazzocca

Maria Grazia Messina

Jürgen Pech

Gerd Roos

Wieland Schmied

Dieter Schwarz

Consiglio d'Amministrazione

Paolo Baldacci

Gerd Roos

Marco Pasero

Revisore dei conti

Marco Pasero

Assistente attività scientifica

Nicol Mocchi

Segretario

Emiliana Biondi

SOMMARIO

<i>Premessa</i>	6
ORIGINE E SVILUPPI DELL'ARTE METAFISICA	
<i>Paola Italia</i> «Leggevamo e studiavamo molto» Alberto e Giorgio de Chirico alla Braidense (1907-1910)	11
<i>Paolo Baldacci</i> «La nostra poesia metafisica». Genesi, cronologia e fonti di un'estetica globale	25
<i>Gregorio Nardi</i> «La musica più profonda»: ipotesi sul lavoro musicale dei fratelli de Chirico	57
<i>Maria Grazia Messina</i> Parigi 1914. Quale modernità per de Chirico	87
<i>Federica Rovati</i> Carrà nella Milano del dopoguerra	105
<i>Nicol Mocchi</i> Cultura artistica italiana e sfondo politico nel primo dopoguerra (1919-1922): de Chirico e Savinio	117
<i>Fabio Amico</i> Milano 1920-1921: il contributo di de Chirico e Savinio al "Primato Artistico Italiano" e al "Convegno"	131
<i>Luca Pietro Nicoletti</i> La ricezione critica di de Chirico tra il 1918 e il 1922	143
<i>Emanuele Greco</i> De Chirico alla Fiorentina Primavera (1922)	159
<i>Bibliografia</i>	209

Presentiamo oggi gli Atti del Convegno di Studi sulle origini e gli sviluppi dell'arte metafisica che ha avuto luogo a Milano il 28 e 29 ottobre 2010 nella Sala Napoleonica di Palazzo Greppi.

L'idea di indire questo incontro, al quale hanno partecipato con entusiasmo studiosi affermati ma anche giovani esordienti o quasi, e che ha avuto una forte partecipazione di pubblico soprattutto studentesco, ci era sembrata opportuna a seguito delle discussioni e delle polemiche sorte attorno alla cosiddetta "data di nascita" della pittura metafisica. Il problema non era tanto quello di risolvere la controversia sulla datazione della prima lettera di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz da Firenze, ma soprattutto quello di riesaminare nel suo insieme l'intero quadro delle testimonianze risalenti a quel cruciale periodo milanese dei fratelli de Chirico. Poteva infatti accadere che i nuovi dati emersi e il conseguente riesame dell'intera vicenda smentissero l'ipotesi che i primi dipinti metafisici fossero nati a Milano in seguito a un intenso periodo di lavoro e di riflessioni comuni. E' invece accaduto il contrario, perché si sono trovate prove certissime che l'intero apparato concettuale della nuova poetica è stato concepito e delineato, almeno nei suoi tratti originali ed essenziali, nel periodo milanese tra l'estate del 1909 e la fine di gennaio 1910. La coerenza del quadro storico che si lascia così delineare è pertanto molto più convincente e probante della data di una singola lettera, che, per quanto sembri non contestabile – per lo meno con gli argomenti sui generis "filologici" finora usati –, può forse ancora presentare piccoli margini di discussione per i suoi contenuti.

Decisivo, a questo proposito, si è rivelato l'impulso dato da Paola Italia ad indagare sui prestiti delle Biblioteche frequentate dai fratelli de Chirico, cioè la Braidense a Milano e la Nazionale Centrale a Firenze (purtroppo non la Marucelliana, vicinissima all'appartamento occupato dalla famiglia in via Lorenzo il Magnifico, che non conserva registri anteriori al 1928). Questa indagine ha permesso alla massima studiosa di Savinio scrittore di schiudere nuovi orizzonti di conoscenze sia sul metodo adottato dal più giovane dei de Chirico per scandagliare i testi letterari, sia di rintracciare numerosi riferimenti alla stesura di alcuni episodi del *Poema Fantastico*, l'opera musicale la cui concezione sta all'origine del sistema artistico metafisico.

In stretta correlazione con la ricerca di Paola Italia si pone quella di Gregorio Nardi, che, nel suo tentativo di ricostruzione del lavoro musicale di Alberto e Giorgio tra Milano e Firenze nel 1909 e 1910, ha avuto la sorte di imbattersi, tra le carte di Savinio conservate al Gabinetto Viesseux, in una delle partiture composte nel 1910, intitolate "Rivelazioni sull'Enigma dell'eterno ritorno" e immodestamente definite "la musica più profonda finora scritta". Precisamente la *Rivelazione n. 14*, non eseguita nel famoso concerto di Monaco, dove furono presentate la n. 15, la n. 16 e la n. 17. Si tratta dell'unico pezzo musicale di Savinio finora conosciuto anteriore al 1914.

Luca Pietro Nicoletti

«De Chirico, imitatore degli antichi, è sempre come una moneta falsa davanti a una buona». Questa frase, che si poteva leggere nel 1921 nella rubrica *I misteri della Cabala* delle “Cronache d’attualità” di Anton Giulio Bragaglia, riassume bene il clima di incomprensione che connota buona parte della ricezione critica di de Chirico da parte della critica italiana tra il 1918 e il 1922.

Un momento complesso, questo, in cui in Italia e in Europa stava maturando quella linea di tendenza che si usa definire genericamente come “ritorno all’ordine” e che, per de Chirico, sarebbe meglio definire come momento di passaggio dalla metafisica al “ritorno al mestiere”. Passaggio, quest’ultimo, che si avverte nelle quattro mostre italiane a cui l’artista partecipa durante questo quadriennio e a cui si accompagnano reazioni raramente positive nei suoi confronti. Bisogna dire che le recensioni alle mostre di de Chirico sono anche un segnale di una incomprensione di fondo fra artisti e critica di cui si ha riscontro anche in coevi scritti di altri due “metafisici” come Carrà¹ e Alberto Savinio². Il primo, in particolare, scriverà per l’“Esprit Nouveau” proprio un testo sulla critica delle arti figurative in Italia, nel 1920, per lamentare questa difficoltà di fondo: in una sorta di atto d’accusa nei confronti di Benedetto Croce il “filosofo-ministro” e di Roberto Longhi, che avrebbe introdotto nel linguaggio della critica una volontà divinatoria, Carrà osservava in un certo modo di fare critica il rischio di filosofare troppo sull’arte, temendo che questo potesse far dimenticare la realtà concreta delle opere prese in esame e di non coglierne «l’intima sostanza pittorica».

È uno dei punti centrali, questo, del dibattito di quegli anni e, soprattutto, una delle ragioni di fondo che rendono difficile per la cultura italiana accogliere ed assimilare la proposta intellettuale di de Chirico: la definizione dei valori intimi della pittura, della vera essenza del fare pittorico e, insieme, di che cosa si possa legittimamente considerare autentica pittura e cosa no, cosa sia invece soltanto “letteratura” dipinta, cioè semplice illustrazione, sono temi ricorrenti negli articoli di quegli anni, e frequente è il ricorso a queste categorie di giudizio nelle recensioni alle mostre dechirichiane. Al tempo stesso, in linea di massima, la “sfortuna” critica italiana di de Chirico in questi anni va letta in parallelo a un più favorevole accoglimento dell’opera di Carlo Carrà, che proponeva una versione della metafisica ricalcata su quella dechirichiana, ma nella quale

* Questo contributo si è avvalso di una ricerca bibliografica di Gerd Roos sui primi anni venti, che ringrazio.

¹ Carrà 1920⁶. Su questo tema ritornerà anche dieci anni più tardi su “L’Ambrosiano” (7 dicembre 1931): «Che vi siano dei critici che suppongono di possedere dei poteri taumaturgici non ci riguarda; tanto più che si potrebbe provare che costoro sono una sopravvivenza romantica che non conta» (Carrà 1931, in Carrà-Fagone-Carrà 1978, p. 277).

² Savinio 1921^b.

l'impianto iconologico, sicuramente derivato da quello dell'amico, era più un pretesto formale che altro. Questo, insieme ad una pittura più levigata, a una materia pittorica più compatta, ne faceva un prodotto artistico più congeniale al gusto italiano rispetto a de Chirico, le cui preoccupazioni in fatto di mestiere artistico e di sguardi verso il passato, andavano in una direzione ben diversa da quella che allora aveva maggiore fortuna.

Su questo punto, per altro, si verrà a creare un annoso equivoco nella critica, che ancora durava quando Carlo Ludovico Ragghianti, in occasione della morte del pittore, scrisse *Il caso de Chirico* raccogliendo in un unico volumetto i suoi vecchi saggi su di lui e su Carrà. Equivoco che tende a contrapporre «l'elementarietà del procedimento e dei risultati» di de Chirico fra il 1912 e il 1918, che sarebbe «uno stilema più facilmente ripetibile o riproducibile di altri», alla «stratificazione pittorica impossibile a rifare o a contraffare, per la sua sempre singolare elaborazione e irripetibile stesura» che sarebbe propria di Carrà³. Solo in tempi recenti, infatti, è stato dimostrato che la pittura spessa e molto lavorata di Carrà, specialmente nel periodo metafisico, non era tanto il frutto di una precisa scelta o volontà pittorica, quanto la conseguenza inevitabile delle continue ridipinture che il pittore eseguiva sulle sue opere al fine di cancellare le tracce di influenze troppo evidenti o di perfezionarne (a volte stravolgendolo) l'impianto compositivo⁴.

In ogni caso, si tratta della consueta incompatibilità tra un'idea "pittorica" della pittura, che trae la sua ragion d'essere soprattutto dalla forma e dal volume, e un'idea in cui la pittura diventa un mezzo per esprimere valori contenutistici e concettuali sottomettendo a questo fine gli strumenti espressivi propriamente pittorici (è questo il senso della definizione del classicismo come "demone lineare" data da de Chirico: la linea diventa astrazione espressiva di un contenuto, sia esso emotivo o intellettuale).

A questo, infine, bisognerà aggiungere una non chiara comprensione da parte della critica del significato da dare al termine metafisica usato da questi pittori, anche perché de Chirico e Carrà utilizzavano questa parola con accezioni molto diverse fra loro.

Non va dimenticato nemmeno che in quel momento de Chirico e Savinio sono isolati dall'ambiente intellettuale italiano rispetto a quelli che fino a poco prima erano stati dei compagni di strada negli anni di nascita della metafisica, cioè rispetto a Soffici, a Papini e soprattutto a Carrà⁵, e che l'amicizia con quest'ultimo, pur mantenendo rapporti cordiali, andrà a incrinarsi progressivamente e irreparabilmente⁶. Di certo l'atteggiamento intransigente del pittore non lo rendeva simpatico alla critica. Durante la mostra romana, nel 1918, de Chirico cerca di riallacciare anche i rapporti con gli amici. A Carrà dice ad esempio che «tra i pochi intelligenti bisogna costruire una specie di massoneria intransigente avente per unico scopo l'aiuto reciproco e la reciproca stima innanzi all'imbecillità cooperativa»⁷. Ma i rapporti sono ormai complicati: Soffici non vuole accogliere le confidenze di de Chirico, perché gli han riferito che questi parla male anche di lui, anche se poi questa si dimostrerà una maldicenza gratuita, di cui Savinio incolperà de Pisis. Del resto, già prima di questa data i rapporti si stavano incrinando, specie quelli fra de Chirico e Carrà, come nel caso della mostra di Carrà alla Galleria Chini di Milano, nella cui

³ Ragghianti 1973, p. 29.

⁴ Guzzi 1994.

⁵ Baldacci 1997, p. 382.

⁶ Ivi, pp. 383-385.

⁷ Cit. in Baldacci 1997, p. 391.

vicenda il pittore piemontese non mostra un comportamento esemplare nei confronti del suo ex commilitone: si fa mandare a Milano le tele di de Chirico, con la promessa di una mostra in comune, trattenendole nel suo studio e lavorando ai propri quadri metafisici tenendo sott'occhio le tele dell'amico, da cui compie massicci prelievi; infine la mostra, per la quale de Pisis aveva già pubblicato una recensione, sarà fatta dal solo Carrà all'insaputa di de Chirico.

Alla Galleria dell'Epoca (maggio 1918)

È con queste premesse che si spiegano le reazioni alla prima uscita pubblica di de Chirico, nella *Mostra d'arte indipendente* tenuta alla Galleria dell'“Epoca”, in via del Tritone a Roma, fra maggio e giugno del 1918⁸. In quella mostra, come si deduce dal catalogo, aveva proposto soltanto opere metafisiche, come *Il trovatore* del 1917, *Ettore e Andromaca*, *Il grande metafisico* del 1917, *Il ritornante* del 1917-1918. Era presente a questa mostra anche *Cassandra*, tela di discrete dimensioni di cui non si hanno più notizie, e di cui è possibile che de Chirico abbia riutilizzato poco dopo la tela per dipingervi un altro quadro (un autoritratto). Sotto il profilo commerciale, la mostra finisce con la vendita di un solo disegno di de Chirico a Signorelli, mentre Papini farà comprare al pittore Armando Spadini *La musa metafisica* di Carrà⁹. Come si deduce dalle lettere a Carrà e a Soffici rispettivamente del 1 e del 4 maggio, de Chirico riponeva molte speranze in questa mostra, in cui vedeva un sintomo di rinascita di Roma come capitale artistica in grado di soppiantare Parigi¹⁰. Ci si può rendere conto di questo soprattutto leggendo la recensione dell'esposizione che il pittore stesso scrive per la “Gazzetta ferrarese”, il 18 giugno 1918¹¹. Si capisce che l'idea che de Chirico ha di pittura metafisica è ben diversa da come la intenderà la critica di quegli anni (e chi lo capirà lo criticherà per questo). Egli scrive infatti che «Passati i primi impeti, calmate le prime irruenze, ecco ora sorgere un'arte severa e cerebrale, ascetica e lirica che della magna terra ove nacque succhia lo spirito migliore, quello spirito che alcuni grandi costruttori italiani (non parlo solo di pittori) seppero stampare nell'opera loro come un bollo indelebile». Bisogna sottolineare i termini usati dal pittore in questo passo e il modo in cui li intende: si parla di un'arte “lirica” perché d'invenzione, e con una concentrazione di pensiero che la rende “severa”, e “cerebrale” perché basata su un fondo filosofico. Per questo de Chirico parla di una pittura che apre la via a «nuovi lirismi», cioè nuove possibilità di invenzioni compositive e nuovi contenuti, pur senza rinunciare a una costruzione formale «severa e solida».

Ma le ambizioni del pittore rimangono deluse. L'esito a stampa è di generica incompiutezza, a partire da Papini, il quale, recensendo su “Il Tempo” la contemporanea mostra di Spadini, sempre a Roma, diceva di apprezzare in questi artisti metafisici quanto in essi si rifaceva «alla pura tradizione italiana». Del resto, ancora nel 1923, Papini apprezzerà nell'opera dechirichiana quelle opere in cui si era liberato dalle «grullerie della pittura metafisica»¹².

⁸ Roma 1918. Si veda anche Baldacci 1997, pp. 389-391.

⁹ de Chirico 1962, pp. 125-126.

¹⁰ Cit. in Baldacci 1997, p. 389.

¹¹ Cfr. de Chirico 18 giugno 1918.

¹² Papini 1924.

Inevitabile, poi, il confronto fra de Chirico e Carrà, suscitato dalla presenza delle opere di entrambi in mostra, quasi a obbligare la critica a un confronto di ordine estetico.

Cipriano Efisio Oppo, su “Idea Nazionale”, assegna senza indugio a Carrà la palma dell’artista con le migliori qualità, «ossia di conoscitore e di distributore della materia pittorica»¹³. Riguardo al presunto plagio da de Chirico, non negando molti punti di rassomiglianza sia nei soggetti sia nella tecnica pittorica, preferisce comunque Carrà «per il suo gusto più italiano e per il suo lirismo più fluente». Oppo, che ha parole lusinghiere per l’ex futurista piemontese, di cui ricorda i trascorsi metafisici, definisce de Chirico un «tragico marionettista metafisico, è un colorista cupo e raccapricciante», pur offrendone una immagine suggestiva, per quanto poco aderente alle intenzioni del pittore: «Cieli verde smeraldo e vaste piazze deserte case bianche e nere e sole terroso da Giudizio Universale su le case, strane architetture d’uomini nel mezzo [...] in una pesante atmosfera alla Memling».

Anche Aurelio Saffi, su “Il Tempo”, rileva i prestiti presi da Carrà in de Chirico, ma ritiene tutto sommato la questione di poco conto, perché non tocca, ed è vero, il temperamento dei due pittori¹⁴: «essenzialmente pittorico e lirico» il primo, mentre le opere dell’altro «finiscono con l’assumere, al confronto, valori narrativi, quasi scenici». Nelle opere di de Chirico vede delle «allucinazioni» dei «racconti fantastici» che fanno venire in mente al critico la pittura di Luca Signorelli. Non gli si nega una certa monumentalità architettonica, ma soprattutto coglie la dimensione interiore e inconscia del pittore: «ciò che il De Chirico vuole rappresentare è un mito, un avvenimento astratto e significativo, architettato ed espresso in atteggiamenti essenziali e monumentali dalla nostra atmosfera cittadina ingombra di spaventi».

Per Goffredo Bellonci, di cui merita ricordare il lapsus su «Armando De Chirico», i due artisti «hanno creato la tragedia dello spazio e del volume; hanno composte le tavole anatomiche della realtà pittorica di domani», destinata a una umanità che si prevede «ferma formidabile tremenda»¹⁵. Nel suo testo, poi, si trova una definizione dei manichini metafisici che sembra quasi precorrere il titolo del famoso articolo di Longhi dell’anno successivo, quando Bellonci parla di «bambole costruite con gambe ortopediche, ovoli di stoffa, coni prismi squadre compassi chiodi e fili, in un organismo architettonico prodigioso». Anche lui, infine, rileva l’aspetto scenografico della pittura dechirichiana, ma soprattutto dà un inquadramento della metafisica o, meglio, della differenza che questa segna rispetto alle precedenti esperienze dell’avanguardia italiana: «ciascun oggetto ha i suoi contorni nettamente segnati, ha il suo tono disteso in pieno, ha il suo volume fermo e saldo nella prospettiva dello sfondo».

Soltanto Filippo De Pisis, insieme a Giuseppe Raimondi nella monografia del 1917 su Carrà, si ricorda a queste date, che la metafisica di quest’ultimo era nata da una costola di quella dechirichiana. Non è un dato da trascurare, specie considerando gli sviluppi successivi della fortuna (o sfortuna) critica del pittore di Volos in Italia negli anni subito seguenti, e soprattutto tenendo conto che non molto tempo più tardi, nel volume *Pittura metafisica*, Carrà ometterà sistematicamente il nome del collega. È anzi proprio alla fine di quell’anno che Papini proporrà a Carrà di raccogliere i suoi scritti in un volume con quel titolo. Probabilmente l’intenzione di Papini era

¹³ Oppo 28 maggio 1918.

¹⁴ Saffi 17 giugno 1918.

¹⁵ Bellonci 3 luglio 1918.

quella di promuovere l'interpretazione di Carrà della metafisica come recupero di valori spirituali e formali della tradizione italiana contro quella filosofico nichilistica di de Chirico, per il quale la metafisica consisteva nella negazione stessa della "cosa in sé", cioè di ogni valore assoluto oltre la materia sensibile: la scoperta di un «terribile vuoto» (*Noi metafisici*).

De Pisis, che è coinvolto in prima persona negli sviluppi della metafisica fin dagli anni ferraresi, e che rimarrà per un certo periodo molto influenzato dalla pittura di de Chirico¹⁶, prende spunto dalla mostra romana, molti mesi più tardi, per sottolineare soprattutto la novità costituita dall'arte metafisica, che definisce come una delle istanze creative più importanti nate in Italia dopo il futurismo, nata oltretutto completamente «fuori della tradizione ed è il valore di una vera e propria invenzione». De Pisis è anche quello che va più a fondo nella comprensione della metafisica di de Chirico, di cui offre delle descrizioni letterariamente suggestive, come nel caso de *Il grande metafisico*, di cui scrive: «Deserta è la piazza, in fondo, a destra, la casa rossa cubica come un castello medianico in uno scritto di Alberto Savinio; davanti, più giù, la casa giallina con il timpano e le chiare finestre verdi *Paolo Veronese* in fila, vuote. In fondo un uomo alto rinchiuso in una toga nera, aspetta. Le ombre lunghe si delineano silenziosissime mentre l'intricato groviglio degli oggetti triangolari, lucidi geometrizzati del centro, che s'erge come una ingente colonna, sembra ricantare *assurde declinazioni e problemi insoliti al nostro spirito*»¹⁷.

Carrà stesso, quindici giorni prima di de Chirico, aveva per altro scritto della mostra su "Il Popolo d'Italia" per rimarcare il carattere di assoluta novità della pittura metafisica: «afferriamo che nella presente mostra di Roma [...] vi si notano opere che rischiarano da se stesse che i loro autori hanno fatto tutto il possibile per rivivere le virtù plastiche della razza. Per questi giovani artisti originalità e tradizione non sono termini in contraddizione»¹⁸. Da questa nuova proposta estetica i giovani avrebbero potuto trarre notevole insegnamento, pur in assenza di una critica, scrive Carrà, sufficientemente accorta da recepire la novità e discuterla in modo adeguato¹⁹. Tuttavia, la metafisica che propone Carrà ha già fatto un passo verso una semplificazione formale, verso una attenzione ai valori del volume pieno e compatto: è la metafisica, insomma ad opera di «figli non degeneri di una grande razza di costruttori (Giotto, Paolo Uccello, Masaccio, ecc.)». De Chirico stesso, nelle parole di Carrà, è sostanzialmente un "costruttore", il cui merito è soprattutto quello di saper ben strutturare il quadro: qui, però, Carrà fa più che altro un obbligatorio omaggio al compagno, ma di fatto intende la metafisica come già Soffici nel 1914, cioè come tradizione italiana della forma e del volume.

Il de Chirico [...] è un temperamento drammatico, irrequieto, ingenuo, crudo e sorprendentemente pieno di selvaggio vigore e quelle altre prerogative degli animi forti e primordiali che non escludono le più variate freschezze che uno possa vedere rappresentabili dal pittore per i suoi effetti di lume e d'ombra. *Il Trovatore, Ettore e Andromaca, Natura morta evangelica*, sono vere opere le quali non tollerano i giudizi provvisori della critica pupazzettistica e le sentenze da essa malamente rabberciate. Qui

¹⁶ Baldacci 1986. Su de Pisis e de Chirico vedere Baldacci 1997, pp. 393, 396.

¹⁷ De Pisis 29 agosto 1918.

¹⁸ Carrà 3 giugno 1918.

¹⁹ «Occorre che chi visita la mostra di via del Tritone [...] tenga presente i caratteri generali della forma metafisica, che noi abbiamo cercato di sintetizzare, se vuole aver modo di comprendere le fatiche di questi giovani pittori che cercano di ridare al nostro paese un'arte veramente nuova nella forma e nella sostanza. L'occasione si offrirebbe propizia per un maggiore approfondimento dei moderni problemi pitturali, ma dov'è una critica così intelligente e disinteressata?» (Carrà 3 giugno 1918).

le tele hanno superfici ben definite e ogni sfumatura di tono risponde a una volontà ben scriteriata e rigorosa. Così che le sensazioni inserite [...] scorrono dallo scheletro del quadro alle parti e non possono più tollerare le linee tremolanti degli “Impressionismi”. I rilievi rettilinei e curvilinei corrono nei movimenti che hanno cessato di svolgersi alla maniera che i pensieri bene espressi si adagiano volentieri nella inesorabilità della logica.

In generale, a queste date non si ritrova nella critica una definizione chiara e precisa di metafisica, o che almeno mostri di aver presenti le posizioni espresse in proposito dagli artisti stessi. Anche quando ne scrivono in prima persona, sembrano più intenti a dichiarare il fatto di essere degli innovatori che a stilare una programmatica dichiarazione di poetica. Questo rimarrà un tratto costante anche in seguito, quando lo stesso de Chirico scriverà per chiarire cosa intendesse con quel termine quando dipingeva fra Parigi e Ferrara le prime tele di questo periodo, ma con una maggiore preoccupazione verso la difesa del mestiere del buon dipingere che per fornire quelle chiavi di comprensione dell'apparato simbolico che stava a monte dei suoi dipinti.

Nel frattempo, la seconda metà del 1918 si presenta densa di eventi significativi, a partire dal rientro di Savinio dalla Macedonia (25 ottobre) alla morte di Apollinaire (9 novembre). Una settimana più tardi, poi, esce il primo numero di “Valori Plastici”, la rivista sotto la cui insegna Mario Broglio riunirà un gruppo di artisti fra cui Carrà, de Chirico e Savinio.

In quel periodo stava venendo a maturazione in de Chirico un processo iniziato alcuni anni prima, appena messo piede a Ferrara. Si tratta di un avvicinamento anche sentimentale all'ambiente e all'arte italiana, che si intreccia con forme di nazionalismo, da lui certamente meno sentite che dal fratello e soprattutto adottate dietro l'esempio di Soffici e di Papini. Tuttavia, sul finire della guerra, il diffuso clima anti avanguardistico fa sì che de Chirico insista molto nel presentarsi come il principale interprete pittorico di una rinata italianità, sfruttando a proprio favore la lettura dei suoi quadri che era stata data da Soffici fin dal 1914. Nel corso degli anni seguenti, in vari scritti, in appunti anche rimasti inediti, e nella titolazione stessa dei quadri, scompaiono man mano le spiegazioni e motivazioni profonde che avevano dettato una certa iconografia, nietzscheana, torinese e sabauda, e le composizioni architettoniche dipinte a Parigi diventano “ricordi d'Italia”²⁰.

Da Bragaglia (febbraio 1919)

Sempre a Roma, il 2 febbraio 1919, de Chirico inaugura la sua prima mostra personale italiana presso la Casa d'arte Bragaglia di via Condotti, rimasta famosa per la celebre stroncatura *Al dio ortopedico* che Roberto Longhi scrisse per il quotidiano “Il Tempo”²¹. Non essendoci catalogo, non si sa bene quali opere potessero vedere i visitatori della mostra. Il pittore aveva parlato a Soffici di trenta quadri e venticinque disegni, e almeno sette o otto dipinti fra i più importanti,

²⁰ Baldacci 2010.

²¹ Longhi 22 febbraio 1919.

osserva Baldacci, sarebbero stati mandati da Paul Guillaume, compreso *L'énigme d'une journée*²², menzionato nell'articolo di Longhi. L'11 gennaio, da Roma, de Chirico aveva poi scritto a Papini, anticipandogli che il 25 avrebbe inaugurato una mostra "di disegni" (ma poi evidentemente slittata a inizio febbraio e non più limitata alla sola grafica), chiedendogli un articolo per "Il Tempo". Sempre a Papini, il 4 febbraio manifesterà le prime impressioni sulla mostra, in un misto di soddisfazione per gli esiti del lavoro («sono pochi quelli che hanno fatto tanto e così bene in questo periodo») e di parziale delusione per le molte incomprensioni da parte del pubblico, oltre a varie promesse di articoli e soprattutto di acquisti che poi non si concretizzeranno. Come ricorderà l'artista stesso nelle proprie memorie, venderà un solo quadro, *Alceste*, ad Angelo Signorelli. È significativo ricordare che questo era il solo dipinto non metafisico della mostra, eseguito appositamente in risposta ai detrattori che lo accusavano di non saper dipingere, per far vedere di essere anche lui capace, volendo, di realizzare un quadro classico: di questa tela, infatti, de Chirico aveva parlato già a Soffici in una lettera del 23 luglio 1918, dicendo di volerlo esporre alla mostra romana «così quei romani vedranno che quando vogliamo siamo più classici dei classici»²³.

La mostra da Bragaglia, però, si scontra con la disapprovazione da parte della critica italiana, con una decisa stroncatura da parte di quelli che de Chirico stesso, in un'altra lettera a Papini del 10 febbraio, definisce gli «intellettualoidi d'avanguardia». Tuttavia, per quanto nella medesima lettera l'artista ostenti una certa indifferenza, anzi impermeabilità alle critiche, in cui vede solo una conferma del valore del suo lavoro (non capito), in realtà non trascura per nulla questo aspetto: si mostra infatti dispiaciuto del ritardo nell'uscita degli articoli «su cui contavo». Egli, in sostanza, aveva fatto quello che ancora oggi fanno quegli artisti che si occupano in prima persona della loro immagine pubblica: aveva contattato gli amici e chiesto loro di scrivere sulla mostra, in modo da avere uno zoccolo sicuro di consensi, che invece non avrà.

Prima ancora della celebre stroncatura da parte di Roberto Longhi, infatti, già un recensore per "Il Messaggero della Domenica" lo accusa di fare non pittura ma letteratura, e per giunta cattiva letteratura: de Chirico, scrive l'anonimo recensore, «sarà pure armato delle migliori intenzioni, ma non fa della pittura»²⁴. Il "non fare della pittura", qui, deve essere inteso come una accusa al pittore di fare dei quadri eccessivamente illustrativi, a cui non interessano i valori "intimi" della forma, quanto la loro corretta rappresentazione, su cui poi grava un apporto erudito che richiede «nel pubblico, una folla di reminiscenze letterarie e storiche e una fioritura di immagini più o meno barocche, e una serie di considerazioni filosofiche. Se si tolga infatti, a una sola di queste pitture il titolo, non si potrà che affidarsi totalmente alla propria immaginazione, la quale costruirà, su gli elementi e le cose quotidianissime che il pittore rappresenta, una visione che differirà, quasi certamente da quella dell'artista».

Per questo, a propria autodifesa, de Chirico scriverà un testo di poetica fortemente letterario intitolato *Noi metafisici* che Bragaglia accoglierà nelle sue "Cronache d'attualità", il 15 febbraio²⁵. Lo accompagna una riproduzione de *Il filosofo poeta* del novembre 1918²⁶, oggi

²² Baldacci 1997, n. 404.

²³ Vedi de Chirico 1962, pp. 112-118; si veda anche Baldacci-Roos 2007, pp. 28-31.

²⁴ V.G. 9 febbraio 1919.

²⁵ Vedi de Chirico 1919^a.

²⁶ Baldacci 1997, n. 145, p. 405.

disperso ma esposto in mostra e copiato da De Pisis come *Il Poeta folle* nello stesso 1919²⁷. Ma soprattutto c'è una nota editoriale, a cappello dello scritto di de Chirico, che sembra scritto da Bragaglia per deresponsabilizzarsi rispetto all'articolo che ha appena deciso di mettere in prima pagina, parlando di una pittura riconosciuta come "sbalorditiva", da altri «una delle più abili imposture dei modernisti».

È chiaro che l'obiettivo del testo di de Chirico è di risposta alla critica, specie quando osserva che «la parola metafisica fa nascere un mucchio di malintesi specie in quelle menti stitiche che non avendo lo sforzo salutare della creazione vivono di plagie e di luoghi comuni e spruzzano la loro bile cronica ogni qualvolta gli capita sotto il naso un ché che superi la cerchia delle loro capacità intellettive»²⁸. Allo stesso tempo, però, quello scritto denuncia la netta distanza fra la cultura mitteleuropea del pittore e la cultura italiana: rivelando le proprie coordinate culturali, da Nietzsche a Schopenhauer, all'avversione per Platone, alla descrizione dell'atelier del metafisico come un osservatorio astronomico, de Chirico afferma infine che «L'arte fu liberata dai filosofi e dai poeti moderni»²⁹, quasi denunciando proprio quella letterarietà di cui la critica, ancora prima di Longhi, lo accusava. Il pittore contrappone qui il pittore metafisico al "troglodite", all'uomo primitivo che non sa disegnare e che fa una pittura di impressioni. Ma oggi, quella pittura non è più possibile perché «il nuovo pittore metafisico sa troppe cose», ha fatto proprie le posizioni del nichilismo e rifiuta all'arte qualsiasi possibilità di redenzione o di innalzamento spirituale: quell'arte che troppo a lungo è stata «confusa col misticismo e considerata una specie di scala, di funicolare, di trampolo per innalzarsi alla conoscenza del sommo bene». Da Nietzsche e Schopenhauer, invece, si doveva apprendere «l'intimo scheletro» di un'arte nuova che esprimesse, come l'opera dei due filosofi, «il profondo significato del non-senso della vita». L'ambiente italiano, però, preferiva una pittura intesa in un altro modo, «più ingenua, più candida, più virginale», come scriverà Ardengo Soffici parlando del doganiere Rousseau in alcune pagine che, fra non molto, si sarebbero lette per Vallecchi in *Scoperte e massacri*³⁰: il pittore francese incarnava l'idea della pittura «degli uomini semplici, dei poveri di spirito, di coloro che non hanno mai visto i baffi di un professore»³¹, più vicina tutto sommato a quello che de Chirico definiva «il troglodite» che «non sa disegnare».

Accanto a questo, poi, bisogna ricordare il testo che nel 1919 de Chirico scrive su di sé su "La Vraie Italie" e che a lungo si era creduto fosse stato scritto da Papini, e in cui si poteva leggere la definizione di classicismo, che è molto diversa dall'accezione più comunemente utilizzata del termine. Per lui classicismo non corrispondeva all'adesione a una forma di *revival* formale, ma era da intendersi come forma di eccellenza recuperando la definizione di *classicus* usata nel linguaggio romano, quando in età imperiale il termine definiva il canone degli autori in cui si riconosceva un modello di riferimento e da cui trarre insegnamento³². De Chirico non confonde mai il "classico" con il modello accademico, tanto da poter costruire un proprio canone di artisti "classici" comprendente autori fra loro diversissimi, come Claude Lorrain, Courbet, Lorenzo

²⁷ Baldacci 1997, p. 404.

²⁸ Vedi de Chirico 1919^a.

²⁹ Vedi de Chirico 1919^a.

³⁰ Soffici 1919, p. 65.

³¹ *Ibidem*.

³² Baldacci 1992, pp. 58-59.

Lotto e Böcklin. In questa visione, dunque, metafisica e classicismo potevano coincidere senza disagio nel pensiero di de Chirico³³. Sul piano stilistico, poi, questi andavano a tradursi in una pittura lineare, anzi per merito di quello che il pittore stesso chiama, con accenti mistici, il “demone lineare” («il demone del classicismo è demone lineare»): non un classicismo di forme piene e solide, ma una riduzione delle cose alla loro essenza lineare, spogliandole di qualsiasi elemento accessorio o transitorio e rese come astrazioni mentali per via del solo disegno. Anche Andrea del Castagno, come si legge nei manoscritti parigini, era considerato un pittore di sola linea.

Rimane però un fatto che de Chirico comincia a sentire l'isolamento intorno a sé. Non sono molto utili, in effetti, le lodi dell'amico De Pisis che ne ammira le composizioni «serene e consolanti, e piene di enigmatico fascino»³⁴ e che, in uno scritto intitolato *De Chirico errante*, lo immagina in contemplazione del Partenone ad Atene, oppure togato nella Roma del basso impero.

De Chirico percepisce l'ostilità e l'indifferenza nei suoi confronti da parte dell'ambiente romano, come confida il 2 aprile in una lettera a Carrà, anzi di percepire «formarsi il deserto intorno a me», ma sempre accusando il *milieu* romano di essere costituito da «scimmie isteriche e di fantocci vuoti di umanità».

Ma in Italia, per de Chirico, si parla troppo e, soprattutto, si parla male. Sembra quasi che il pittore amplifichi un accanimento nei suoi confronti che forse è fuori misura, sebbene certo non abbia raccolto opinioni positive sul suo lavoro. A Soffici, il 9 settembre, scriveva:

qui in Italia non vedo il modo di risolvere il problema: troppe chiacchiere, troppa confusione, troppa stizza e poco lavoro; e la pittura è una questione di lavoro continuo

e ancora, il 22:

per tutta questa gente di Roma io non ho nessuna stima; sono un branco di impotenti di invidiosi e di pettegoli; c'è poi quel circolo della “Ronda” che mi fa la guerra specie perché sa che sono stimato da te e da Papini; ma io me ne frego; so quello che valgo e so chi sono gli intelligenti in Italia, chi sono quelli degni di stima e dai quali è venuto e verrà qualcosa di buono.

In effetti, l'accoglienza del pittore a Roma era ostile, anche probabilmente per questo suo approccio supponente. De Chirico, in fondo, si presentava nei propri scritti come il portatore di una tendenza nuova, con una monolitica certezza di essere sulla buona strada, proponendo un programma di poetica che poteva essere o accettato o rifiutato senza compromessi. Al tempo stesso, però, questo atteggiamento rischiava di condurlo ad atteggiamenti grotteschi, come traspare da quanto aveva scritto non molti giorni prima il pittore Nino Bertolotti in una lettera alla moglie:

Ieri venne, con Socrate, il pittore *metafisico* De Chirico! Il quale è rimasto incantato della magnifica collezione di quadri, ed ha trovato il modo di dire un sacco di minchionerie. È bellissimo vedere questi tipi che vanno per la maggiore, e che sembra che siano chi sa che geni profondi con le loro teorie che spifferano su per le riviste e i giornali, è bellissimo vederli, dico, davanti a delle vere opere

³³ Baldacci 1992, p. 59.

³⁴ De Pisis 21 febbraio 1920.

d'arte, spersi e confusi come pulcini nella stoppa, dicendo le più impensate stupidaggini, e che di botto ti danno il giusto elemento per giudicare il vero valore di questi palloni gonfiati.

Nel frattempo, nel nuovo libro edito da Vallecchi in quell'anno, *Scoperte e massacri*, si poteva rileggere quanto Soffici aveva già pubblicato su "Lacerba" il 1 luglio 1914:

Figuratevi un pittore che in mezzo al fuoco di ricerche sempre più azzardose divampate tutt'intorno in questa città, che è crogiuolo del genio mondiale, continua a dipingere con la calma e l'applicazione di un vecchio maestro solitario, una sorta di Paolo Uccello innamorato della divina prospettiva e insensibile a tutto che non sia la sua geometria bella;

ma soprattutto, anche Soffici nota che

La pittura di De Chirico non è pittura, nel senso che si dà oggi a questa parola. Si potrebbe definire una scrittura di sogni.

Anche Soffici, come si apprende da una lettera di de Chirico del 14 luglio 1919, aveva in animo di fare una monografia su di lui, con quattordici quadri riprodotti. Come si apprende da una lettera di Soffici stesso a Carrà (19 settembre), l'editore Vallecchi lo aveva pregato di preparare una serie di album composti da quattordici fotografie di opere e del ritratto dei migliori pittori italiani e stranieri. De Chirico contava su questa iniziativa dell'amico, anzi si può dire che auspicasse l'uscita di una pubblicazione su di lui che avesse l'avallo di uno degli amici, che avevano voci più autorevoli della sua in Italia. Ma il libro di Vallecchi va male: il mese successivo, sempre scrivendo a Soffici (7 ottobre), de Chirico accusa Broglio, furioso che ci sia già in lavorazione una monografia su di lui, di essere pronto a tutto per danneggiarlo.

Poco dopo, però, sarebbe uscito il volumetto di Broglio per "Valori Plastici", con dodici tavole in fototopia e vari giudizi critici, fra cui lo stesso Soffici (estratto da *Scoperte e Massacri*), Apollinaire, Vauxcelles, Etienne Charles, André Salmon, Roger Marx, Maurice Raynal, Papini e Carrà. In realtà, de Chirico sperava che qualcuno scrivesse un testo per questa pubblicazione, ma non trovando nessuno disposto a firmare una monografia su di lui, si giunse alla conclusione di assemblare una antologia di estratti da testi precedenti, alcuni difficilmente rintracciabili da un punto di vista bibliografico.

Soffici non gradirà il fatto che de Chirico avesse preso accordi contemporaneamente con Broglio e con Vallecchi, e da una lettera a Carrà (29 novembre) si capirà bene che ormai la sua stima per il pittore si è molto ridotta, tanto da portarlo a decidere di rifiutare l'invito di Broglio di esporre in Germania insieme a lui e Carrà: Soffici, ora, non vuole esporre se non "en petit comité" fra artisti che stima, ed evidentemente, l'artista che non stima più non può essere che de Chirico.

1920. Pittura metafisica

Fra la mostra da Bragaglia e la successiva alla Galleria Arte di Milano, esce per Vallecchi una raccolta degli scritti di Carlo Carrà: *Pittura metafisica*. Anche questo, se non direttamente legato

alla fortuna critica di de Chirico, è comunque un tassello da prendere in considerazione per comprenderne meglio la ricezione: come si è già accennato, parte della sfortuna del pittore di Volos è dovuta anche all'affermarsi del collega piemontese, e il fatto che questi esca con un libro con un titolo così programmatico, quasi ad avocare a sé la paternità della metafisica, non è trascurabile. Ancor più il fatto ha una certa importanza perché in tutto il libro non si incontrerà mai, soprattutto nei testi espressamente dedicati alla poetica metafisica, il nome di de Chirico. Nemmeno la critica sembra accorgersene, così come si ha l'impressione che questo libro non faccia che creare confusione più che dare chiarimenti intorno alla definizione di metafisica. Ardengo Soffici ne parla nel primo numero di una nuova rivista da lui diretta e di breve durata, "Rete mediterranea"³⁵:

Il principio di Carrà è che la pittura, per raggiungere la sua piena efficacia espressiva, deve tralasciare le facili emotività sensistiche dell'impressionismo, per esempio, del naturalismo eccetera, per rendere invece quello che nelle cose è di permanente, d'interiore, di fisso, di essenziale, e quindi – in un certo senso – di astratto, o com'egli ama meglio dire di metafisico, intendendo con queste parole di esprimere la gravità pensosa che assume il fenomeno riflesso in una coscienza di artista purificata da ogni ambizione che non sia quella di arrivare alla grandezza per mezzo della spiritualizzazione della materia, e cioè dello stile.

Nessuna traccia, dunque, dello spaesamento e del nichilismo che per de Chirico erano il portato principale della metafisica.

Enrico Somarè sulle pagine di "Primato", invece, doveva aver presente l'accezione di metafisica data da de Chirico, poiché segnala subito che il termine "pittura metafisica" in questo caso, sta solo per pittura, senza che l'aggettivo abbia implicazioni filosofiche, servendo piuttosto da rafforzativo³⁶, anzi criticando il fatto che non si trovi una chiara definizione di campo della pittura. La conclusione che ne trae, infatti, è che forse Carrà usa il termine "pittura metafisica" per ricordare che il lavoro pittorico afferisce all'ambito della speculazione filosofica, anche se va da sé che si tratterebbe di una menzione priva di una impalcatura speculativa alle spalle. Anche dalle parole di Ugo Ojetti sul "Corriere della Sera" si intuisce che ancora nel 1920 la critica non aveva un'idea chiara di come andasse intesa la pittura metafisica, che in questo caso viene interpretata come ritorno al classico, come «meditata ricerca d'una bellezza ideale ed universale, non più realistica e "fisica" e particolare»³⁷.

Lo stesso pensiero sarà ripreso da de Chirico stesso nella sua elegante e biliosa stroncatura al libro per il numero 7 di "Convegno"³⁸. In una nota, il pittore osserva amaramente che «Il sottoscritto vi à cercato anche... il proprio nome, se è vero che nel 1910 in Italia e poi dal 1911 al 1915 a Parigi e poi ancora in Italia fino al 1919 si è occupato di pittura metafisica, ma inutilmente». Solo De Pisis farà notare questa lacuna del testo di Carrà, ribadendo la centralità di de Chirico nella nascita della pittura metafisica. Ma il testo dechirichiano va oltre: non manca una dichiarazione di stima artistica e di simpatia umana per Carrà – motivata almeno

³⁵ Soffici 1920.

³⁶ Somarè 1920.

³⁷ Ojetti 5 marzo 1920.

³⁸ Vedi de Chirico 1920¹; su questo testo si veda anche il commento di Fagiolo dell'Arco in de Chirico-Fagiolo 1985, pp. 459-460. Su Carrà de Chirico aveva scritto anche su "La Vraie Italie" (de Chirico 1919^b).

dall'esigenza di mantenere una certa solidarietà fra anime elette da opporre ad un panorama che si vede sempre più angusto e provinciale – ma ritiene necessario precisare che un pittore dà l'esempio più coi quadri che con le parole; Carrà, fa capire de Chirico, farebbe meglio a dipingere che a scrivere³⁹.

Carrà ovviamente non gradisce questa presa di posizione dell'ex amico degli anni ferraresi, che nel frattempo aveva dato una svolta classicista alla sua pittura, tornando a guardare la pittura di Michelangelo, di Raffaello e di Perugino⁴⁰. La distanza che ormai separa i due artisti è palpabile in una lettera di Carrà a Soffici del 27 novembre 1920 «[...] De Chirico copia i quattrocentisti, al museo e a casa. Ciò che fa non m'interessa più affatto, e ci vediamo perciò rarissimamente. Leggo i suoi articoli con un certo triste stupore». E ancora, un mese più tardi (26 dicembre): «Se sente il bisogno di fare ora quel lavoro che noi abbiamo fatto vent'anni fa, lo faccia, che profitto ne trarrà certamente. Quello che mi stupisce è ch'egli trasporti pedestremente le forme di S. Anna e di S. Gioacchino di Carpaccio, e ciò chiami il "Ritorno del Figliuol prodigo". Questo è piccolo plagio, e non esercitazione della facoltà artistica. Dal che ne nasce un pasticcio disgustevole». È chiara la presa di distanza netta di Carrà da de Chirico, sia sul piano personale sia su quello dei contenuti artistici, sia proprio sul modo di intendere la tradizione: de Chirico, è la critica di Carrà, non ritorna spiritualmente all'antico, ma lo copia in modo pedestre; copia, cita dalla pittura antica ma non cerca di trarne l'essenza più intima. Per Carrà non è da biasimare in sé il fatto che de Chirico copi i maestri del Quattrocento, ma che in questa esigenza non precocce di copiare i maestri, non ci sia a suo modo di vedere nulla più che un esercizio tutto sommato scolastico. Oltretutto, non solo va a copiare i maestri nei musei, ma sceglie un canone di artisti che è sostanzialmente estraneo alla "fortuna dei primitivi", a Giotto e Paolo Uccello, o Piero della Francesca e Masaccio, che in quegli anni riscontrano molta più fortuna di gusto e di critica: anche in questo si misura la distanza abissale fra de Chirico e l'ambiente italiano, che nella pittura antica cercava altri valori spirituali, cercava la strada per riscoprire appunto «l'intima sostanza» della forma e della pittura.

C'era però anche chi stroncava senza mezzi termini sia le ambizioni intellettuali di Carrà sia le sentenze di de Chirico, come Francesco Meriano: «È buffissimo che Carrà, per esempio, predichi la necessità della ricostruzione artistica su una base morale e culturale, in un italiano da Basilio Puoti; e che De Chirico, in un latino ginnasiale, sentenzi: *Classicus sum*. Per conto mio, a queste continue marce e contromarce, a questo tira e molla, a questa ronda scoccante di critici-autori, di avanguardisti che si ritrovano la natura degli scolasti, preferisco l'allegra follia dei *dadaisti* parigini, che spingono alle assurde ed estreme conseguenze i postulati teorici del romanticismo, del misticismo, del simbolismo, e del futurismo»⁴¹.

Nello stesso periodo, Giuseppe Raimondi parlava di lui su "Il Convegno" in modo poco lusinghiero:

³⁹ Carrà non gradisce la provocazione. Il 14 ottobre 1920, infatti, scrive da Milano a Conti: «[...] Circa la pappolata dedicatami dal Signor Chirico nel "Convegno", ho creduto bene di fare solo poche righe di risposta. Polemizzare con chi non ha né arte né parte non posso. Quello che posso dire è che a nessun cianfruglione è accordato di rimettere in campo ideucce che ebbero a suo tempo solennissimi funerali. [...]». Le parole di de Chirico, che invitavano il collega pittore a dipingere di più e scrivere di meno, riecheggiavano quanto aveva scritto anche Ojetti: «Io vorrei che egli per un anno non scrivesse una riga, e tutti i giorni, finché c'è luce, lavorasse sul modello. Il suo diletto Cézanne ha detto: - *Ce qu'il faut, c'est refaire le Poussin sur nature*. – Ma Cézanne dipingeva soltanto» (Ojetti 5 marzo 1920).

⁴⁰ Baldacci-Roos 2007, pp. 33-37.

⁴¹ Meriano 1920.

In questi giorni [...] egli continua tenacemente la sua consuetudine di pittore modestamente tradizionale, attaccato ai suoi principi di buon reazionario che pretende un'armonia e un ordine nelle umane cose⁴².

Non sbagliava, però, nel cogliere un accento nordico della sua pittura, che era naturale in un pittore che tutto sommato aveva avuto una formazione a Monaco, e la cui classicità era quella dei musei tedeschi e che apprezzava pittori come l'austriaco Moritz von Schwind (1804-1871) e il tedesco Hans Thoma (1839-1924):

ci sembra che il concetto di pittura metafisica sostenuto e certificato dal De Chirico nelle sue opere non sia poi così distante dall'idea romantica, la quale con ogni mezzo mirava a manifestare una fiera propensione allo straordinario e al pellegrino, agli spettacoli fortemente commoventi e singolari; ai quali fini impiegava tutto uno stabilito e dogmatico apparato di castelli paurosamente rischiarati, di luci lunari, di fantasmi notturni, ecc. Basta aver modo di conoscere dettagliatamente la produzione di questo pittore, per ammettere che le nostre induzioni non furono eccessive. Ritroverete i soggetti sorprendenti che abbiamo suggerito, i cieli fantasticamente illuminati, le piazze bianche per la luna, le ombre minacciose, statue e manichini assisi a misteriosi conciliaboli. Si consideri, oltre a ciò, quella spiccata qualità, essenziale e definitiva per il nostro raffronto, che già abbiamo nominata come il *patetico* di codesta pittura, il quale par che voglia consistere “nel profondo e nella vastità del sentimento” – proprio come nelle opinioni dell'eccellente Cavaliere de Breme.

Alla Galleria Arte (gennaio 1921)

Quando espone a Milano, nella Galleria Arte vicino via Dante, de Chirico ha cambiato radicalmente pittura e obiettivi: non mira più a creare una seconda fase della metafisica combinando elementi della nuova e della vecchia iconografia, ma punta piuttosto a riportare in vita quell'atmosfera di sospensione che si poteva rintracciare nelle opere degli antichi. In un certo senso va a cercare la metafisica nelle opere del Rinascimento, dell'antica Roma e dell'antica Grecia, seguendo il metodo che Gerd Roos ha efficacemente definito del “collage dipinto”, di cui dava un esempio emblematico la grande tela del *Figliol prodigo*, dipinta proprio a Milano nel 1919.

È il pittore stesso, come per la mostra da Bragaglia, a scrivere riguardo alla propria pittura, questa volta componendo la prefazione al catalogo⁴³.

Negli ultimi miei quadri [...] si trova quella tendenza alla pittura chiara e al colore trasparente, nel senso asciutto di materia pittorica, che io chiamo *olimpico* e che ebbe la sua più alta affermazione nell'opera di Botticelli e in quella del Raffaello peruginesco.

[...] Il lato *metafisico* della pittura mi ha sempre preoccupato. Ciò si può vedere anche in quelle poche opere giovanili che espongo. [...] In esse si trovano i primi tentativi di quella pittura da me

⁴² Raimondi 1920.

⁴³ Vedi de Chirico 1921³; si veda anche il commento di Maurizio Fagiolo dell'Arco in de Chirico-Fagiolo 1985, pp. 462-463.

propriamente detta *metafisica* e di cui ora si parla in Italia con una certa insistenza, per quanto un po' a vanvera e confusamente, e sebbene io da circa due anni non me ne occupi più. Ma già ormai si sa che alla più parte dei critici e chiacchieroni d'arte accade come ai gendarmi delle operette: che arrivano cioè quando tutto è finito.

Quasi a corollario, nello stesso anno su "Il Convegno" de Chirico denuncia ancora più chiaramente i propri referenti storici scrivendo un testo per il quattrocentenario della morte di Raffaello, da cui aveva desunto «un'impressione di solidità»⁴⁴, sul numero 3, e uno su Böcklin nel numero successivo⁴⁵. «Solo la grande pittura», come quella di Raffaello appunto, «può risvegliare questi sensi misteriosi della natura umana». Già in Perugino si trovano «quegli elementi di serenità costruttiva» riscontrabili nel Sanzio, ma talvolta in Perugino «vi sono elementi di una metafisica superiore» piuttosto che nel suo allievo urbinato⁴⁶.

Di questi testi era sicuramente a conoscenza, recensendo la mostra, Margherita Sarfatti, la quale per prima fa velatamente notare la distanza fra il pittore e la cultura italiana⁴⁷: mentre lui scrive su Raffaello, Ardengo Soffici aveva infatti appena descritto l'urbinato come il più mediocre dei pittori. Allo stesso tempo, la Sarfatti si rende conto che fra le fonti del *Mercurio e i metafisici*⁴⁸, esposto alla Galleria Arte, c'era proprio la *Santa Cecilia* di Raffaello, di cui era apparsa la riproduzione a corredo dell'articolo su "Il Convegno". Doveva inoltre aver ben presente anche il secondo testo di de Chirico, perché pochi anni più tardi, parlando della partecipazione del pittore alla Biennale di Roma, sarà la prima a comprendere che il classicismo dechirichiano era quello di un uomo formatosi a nord e sotto la sollecitazione di una pittura ben lontana dalle coste del mediterraneo (come quella di Böcklin, appunto): «Complesso è il caso di Giorgio De Chirico, e meriterebbe un singolare studio. Cerca gli elementi della classicità serena, non presso coloro che nacquero ai latini ed ellenici soli, ma fra color che dal retroterra grigio e greve si affacciano alle nostre sponde e vi placan la loro torbida ansia»⁴⁹.

Tornando al testo del 1921, però, de Chirico è stato anche fra i pochi pittori a non essere stati contagiati né dall'impressionismo né dal cubismo, o dal divisionismo e dal futurismo. Tuttavia, la Sarfatti sembra rimproverare a de Chirico l'aver compiuto un percorso estremamente lineare, mai tortuoso, in cui non si incontrano prove ed esperimenti che, seppure magari di qualità inferiore, potrebbero mostrare un modo di riaggiornarsi sul moderno. Mancherebbero, insomma, opere che facciano da cerniera, da momento di passaggio, mancano tentativi che vadano in direzioni diverse da quella linea espressiva così netta e precisa, con conseguenze anche per la tecnica pittorica:

Nella tecnica stessa e nell'unità talora povera della sua materia plastica difetta quella complessità che in alcuni dei nostri migliori pittori di avanguardia nasce dal fecondo contrasto e dal fecondo sforzo di arginare entro le solide dighe della semplicità, della serenità e della chiarezza classica gli elementi torbidi e vorticosi che la tradizione classica ignorò o trascurò, o che non esistevano

⁴⁴ Vedi de Chirico 1920^f.

⁴⁵ Vedi de Chirico 1920^b.

⁴⁶ Vedi de Chirico 1920^f.

⁴⁷ Sarfatti 3 febbraio 1921.

⁴⁸ Su questo quadro si veda la scheda n. 39, *Mercurio e i metafisici*, in Padova 2007, pp. 148-149.

⁴⁹ Sarfatti 1925, pp. 44-46.

prima nella vita, ma che ora aspirano imperiosamente a una espressione d'arte. Bisogna che essi acquistino una voce, una esistenza artistica definitiva, ma per acquistarla devono venire assorbiti, purificati ed assimilati in quel crogiuolo di limpidezza. E questo è il tormentoso compito dell'artista moderno, il quale non voglia solo vivacchiare parassitariamente a spese della tradizione, ma dare ad essa e non prendere soltanto, e arricchirla rinnovandola, al tempo stesso che di lei si nutre.

Visita la mostra e ne scrive per "Il Primato" anche Enrico Somarè, il quale, pur riconoscendo un serio e grave lavoro nell'opera di de Chirico (e come tale degno almeno di menzione)⁵⁰ capisce che è una pittura che «è uscita da mani che hanno sfogliato molti libri, e reca l'impronta di un pensiero esperto, di un pensiero che percorrendo, a suo modo e per fini artistici, i gradi dell'esperienza mentale, si è come staccato, a poco a poco, dal mondo intuitivo e concreto della natura presente, addentrandosi nelle regioni intellettuali del tempo affollato di simboli e di mitologie». Tuttavia, questa cultura erudita, questo aver pensato molto, non giova al pittore, anzi dimostra che «vi sono dei periodi storici, brevi per fortuna nostra, in cui, venendo a mancare, per eccesso quasi di maturità logica e psicologica, il potere di creare naturalmente, gli spiriti più sottili tentano di rimediarsi per mezzo di emozioni che diremmo mentali, cavate dalla filosofia e meglio, da un compromesso pericolosissimo tra la fantasia propriamente artistica e la filosofia, o la storia dell'arte simboleggiata nella tradizione, secondo la cultura su cui poggia». Ancora nel 1932, pur riconoscendogli delle qualità, lo collocherà comunque come interprete di un momento di «esaurimento delle forze artistiche spontanee», in cui gli artisti ricorrono a «emozioni mentali, ricavate da una filosofia fantasticante, che rappresenta un compromesso pericolosissimo fra la fantasia e la filosofia dell'arte. Ne derivano due simboli, due mitologie: la metafisica pittorica e il neoclassicismo tradizionale», come scriverà in un testo apparso nelle sue *Cronache d'Arte contemporanea*, pubblicato a Milano nel 1932.

Di de Chirico Somarè apprezza soprattutto il mestiere, fatto di forme salde ed equilibrate e di colori sobri e levigati, per cui se anche l'opera non raggiunge una grande intensità espressiva, rimane comunque dell'onesta pittura. I ritratti gli sembrano le sue tele più riuscite⁵¹. Tuttavia, è proprio la metafisica a risultargli indigesta, come già quando recensì il libro di Carrà:

Cotesta metafisica è una considerazione astrattissima delle cose, spogliate di ogni significato umano e di ogni carattere storico, viste formalmente quali oggetti resi misteriosi e stranamente idealizzanti nello spazio geometrico. Si tratta veramente, in queste opere, di intellettualismo esasperato e arbitrario, nonostante il fascino del chiaroscuro meditabondo e la stranezza dell'arabesco, che sembra trattenere gli aspetti momentanei del tempo, che, passando, impronti di sé, quasi a eternarle, le cose più semplici: una parete, un giocattolo, le finestre attonite di un casamento.

Bisognerà aspettare la presentazione scritta da Mario Broglio nel catalogo della prima Fiorentina Primavera, nell'aprile del 1922, per trovare una compiuta definizione del termine per come de

⁵⁰ «Ogni volta che incontriamo dei quadri evidentemente dovuti a un nobile sforzo e giustificati comunque da un serio e severo concetto della pittura, accompagnato da una indiscutibile attitudine al dipingere, sappiamo rendere all'artista, che si tratta di giudicare, l'omaggio di una meditazione critica degna di lui» (Somarè 1921).

⁵¹ «Le sue cose migliori [...] ci sembrano i ritratti e gli autoritratti, condotti con un disegno, se non perfetto, accordato ai volti da tonalità ben fuse tra di loro» (Somarè 1921).

Chirico lo aveva inteso. Tutto sommato, visto il sodalizio che aveva unito i due nell'avventura di "Valori Plastici", era anche naturale che Broglio fosse fra quelli che comprendono meglio il suo sviluppo, o almeno che ne fornisce un ritratto più vicino a quello che l'artista aveva dato di sé. In questo senso, infatti, Broglio sottolinea come la «facoltà di creatore fantastico» del pittore abbia subito una trasformazione nel tempo, a partire da un inizio in cui «la sua pittura soffre di una specie di romanticismo sonnambolico che si risolve in effetti di una tragica attesa, di una cupa angoscia che agiscono su di noi come un presagio di catastrofici avvenimenti». Infatti «Metafisici sarebbero per De Chirico certi stati d'animo speciali, più spiritici che propriamente trascendentali come la parola vorrebbe suggerire: stati d'animo alla cui concertazione pittorica concorrono non soltanto le forme che son proprie alle cose che si vogliono evocare ma elementi eterogenei e persino fantasticamente assurdi, i quali con un getto d'ironismo stranissimo fanno tuttavia svegliare alcuni sentimenti caratteristici di un romanticismo eroico e nostalgico». Broglio, però, si rende anche conto che la metafisica è ormai un capitolo concluso del suo percorso: «[...] ora l'opera di De Chirico svolge per altra via, una strada maestra nella quale lo hanno fatto felicemente sboccare le stesse sue consentite virtù di grande pittore di razza. Ora le sue rappresentazioni si rassegnano negli aspetti naturali delle cose cimentando l'artista nella soluzione di necessità più sostanziali della pittura senza che per questo sia in lui sopita l'ardente immaginazione e il sentimento dominante di subordinare la pittura alla vita poetica di un soggetto».