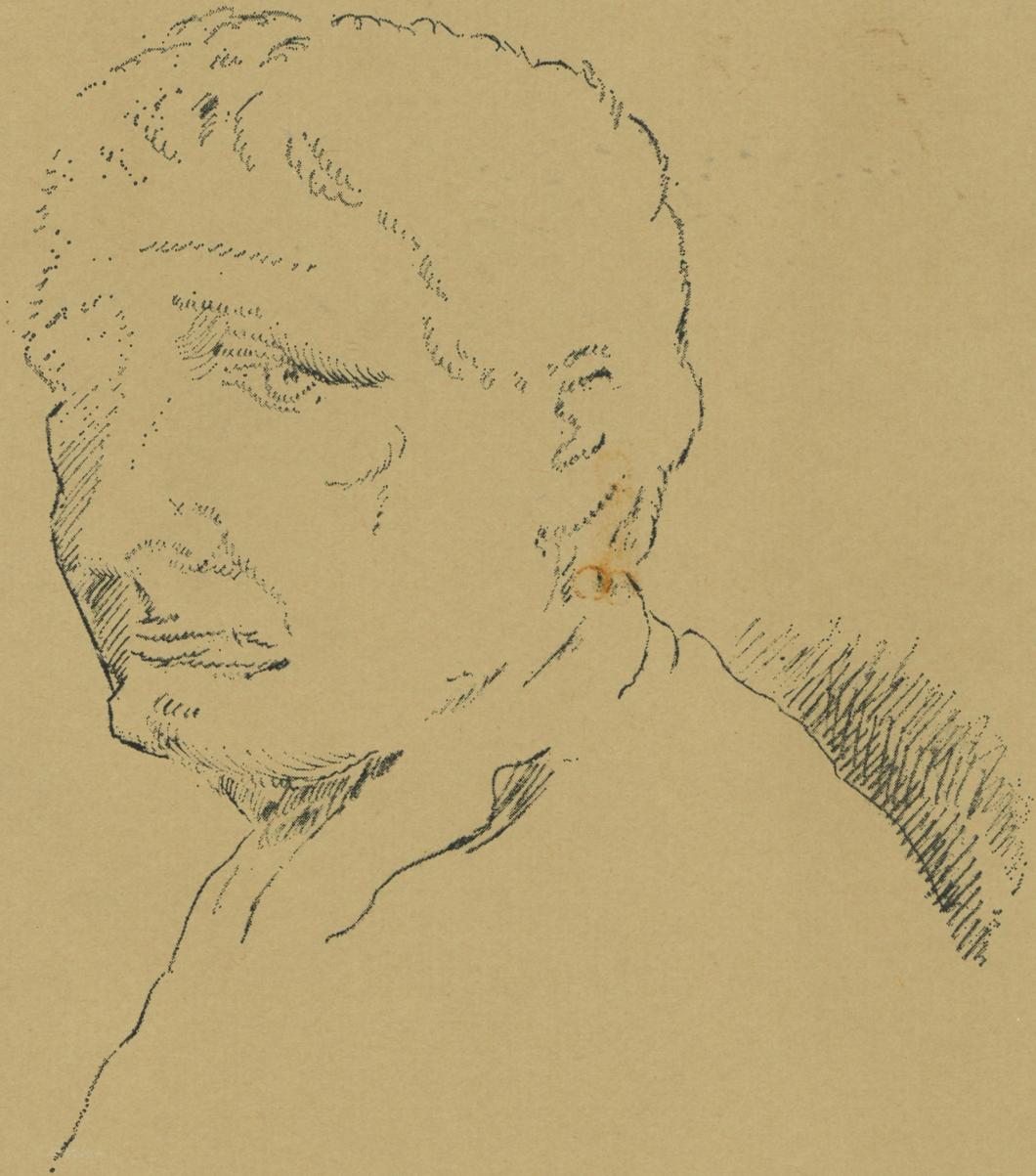


Ἑβδομέζων
ἑβδομήκοντα



TESTO DELLA CONFERENZA TENUTA DA MAURIZIO CALVESI
IL 15 GIUGNO 1978 NELLA SALA DEGLI ORAZI E CURIAZI
IN CAMPIDOGGIO DURANTE LA CERIMONIA PER IL NOVANTESIMO
COMPLEANNO DI GIORGIO de CHIRICO

de Chirico è probabilmente uno degli artisti che ha dato di più alla pittura contemporanea, anche con la clamorosa apertura sul surrealismo; è tuttavia tra quelli che hanno incontrato maggiori ostacoli sulla via del proprio riconoscimento. Intanto perchè si è innestato alquanto brusca- mente nelle ricerche dell'avanguardia, provocando uno slittamento dalla linea d'indagine strutturale della forma che dall'impressionismo e Cézanne si era inoltrata nel pointillisme, nella pittura fauve e nelle scomposizioni cubo-futuriste. Di conseguenza la sua novità fu valutata come un tentativo di contrabbandare vecchi contenutismi e fu colpita dall'accusa di, come allora si diceva, "letteratura".

"La parola metafisica", ha scritto de Chirico, "con la quale battezzai la mia pittura sin da quando lavoravo a Parigi negli anni sottili e fecondi dell'avantiguerra destò stizze, malumori e malintesi non trascurabili. La puntata solita, che degenererà poscia in luogo comune, era quella di dire: C'est de la littérature. In compenso i difensori non mancarono e primo fra tutti devo citare il mio povero amico Apollinaire che disse già di me: c'est le peintre le plus étonnant de la jeune génération".

Può essere utile rilevare, anche a conferma della puntualità delle parole di Giorgio de Chirico, come questo racconto ritorni pressoché identico nelle memorie di un altro grande artista che, contemporaneamente, aveva intrapreso a Parigi l'esplorazione della deviante fantastica rispetto alla strada maestra, formale e strutturalistica, dell'avanguardia francese: un altro grande artista anch'egli straniero in Francia, e coetaneo di de Chirico, Marc Chagall.

"I miei quadri - troviamo in una pagina di Chagall - parlavano forse di una 'visione del mondo', d'una concezione che si trovava fuori del soggetto e dell'occhio. Ora pensare così, in quell'epoca 'tecnica' dell'arte, vi valeva la accusa di cadere nella letteratura. Lo confesso: quando udivo questa parola pronunciata dai giovani pittori e poeti d'avanguardia, impallidivo un poco. Mi vedevo come in uno specchio, diverso, estraneo (...) Apollinaire, in quel momento, era completamente immerso nel cubismo. Ma, malgrado tutto, venne a visitare il mio atelier. E là, tra il mio stupore, pronunciò per la prima volta quella parola magica: Surnaturel".

Si veda come la testimonianza di Chagall collimi con quella di de Chirico. Stessa situazione, stesse circostanze. "Surnaturel" diventerà "surréal" e dovranno passare più di dieci anni prima che Breton raccolga l'indicazione. Dieci anni attraversati dalla guerra e dalla rivoluzione d'ot-

tobre, dalle sacrileghe incursioni futuriste e dall'operazione "tabula rasa" del dadaismo.

Si immagini dunque quale e quanto radicato caposaldo l'intraprendenza di de Chirico era andato a smuovere, o tentare di smuovere, a Parigi.

Una Parigi che, d'altra parte, proprio con l'esplosiva e gioiosa testimonianza della nuova pittura, dei suoi colori liberati, delle sintassi ringiovanite, dovette comunicare non pochi stimoli ed energie all'autonoma vocazione creativa di de Chirico, malgrado che nessun debito sia individuabile a livello di puntuali derivazioni.

Quanto agli infelici rapporti con i surrealisti, e al rapido capovolgersi della loro venerazione per de Chirico in un'ostilità senza esclusione di colpi, sarà inutile perdersi in rievocazioni aneddotiche e in valutazioni d'ordine psicologico, restando ben ferma e palese la diametrica opposizione delle ideologie. Risale comunque ai surrealisti un espediente mistificatorio che influenzerà largamente la successiva valutazione critica di de Chirico. Invece di ricercare nelle stesse opere metafisiche la radice dell'incompatibilità ideologica con la loro poetica, i surrealisti preferirono infatti sdoppiare la personalità di de Chirico, separarla in due parti, annettersi come padrino il de Chirico metafisico e rigettare il de Chirico post-metafisico, che dichiararono diverso e addirittura defunto.

Questa distinzione, sottile e perfidamente acuta se rapportata alla finalità strategica di Breton e alla sua linea di valorosa difesa dell'avanguardia surrealista, diventa semplicistica ed ingenua se raccolta di peso e ripetuta dai critici, dagli storici dell'arte contemporanea. E' fin troppo evidente che non si possono tracciare linee di spartizione nel percorso artistico di de Chirico. La vena "metafisica" o fantastica continuerà a scorrere, sia pure a volte meno esplicita o solo latente, in quasi tutta la sua produzione, eccettuati alcuni momenti di puro accademismo o di puro "mestiere", che restano a testimoniare la sua infatuazione, ideologicamente se non sempre artisticamente significativa, per il "mestiere": quel "mestiere", cioè quell'alto e tecnicamente meticoloso artigianato di cui de Chirico ha sempre insistito nel farsi paladino, in polemica, certo, con lo spontaneismo o sperimentalismo di molte avanguardie, ma più profondamente in polemica con la civiltà dell'industria, con i moderni strumenti di produzione e comunicazione.

Ecco allora che questo suo "ritorno al mestiere", e alla tradizione, che non esclude né potrebbe escludere il continuo e spesso poderoso e mozzafiato raffiorare della costante o incognita "metafisica" e visionaria, ecco allora che questo suo ritorno al mestiere e alla tradizione è del

tutto conseguente a quello che chiamerei il "giocondo pessimismo" della metafisica. Giocondo perchè niccianamente vitale, carico d'aggressiva penetrazione nelle cose e di amorosa curiosità individuale per la vita, affasciato dalla teleologia della gloria e illuso dal trionfo di una sia pur vaga e non interrogata trascendenza; pessimista perchè, coerentemente alla sua denuncia del radicale non-senso della realtà fisica, convinto della totale insignificanza della "normalità", cioè della trama quotidiana dell'esistenza sociale, dei conati storici dell'uomo, del suo presunto progresso. E qui la radica ideologica del conflitto con i surrealisti appare in tutta la sua drammatica evidenza.

Fare perciò, come è stato fatto in un saggio recente, del riconoscimento e messa a fuoco di questa ideologia, il materiale esclusivo per un'analisi moralistica che approdi, ancora oggi (!), ad un giudizio "stroncatorio" su Giorgio de Chirico, significa fare i conti senza l'oste, dove l'oste è la sconvolgente e stupefatta bellezza della sua pittura.

Significa rispolverare, come infatti si rispolvera, e rivalutare, come infatti si vorrebbe rivalutare, il giudizio sprezzante di un pur grande e anzi grandissimo critico italiano, giudizio che fu motivato non certo da quel tipo di incomprendimento che aveva circondato de Chirico nei primi anni parigini, ma, direi, da un eccesso di comprensione.

Significa cioè non tener conto che quel tipo di giudizio, veniva non già da una tribuna ideologica spintamente progressista, ma dalle ordinate fila dell'ortodosso ritorno alla tradizione, anche se il più colto e sensibile, dalle fila di un Novecento, cioè, disposto ad aprire fino all'intimismo di Morandi, ma che ravvisava nell'eterodossia di de Chirico un margine di irriducibile resistenza.

E' vero che il ritorno alla tradizione di de Chirico è in qualche modo annunciato, già nella pittura metafisica, dall'aura di classicismo che vi si respira. In questo senso, singolare e contraddittorio più di ogni altro artista del nostro secolo, Giorgio de Chirico è colui che, nella cultura anticlassica delle avanguardie, ha portato il culto del classicismo. Egli nasce a Volos in Grecia e possiamo credere che, il classicismo, l'abbia respirato nei paesaggi dell'infanzia. Ma ciò che conta ai fini della sua elaborazione poetica, è il timbro del classicismo romantico che pervadeva un ramo della cultura dell'Ottocento, da cui de Chirico prende le mosse: e sotto questo aspetto è più importante la sua educazione tedesca che la nascita ellenica.

Storicamente, il classicismo è un canone proporzionale e armonico, che celebra la vittoria del mito di Atena.

ciò della ragione umana e dell'idea, sul mito di Poseidone o delle forze oscure della natura. Ma nella rievocazione romantica il classicismo diventa stupore ed attesa del mito in sé e per sé, del mito purchessia, quasi di un assurdo sortilegio, e questa attesa viene a costituire l'orizzonte immoto di tutta una cultura nostalgica. L'onirismo mesto e tragico di de Chirico sembra nascere come amplificazione di tale stupore, di una contemplazione del nulla, e come rivelazione dell'angoscia che vi è sottesa: angoscia dell'ignoto che è alle spalle, vale a dire del futuro, giacché l'occhio è fisso al passato.

Teste marmoree ed archi, statue, frammenti stilizzati di un repertorio classico, abbondano nell'iconografia de chirichiana: archi finti come quinte di teatro, dovendosene avvertire l'irrealtà, e deformati da uno sviluppo abnorme in altezza, quel tanto che basta ad alienare le proporzioni. Dominano poi, almeno inizialmente, i due schemi fondamentali del classicismo rinascimentale: la prospettiva e la luce spaziale, ma con funzioni rovesciate. L'unificante prospettiva quattrocentesca, che isola con la sua immobilità lo spazio dal tempo e lo blocca in una forma assoluta, era immagine della "ratio" comune a Dio e all'uomo. Ma sottratto a questa unità e a questo significato, lo spazio fisso e atemporale di de Chirico è pura gabbia del nulla, costruzione del vuoto. L'unità prospettica rinascimentale viene dissociata con accorgimenti precisi. Di solito, lo sfondo non si allinea al piano prospettico in ripida salita, ma si colloca più in basso, creando la sensazione di uno sfocio incerto od impossibile, un dislivello fatale. Nelle celebri "Muse inquietanti", la corsia prospettiva punta verso il cielo, affacciandosi su una veduta di Ferrara, dove però le linee declinanti del castello estense indicano un orizzonte depresso, da bassa.

Quanto alla luce, essa comunica perspicuità allo spazio, ma per far meglio avvertire la nerezza delle ombre e rendere come più lucido e presente l'assurdo, il paradosso. In "Mistero e malinconia di una strada", la silhouette di una bambina che spinge un cerchio, elementare simbolo della vita, attraversa una zona di luce sul cui limite si proietta l'ombra di una figura, forse di una statua, segno minaccioso dell'ignoto verso cui corre, inconsapevole, la giovane esistenza. E' lo stesso tema di Munch in "Pubertà", dove il futuro-ignoto è annunciato dalla grande ombra livida che l'adolescente proietta sul muro. Su tutto e su tutti, del resto, incombe questa sospensione dell'ignoto, che non è solo un attributo angoscioso del sogno. Prospettive senza sfocio, spazi oppressi da ombre simili a coltri nere, cieli verdi, smeraldini e cupi, carichi di un'enigmatica e profondissima tristezza.

Poi i manichini. E' noto che essi alludono all'uomo disumanizzato, ed è significativo comunque che impersonino, in un famoso dipinto, Ettore e Andromaca, cioè figure della storia classica, fantocci di un mito ormai senza volto. Negli anni Venti, i manichini vestono toghe, e i loro grembi sono carichi di archi, timpani e colonne. Qualche volta il manichino togato a carico di antichità ha il pennello e sta davanti ad una tela, dunque è un autoritratto, come i tanti autoritratti dichiarati in cui de Chirico si raffigura a fianco di Mercurio o di Omero.

Ma molto acutamente, il già ricordato e sospettoso giudizio del critico, additava il carattere per così dire "misto" dell'evocazione dechirichiana, dove i miti ellenici dialogano con le statue di Cavour e le ciminiere delle officine si confondono con i merli medioevali. Vi si lamentava, cioè, il carattere inammissibilmente spurio e inquinato del "classicismo" dechirichiano, laddove si sarebbe preferita una rivisitazione storicamente consapevole ed equilibrata, omogeneamente rivitalizzata da un flusso di pittura "moderna" (moderna nelle variazioni tonali, nel palpito post-impressionistico delle luci, nella qualità sensibilmente esposta degli impasti, nella semplicità degli impaginati), una rivisitazione storica equilibrata, ripeto, e omogeneamente rivitalizzata nel gusto moderno, di un classicismo mediterraneo: laddove cioè si sarebbe voluto non de Chirico, ma Carrà.

Questa indicazione del carattere misto e spurio, possiamo certo assumerla come suggerimento di lettura, non come ideologia di giudizio. E possiamo anzi tentare di approfondirla, fino a toccare una conclusione che poi, attraverso approcci più diretti, era in sostanza già nota: de Chirico non ha tanto "memoria", quanto nostalgia, o amore indefinitamente nostalgico, della classicità, dove nostalgia si contrapponga come sentimento vago e sfuocato alla memoria come messa a fuoco e presenza. Egli non ha, intendo dire, memoria storica e critica, ma il suo amore nostalgico è per qualcosa che non conosce, né si potrebbe conoscere, perchè è poi l'ignoto. Il suo amore nostalgico non è per l'epoca aurea che gli antichi monumenti attestano, non è per i connotati apollinei che l'antica statuaria delinea, ma per le enigmatiche lacune di quei monumenti e di quella statuaria. Del frammento, lo affascina ciò che manca assai di più di ciò che si vede. Discettare della superiorità degli antichi sui moderni, significherebbe ammettere un corso ed un senso, sia pure invertito, dal progresso al regresso, della storia. E' invece questo "senso", questa direzionalità comune della storia che de Chirico metafisico disconosce, non ammette.

Anche la storia è un "non-senso", e il "non-senso" è attestato dall'assenza, non già dalla presenza: o da presenze che stanno là soltanto a suggerire un'assenza, dei pieni che stanno là soltanto a suggerire dei vuoti, come appunto il frammento marmoreo, o addirittura il suo calco di gesso, che è presenza che rimanda, con il proprio vuoto, ad una entità assente che, a sua volta, denuncia con la propria frammentarietà, un'ulteriore assenza.

Il non-senso di cui parla de Chirico non è appunto altro che assenza totale di senso, ed è quindi enigma, ma enigma senza possibilità di soluzione.

La pittura metafisica di de Chirico è un sistema di segni esibiti come significanti, ma fatti divergere o scollati dal significato, che è irreperibile. La pittura metafisica di de Chirico mira cioè ad organizzare i propri segni in modo che si realizzi questo scollamento, nel segno, di significante e di significato, che si evidenzia l'assenza o l'irreperibilità del significato.

"Linguisticamente", come ha scritto Alberto Boatto, "la novità della pittura metafisica è di riportare i segni al valore di simboli, ma di spingere il suo divaricamento fra prossimità e lontananza, anche nel cuore stesso del simbolo, allontanando il piano del significante da quello del significato".

Poichè il significato di un segno si precisa ed emerge in ultimo dal contesto in cui il segno stesso si colloca, de Chirico ha compreso che lavorando opportunamente sul contesto, si poteva ottenere quello "spaesamento" del segno che ne provoca lo svuotamento di senso. Ora, anche il classicismo, anche i segni della classicità, si iscrivono in questo sistema straniante di relazioni, in questo contesto spaesante dove dunque il classicismo è vissuta esso stesso come non-senso ed enigma senza risposta. E a produrre questo contesto alienante, questo sistema straniante di relazioni, risulta, come ovvio, altamente efficace l'accostamento spurio, non stridente ma appunto spaesante, del retto classico con il detrito della più banale quotidianità. Ecco quindi la profonda necessità poetica del carattere "misto" e contaminato del classicismo dechirichiano.

Ma la vicinanza-lontananza di de Chirico dall'oggetto della sua indefinita nostalgia, cioè dal classicismo, è indiziata anche dalla natura ambigua di quelli che forse impropriamente vengono chiamati i suoi "simboli". Il classicismo è, per eccellenza, il luogo del Simbolo, cioè della più densa pregnanza di significati, giacché il simbolo si differenzia in questo dal segno: che il segno è un significante con un significato, mentre il simbolo è un si-

gnificante con una pluralità o polivalenza di significati. Ma de Chirico fa davvero ricorso a dei simboli?

"Il mondo di de Chirico - ha scritto Wieland Schmied- è certamente fatto di simboli. Ma l'elemento determinante e sensazionale del suo simbolismo è che esso mondo è muto, sfugge a ogni interpretazione. de Chirico ha zittito i simboli".

Forse si potrebbe più propriamente sostenere che, nella pittura di de Chirico, il ricorso al simbolo è escluso, o precluso. Si possono certo rinvenire, come sono state rinvenute, simbologie di ordine psicoanalitico in senso freudiano, nell'allusione, ad esempio, femminile e maschile delle arcate vuote o delle torri, dei trofei verticali, delle ciminiere e dei fusti di cannone. Ma si sa, ormai, che questo tipo di simbologia del profondo freudiano, pur avendo una sua attendibilità, non è produttore in nessun modo diretto ai fini dell'analisi estetica e di poetica; nè, d'altra parte, a livello conscio e di opzione culturale, de Chirico ha mai avuto interesse, diversamente dai surrealisti, per la teoria freudiana, ma neanche per il fenomeno del sogno.

Può invece essere produttore e ricca di indicazioni, per ricostruire le costellazioni dell'immaginario, l'analisi dei simboli collegati ai cosiddetti "archetipi" o al cosiddetto inconscio collettivo. Ebbene, l'attivismo di simboli di questa natura non sembra presente, almeno in misura apprezzabile, a parte la grande dominante materna, nella pittura di de Chirico.

I suoi, in realtà, non sono simboli ma segni, giacché il simbolo non si può decontestualizzare, ovvero svuotare dei suoi significati, altrimenti cessa di essere un simbolo; mentre un segno, a causa della sua arbitrarietà, si presta ad essere decontestualizzato o immesso in un contesto alienante.

Potrà sembrare, questa, un'incursione cerebralistica, e magari sofferente di qualche ritardo, nella moda semiologica, ma che sia invece un problema pertinente sembra attestarcelo de Chirico in persona, quando parla, proprio, della "solitudine dei segni".

La solitudine, ha scritto de Chirico, è di due nature; espressa plasticamente, ovvero "quella beatitudine contemplativa che ci dà la geniale costruzione e combinazione delle forme"; o invece espressa con i segni, "solitudine dei segni eminentemente metafisica e per la quale è esclusa a priori ogni possibilità di educazione visiva psichica".

Che significa questo? Che il sentimento della solitudine, ovvero dell'assenza, può essere suggerito in due modi, e sono i due modi, in effetti, attraverso cui ha sempre operato de Chirico, con prevalenza ora dell'uno ora dell'altro, ma quasi mai con esclusione dell'uno o dell'altro: attraverso la suggestione plastica o colorata delle forme e delle materie, cioè rappresentando la solitudine come sentimento, come pieno che sta per vuoto, come turgore e tensione, fino a quell'estremo fermento, turgore e tensione del sentimento della solitudine che produce, per il "genio" in solitudine, il sogno della gloria; la solitudine, dunque, come contemplazione e promessa di risarcimento. Oppure invece attraverso la privazione, la privazione del segno, o meglio privazione del significato del segno, che produce appunto la solitudine del segno, ovvero il segno solitario, orbo del proprio significato. La solitudine del segno è la solitudine, o assenza di significato, del mondo, di ciò che attorna l'artista, il "genio"; è quindi la condizione tragica del genio che di questa solitudine prende coscienza, constatazione di una carenza che frustra il sentimento stesso della solitudine come contemplazione e come attesa di un risarcimento. Con ciò, il metastorico attributo di "genio" rivendicato tenacemente per sé da de Chirico, si vanifica nella coscienza di una vanità o tragicità del tutto e conosce la propria frustrazione.

Quando noi ci poniamo in condizione di osservatori o di critici nei confronti della pittura di de Chirico, assumiamo, giustamente, che questa sua visione del mondo non ha e non può avere validità universale, ma è testimonianza di una profonda crisi storica, denunciata per primo, alla cultura, da Nietzsche; crisi storica che comporta, evidentemente, anche e proprio la messa in crisi o caduta definitiva di quel mito del genio, che de Chirico coltiva, o del superuomo, che Nietzsche annunciava.

Ma dobbiamo riconoscere all'artista, pur esplorando criticamente, la libertà di credere che la sua visione del mondo abbia una validità universale, giacché è proprio della forza di questa convinzione che si alimenta la sua energia creativa, il suo impegno totale ed esclusivo, come è ancora per de Chirico, nella produzione dell'arte.

D'altra parte non si deve cadere nell'equivoco - ed è però il grave equivoco in cui si incorre ogni qual volta si presume che gli artisti figurativi, del presente come del passato, non siano provvisti di cultura - non si deve cadere nell'equivoco di credere che de Chirico non abbia una precisa consapevolezza culturale della propria visione del mondo, e dei propri debiti, in particolare, verso Schopenhauer e verso Nietzsche: non tanto il Nietzsche, come è stato ben

puntualizzato, del "dionisiaco" e della Nascita della tragedia, che è il Nietzsche di altre avanguardie, quanto il Nietzsche ultimo e nichilista.

"La soppressione del senso logico in arte - ha scritto de Chirico - è un'invenzione di noi pittori. E' giusto riconoscere al polacco Nietzsche il primato di tale scoperta; sebbene in poesia sia stata applicata per la prima volta dal francese Rimbaud, in pittura il primato dell'applicazione spetta al sottoscritto (...).

"L'infinito degli astronomi babilonesi veglianti nel silenzio delle notti estive tra le sfere armillari ed i compassi, quell'infinito, dico, ridotto a sustrato, elencato, catalogato, incasellato segna oggi la sua parabola sul soffitto delle nostre camere, sulle pareti nude dei nostri santi ateliers (...) Ritorna di là dagli orizzonti inesplorati per fissare nella metafisica esterna, nella terribile solitudine d'un inspiegabile lirismo: un biscotto, l'angolo formato da due pareti, un disegno evocante un ché della natura del mondo scimunito e insensato che ci accompagna in questa vita tenebrosa".

Ad Hegel che ha il presagio di una morte dell' arte destinata a rivivere in filosofia, de Chirico contrappone l'ipotesi di una morte della filosofia destinata a rivivere nell'arte. All'artecrazia dei futuristi, basata su una disseminazione dell'arte e sul suo farsi altro da sé, de Chirico contrappone un'artecrazia motivata dalla compatta resistenza dell'arte e dalla sua insostituibile ed unica sopravvivenza dentro alla sfacelo del mondo.

"Schopenhauer e Nietzsche", scrive ancora de Chirico, "per primi insegnarono il profondo significato del non-senso della vita e come tale non-senso potesse venir tramutato in arte, anzi dovesse costituire l'intimo scheletro d'un'arte nuova, libera e profonda. I buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia. Sono tornati di qua; si fermano innanzi i rettangoli delle loro tavole e delle loro pareti poichè hanno superato la contemplazione dell'infinito. Il terribile vuoto scoperto è la stessa insensata e tranquilla bellezza della materia. Rallegriamoci che tale scoperta è anzitutto gioconda. L'arte nuova è arte gioconda per eccellenza".

Ecco perchè parlavo di giocondo pessimismo, si potrebbe dire di "gioconda tragicità". Gioconda e tragica insieme, proprio perchè a sua volta insensata e contraddittoria è la scoperta, figlia di Nietzsche ma anche dell'idealismo, che la realtà non ha senso. Attraverso questa privazione di senso, cioè poi attraverso questo svelamento della falsità delle apparenze e della falsità stessa dell'uomo, che diviene puro e muto testimone della propria disumanità, si perviene dunque ad individuare la bellezza nel regno della pura inerzia, di ciò che per definizione non ha nessun sen-

so esplicabile o comunque formulato: la materia, la "insensata e tranquilla bellezza della materia".

A ciò corrisponde, mi sembra d'intuire, il passaggio del periodo metafisico di de Chirico alla sua opera successiva. Mentre nel periodo metafisico de Chirico denuncia l'assenza e il non-senso soprattutto attraverso la "solitudine dei segni", cioè attraverso i meccanismi della privazione, successivamente la sua attenzione si concentra sulla materia, cioè la materia della pittura emblematicamente assunta come materia del mondo, della cui bellezza, sia pure "insensata", intende dare una rappresentazione in positivo, ricollegandosi al "mestiere" e alla tradizione della pittura come codice della "eterna" manipolazione e trasmutazione della materia. Per quanto questo assunto risulti indubbiamente più confuso e ambiguo del primo, tra le sue intenzioni c'è stata probabilmente proprio questa.

"I maestri antichi - ha scritto Isabella Far, che è esegeta ufficiale della pittura dell'illustre consorte, nella monografia del 1968 - conoscevano la composizione della vera materia pittorica (...) La materia, elemento primordiale, indispensabile e di importanza primaria in pittura, la materia con la quale sono dipinti i loro quadri è una sostanza untuosa, fluida, trasparente, che forma un corpo resistente, spesso e compatto (...) Giorgio de Chirico conosceva la difficoltà che, per un pittore dell'epoca nostra, rappresenta la ricerca dei segreti degli antichi maestri, i segreti della scienza pittorica. Eppure la sua passione lo spingeva a cercare ancora e sempre (...) Per giorni interi, alzandosi a volte persino di notte, il pittore, come un alchimista nel suo laboratorio, cercava la materia meravigliosa, mescolando gli ingredienti che a suo avviso avrebbero potuto comporla. Il grande problema e il grande mistero erano gli ingredienti e il loro dosaggio preciso. Era possibile che un pittore compiesse un lavoro da alchimista, diventasse una specie di mago e perdesse un tempo prezioso per ritrovare l'emulsione o la pasta, proprio quella materia che, mescolata ai colori, avrebbe creato il corpo della pittura e avrebbe permesso all'artista di modellare con la facilità e la libertà che vediamo nella pittura dei grandi maestri? (...) La scoperta d'una sostanza consistente e maneggevole, nella quale il colore servisse solo da colorante e non costituisse il corpo stesso della pittura, fu d'importanza capitale per Giorgio de Chirico".

L'enigma senza soluzione della realtà ha dunque portato ad evidenziare il punto finale o critico della materia, che ora diventa anche il punto di partenza di una ricostruzione, di un "ritorno" (alla tradizione) che è anche ritorno alla realtà come sede della materia, come sede dell'enig

ma per eccellenza; enigma che si genera, tuttavia, non più dalla denuncia assoluta del non-senso, ma da una nuova volontà di approssimazione e di conquista. La grande differenza infatti, rispetto al momento più squisitamente metafisico, è che, questa volta, l'enigma si prospetta con una possibile soluzione e che il problema è impostato storicamente: ritrovare il segreto della materia, sia pure della materia pittorica, un segreto che dunque è stato conosciuto e si può tornare a conoscere.

In questo scarto, rispetto al nichilismo del momento metafisico, sta forse la flessione da una pienezza e certezza espressiva, sia pure la certezza del negativo, verso una incertezza od oscillazione tra la sospensione sul mistero e lo stato di iniziazione o conoscenza; e sta forse il definitivo prevalere, sulla rappresentazione della solitudine come solitudine dei segni, della rappresentazione della solitudine come suggestivo sentimento di pienezza, della solitudine come plasticità e spessore, sogno solitario e pathos di gloria, specchiato nella lucida, impenetrabile densità delle apparenze.

Maurizio Calvesi

LIBRI ILLUSTRATI DA GIORGIO de CHIRICO

- 1923 Giovanni Cavicchioli "Romolo" con 4 disegni riprodotti, ed. Cappelli, Bologna
- 1924 Massimo Bontempelli "Siepe a Nordovest" ed. A. Stock, Roma con 11 disegni riprodotti
- 1928 Jean Cocteau "Le Mystère laïc - essai d'une étude indirecte" Paris, Ed. des Quatre Chemins con un disegno originale e 2 incisioni
- 1929 "Maria Lani" Ed. Quatre Chemins Paris, con una incisione
- 1941 "L'Apocalisse" a cura di Raffaele Carrieri - introduz. di Massimo Bontempelli - traduz. di Mons. A. Martini - Ed. della Chimera, Milano con 20 litografie
- 1944 Orsola Nemi "Nel paese della Gattafata" Documento editore, Roma con 6 disegni fuori testo
- 1945 Bruno Barilli "Comme la lune" con una litografia. Per il "Concilium Lithographicum" a cura di Velso Mucci, Roma
- 1951 Tito Maccio Plauto "La Càsina" "La Gòmèna" "I tre Nummi" "La Commedia del fantasma" 2 Voll. versione di G. Vitali 8 tavole riprodotte, ed. Garzanti
- 1953 Velso Mucci "L'Umana Compagnia" con un disegno riprodotto del 1945 Il Costume editore in Roma
- 1954 Delia Passever "Aux jeunes et aux vieux" con 8 riproduzioni di disegni e dipinti. Ed. Rogerie, Limoges
- 1962 Giacomo Casanova "Storia della mia fuga dai piombi di Venezia" con 16 tavole a colori A. Curcio ed., Roma
- 1964 Alessandro Manzoni "I Promessi Sposi" con 127 tavole riprodotte A. Palazzi ed. Milano
- 1966 "Phantastische Kunst - Surrealismus" Berna, Kunsthalle

SCRITTI DI GIORGIO de CHIRICO

- 1919 Valori Plastici annata I Roma
- 1920 Valori Plastici annata II Roma
- 1919/1920 "Scritti sull'arte" dalla rivista "Valori Plastici" annata I e II (dattiloscritti)
- 1925 "Vale Lutetia" (Seguito da un "Epodo") "Rivista di Firenze" I, 8, feb pp. 11-17 "Un rêve" e "Armando Spadini" "Rivista di Firenze" II, 1, maggio, pp. 14-17
- 1927 "Statues, meubles et généraux", "Bulletin de l'Effort Moderne" 38, Paris, oct pp. 3-6
- 1928 "Piccolo trattato di tecnica pittorica" ed. Scheiwiller, Milano
"Piccolo trattato di tecnica pittorica" manoscritto

SCRITTI DI GIORGIO de CHIRICO - segue

- 1929 "A l'Italie" "Lassitude" "Odysseus" "Cornelia" "Souvenir d'enfance"
"Sur la mort de mon oncle" in: "Giorgio de Chirico" Cahier 8 di
Selection Anversa

"Hebdomeros - Le peintre et son génie chez l'écrivain" collection
Bifur ed du Carrefour, Paris (in copertina è riprodotto un disegno
di de Chirico) Ed rilegata es n LXIV

"Hebdomeros" collection Bifur ed du Carrefour (es da 1 a 2500)
- 1938 "Hebdomeros" bozze di stampa della stesura in italiano, ed della
Cometa, Roma
- 1939 "Paola Levi Montalcini" Ed Accame, Torino
- 1941 "Perchè ho illustrato l'Apocalisse" Stile, Milano
- 1942 "Ebdòmero" Ed Bompiani, Milano I ed., gennaio 1942
"Ebdòmero" Ed, Bompiani, Milano II ed., aprile 1942
- 1945 "Une aventure de M Dudron" (Paris 1939) Collection l'Age d'or.
Ed Fontaine, Paris

"1918 - 1925 Ricordi di Roma" Editrice Cultura Moderna, Roma

"Commedia dell'Arte Moderna" Nuove Edizioni Italiane (in col. con
Isabella Far)

"Memorie della mia vita" Ed Astrolabio
- 1946 Prefazione alla mostra di Basilio Cascella, Roma. Manoscritto a
penna su un invito
"A Giorgio Castelfranco, Roma/ Mecenate tra i Mecenati, colui che ti
ricorda con viva riconoscenza, Giorgio de Chirico" e oltre: "Leggi
e medita tu che non senti altro che l'incommensurabile grandezza del
divino Matisse"
- 1957 "Ebdòmero le peintre et son génie chez l'écrivain" all'Insegna del
Pesce d'Oro, Milano Presso l'Autore, Roma
- 1962 "Memorie della mia vita" Rizzoli, Milano
- 1971 "Ebdòmero" Collezione Olimpia ed Longanesi
- 1972 "De Chirico di de Chirico" Ed Mediterranee, Roma (testo tratto da
G de Chirico "Memorie della mia vita" ed Rizzoli, Milano)

MONOGRAFIE CATALOGHI E SCRITTI

- 1922 André Breton, prefazione al catalogo per la mostra da Paul Guillaume,
a Parigi
- 1923 Giorgio Castelfranco "Giorgio de Chirico" in La Bilancia" n.VI, Roma,
pp 200 - 204
- 1924 Giorgio Castelfranco "Giorgio de Chirico" in "Der Cicerone" n. 10,
Lipsia, pp 459 - 463
- 1925 Giorgio Castelfranco, prefazione alla mostra presso la galleria
Rosenberg, Parigi

MONOGRAFIE CATALOGHI E SCRITTI - segue

- 1926 "Carrà, de Chirico, Rubaldo Merello" Galleria Pesaro, Milano
- 1927 Roger Vitrac "Georges de Chirico" Ed NRF, Librairie Gallimard, Paris
- 1928 Boris Ternovetz "Giorgio de Chirico" Libreria Hoepli ed G. Scheiwiller, Milano
- Paintings by Giorgio de Chirico, first exhibition in England. Arthur Tooth and Sons, Londra
- Jean Cocteau "Le Mystère Laïc - Essai d'étude indécise" Ed. des Quatre Chemins, Paris
- 1929 "Giorgio de Chirico" Numero speciale della rivista "Selection" con testi di P. Courthion, Andrea Bardi, G. de Chirico. Ed. Selection, Anversa
- 1936 Giuseppe Lo Duca "Giorgio de Chirico" coll. Arte Moderna Italiana n. 10 a cura di G. Scheiwiller ed. Hoepli, Milano (viene esposta la seconda ed. del 1945 con ampia bibliografia a cura di G. Scheiwiller)
- 1938 Bruno Barilli presentazione alla mostra alla Galleria della Cometa, Roma
- 1941 James Thrall Soby "The early Chirico" New York, Dodd, Mead and Co
- Raffaello Franchi presentazione alla mostra alla Galleria del Milione, Milano
- Raffaele Carrieri "Protagonisti - Incontro con Giorgio de Chirico" in l' "Illustrazione Italiana"
- 1945 de Chirico alla Galleria del Secolo, Roma
- 1946 René Gaffé "Giorgio de Chirico le Voyant" ed. La Boétie, Bruxelles
- 1949 Italo Faldi "Il primo de Chirico" Ed. Alfieri, Venezia
- 1950 Giorgio Castelfranco "Lineamenti di Estetica" Ed. La Nuova Italia, Firenze
- Umbro Apollonio "Pittura Metafisica" Ed. del Cavallino, Venezia
- "Paesaggi di Roma" Galleria dell'Obelisco, Roma
- 1963 Werner Helwig "de Chirico - Periodo metafisico" Ed. Mondadori, Milano (ristampa dell'edizione Hazan, Parigi, 1962)
- 1969 Alfonso Ciranna "Giorgio de Chirico" catalogo dell'opera grafica 1921 - 1969 Ed. Ciranna Milano; La Medusa, Roma
- 1970 Giorgio de Chirico, Milano, Palazzo Reale aprile/ maggio 1970 Ente Manifestazioni Milanesi
- "de Chirico com'è" a cura di Ezio Gribaudo Ed. Pozzo, Torino
- 1971 Raffaele Carrieri Luigi Cavallo "Giorgio de Chirico, l'immagine dello infinito" Medea Milano
- 1972 Donald H. Karshan "de Chirico di de Chirico" Ed. Mediterranee, Roma

SCRITTI DI GIORGIO de CHIRICO SU ALBERTO SAVINIO

- 1940: Presentazione alla mostra di Alberto Savinio, in "Bollettino della Galleria del Milione", n. 66,
1945: in: "Memorie della mia vita", Astrolabio, Roma
1953: Nel I anniversario della morte di Savinio, "Il Giornale d'Italia", 7 maggio
1962: in "Memorie della mia vita", Rizzoli, Milano, pp.222-230

SCRITTI DI ALBERTO SAVINIO SU GIORGIO de CHIRICO

- 1918: "Drammaticità in pittura" da Arte - idee moderne - in "Valori Plastici", a.l, n.1, nov. 1918
1919: "Anadioménon" - Principi di valutazione dell'arte contemporanea - in "Valori Plastici", a.l, n. 4-5 (maggio 1919)
1940: "della pittura surrealista" in "Prospettive", (gennaio)
1945: "Anadioménon", traduzione francese realizzata dallo autore, dello scritto pubblicato in "Valori Plastici" nel 1919. "Vrille", Parigi
1945: in "Tutta la vita", prefazione; ed. Bompiani, Milano.
1945: "Come si determina il valore di una pittura", dal catalogo della mostra di Alberto Savinio alla Galleria Margherita, Roma
1949: "La mia pittura", in: Alberto Savinio, "Galleria" n.1, EPI, Milano

FOTOGRAFIE:

MAN RAY - ritratto fotografico di Giorgio de Chirico, 1934
(firma e data in b. a d.)
(sul retro, timbro "Man Ray, 81 bis Rue Campagne Première Paris XIVe")

UGO MULAS - ritratto fotografico di Giorgio de Chirico.

OPERE ESPOSTE

- 1 Olio su tavoletta s d cm 10x14 (1900 circa)
- 2 Piazza d'Italia inch e matita su carta cm 16x21,5 (scritte a matita sul retro del foglio) s d
- 3 Matita su carta 1918 cm 41x31,5 firma e data b d
- 4 Matita su carta 1919 cm 41x31,5 firma e data b s
- 5 "La mélancolie" matita su carta s d titolo manoscritto cm 33,5x 27,5
- 6 Inch e matita su carta s d cm 33x25,2 (L'Archeologo)
- 7 Matita (Disegno sul retro di un'incisione) s d cm 41x29,8 (Gli Archeologi)
- 8 Inch e matita su carta s d cm 35x26,3 (Cavalli in riva al mare)
- 9 Inch e matita su carta s d cm 41,8x26,3 (Cavalli e rovine)
- 10 Inch e matita su carta firma b d , s d , cm 21x17,8 (I gladiatori)
- 11 Inch e matita su carta s d cm 21x17,8 (I gladiatori)
- 12 Inch e matita su carta, s d , cm 20,9x26,8 (I gladiatori)
- 13 "Ulysse et Calypso" inch e matita su carta, firma b d , s d . titolo manoscritto, cm 24,3x15,8
- 14 Inch e china su carta, firma b s , s d , cm 32x20,8 (Due figure)
- 15 Inch su carta, s d , cm 26, x18,8 (Figura in piedi con bastone) (recto)
Inch e matita, disegno tagliato (Achille e Patroclo?) (verso)
- 16 Inch e china su carta, firma a d , s d , cm 14,5x16 (Due teste classiche femminili)
- 17 Inch su carta (foglio tagliato) s d , cm 32x20 (Due figure in piedi)
- 18 Matita su carta, firma lato sin , s d , cm 21,5x13,8 (Testa)
- 19 "Portrait d'un poète allemand" matita su carta, titolo manoscritto, s d cm 21,2x17,8 (recto)
Schizzo a matita (Gli archeologi) (verso)
- 20 Inch matita e tracce di matita verde, s d , cm 27,2x21,7 (Figura in piedi e cavalli rampanti) (recto)
Tracce di disegno e manoscritto (verso):
Je t'ai toujours aimée, forêt sombre ~~de ma vie~~
de ma vie
Forêt plus sombre
qu'une nuit sombre
au pôle sombre
Voûte du ciel au pôle une nuit
- 21 Matita su carta, firma b d , s d , cm 25x25,4 (Testa classica)

OPERE ESPOSTE - segue

- 22 "Hebdomeros" matita su carta 1929 firma e data b d , titolo manoscritto, cm 25x32
- 23 "Hebdomeros" matita, s d., cm. 32x24,5, titolo manoscritto (Autoritratto) (recto)
Disegno a matita (Testa classica) (verso)
- 24 "S. Maria Novella a Firenze" matita su foglio di taccuino, firma b d , s d , titolo manoscritto, cm. 11,5x15,5
- 25 Inch. e matita su foglio di taccuino, s.d., cm. 8x14 (Tigre?)
- 26 Inch. e matita su foglio di taccuino, firma b.d., s.d., cm. 14x8 (Sogno di Giacobbe)
- 27 Matita su carta, firma b d , s d , cm. 16x11 (Alberi) (recto)
Schizzi a matita (David di Bernini e altre figure) (verso)
- 28 Matita su carta, firma b d , s d , cm 20x30,8 (Mano)
- 29 Matita su carta, firma b d , s d , cm 30x22,8 (Testa femminile)
- 30 Matita su carta applicata su cartoncino, firma a s , cm 9,8x24,2;
sul cartoncino scritta autografa a matita:
"Disegno n 3 di Giorgio de Chirico per la novella "Adonis" di Alberto Savinio"
- 31 Inch. su carta, firma b s , s d , cm 13,2x10,2 (Cavalli e rovine);
disegno per la copertina di Boris Ternovetz "Giorgio de Chirico",
Collezione Arte Moderna n 10. ed G Scheiwiller 1928
- 32 "Duello a morte tra cavalieri erranti", matita e biacca su cartone,
s d ; titolo manoscritto, cm 36x25,5 (disegno quadrettato)
- 33 Matita su foglio di taccuino, firma b d , s d , cm 16,8x12,5
(Ritratto di Maria Savinio)
- 34 Matita su carta, firma b d., s d , cm. 27x20,5 (Ritratto di Angelica Savinio)
- 35 Matita su carta, firma b d , s d., cm 28,3x14,5; dedica manoscritta:
"A Ruggero da zio Giorgio" (Ritratto di Ruggero Savinio)
- 36 Matita su foglio di taccuino, firma b.d., s.d., cm. 17,4x12,5
(Ritratto di Ruggero Savinio)
- 37 Inch. china e inch. tipografico su carta, firma b d., s.d., cm.
42,6x34,2 Molti elementi di somiglianza con la litografia
"Ma jeunesse antique" 1929 (Ciranna 141)
- 38 Acquerello su carta, firma b d , s d , cm 21x31,5 (sul retro del
foglio lettera personale)
- 39 "Cavallo" matita su carta, firma b d , s d , cm 15x10,8; sul retro
titolo manoscritto e firma a penna e autentica datata 6/12/65
- 40 Illustrazione per Plauto "La Commedia del fantasma", olio su carta,
1951 firma b d , cm 28,5x19
- 41 Illustrazione per Plauto "La Gomena", olio su carta, firma b d ,
cm 28 5x19

OPERE GRAFICHE

1. "Oreste e Pilade", litografia 1921, titolo data e firma sulla lastra, cm. 38x28, ed. 100 es. E' la prima litografia di de Chirico; fu pubblicata nel 1925 nella IV cartella della serie "Neue Europäische Graphik" a cura della Bauhaus di Weimar (Ciranna n. 140)
2. "Gli Archeologi II", acquaforte tirata a 75 es., a Milano, dalla "Grafica Nova" (Ciranna n. 2)
3. "Combattimento di gladiatori", acquaforte, 1928, mm. 139x178, 100 es firmati e numerati per le copie di testa del volume "Le mystère laïc" di Jean Cocteau, ed. Quatre Chemins, Paris 1928 (Ciranna n. 3)
4. "Scuola di gladiatori", acquaforte, 1928, mm. 179x140 (come sopra) (Ciranna n. 4)
5. "Gladiatore", litografia 4 colori della serie "Metamorphosis", 1929 ed. Quatre Chemins, Paris (Ciranna n. 12)
6. "Comme la lune", litografia, 1945 per il n. 2 del Concilium Lithographicum, a cura di Velso Mucci, per una poesia di Bruno Barilli; ed. 80 es., mm. 340x245 (Ciranna 142)
7. "L'Apocalisse", 20 litografie (esemplare colorato a mano) Illustrazione per la pubblicazione a cura di Raffaele Carrieri, ed. della Chimera, Milano 1941 (Ciranna 93 - 112)
8. Bruno Barilli, litografia 1948, 89 es., cm. 33x24, per. "Loterie clandestine", di B. Barilli, Editions de l'Homage, Roma 1948 (Ciranna 143)
9. "Autoritratto", litografia, 1968, eseguita per il catalogo Ciranna (Ciranna 148)

omaggio a Giorgio de Chirico

mostra grafica e bibliografica a cura di
Angelica Savinio de Chirico e di Vanni Scheiwiller

ottobre novembre 1978

il segno

Via Capolecase 4 Roma Tel. 06/6791387