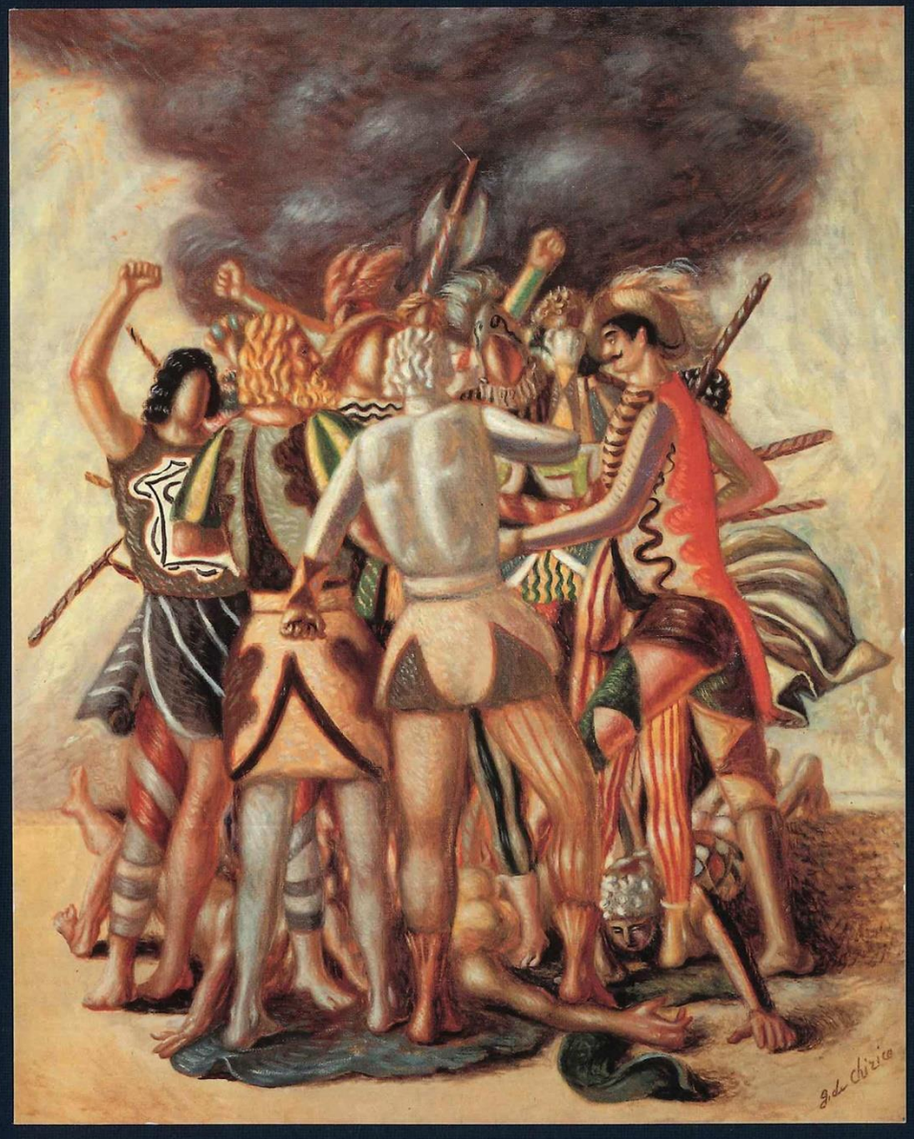
de Chirico
gli anni Trenta



MAZZOTTA

de Chirico
gli anni Trenta

Galleria dello Scudo
Museo di Castelvecchio

Mostra realizzata con il patrocinio
dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Verona
e della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico

Progetto e realizzazione della mostra: Massimo Di Carlo,
Maurizio Fagiolo dell'Arco, Massimo Simonetti

Ordinamento storico-critico e scelta delle opere:
Maurizio Fagiolo dell'Arco con la collaborazione
di Massimo Di Carlo, Paola Marini,
Francesco Sandroni, Massimo Simonetti

Con l'assistenza e
protezione assicurativa di

GENERALI
Assicurazioni Generali S.p.A.

Catalogo a cura di: Massimo Di Carlo, Maurizio Fagiolo dell'Arco

Saggi e catalogo delle opere: Gaia Bindi, Maurizio Fagiolo dell'Arco,
Flavia Matitti, Valerio Rivosecchi

Contributi: Emily Braun, Renato Diez, Fabrizia Lanza, Gerd Roos,
Nico Stringa, Alessandro Tinterri

Schede tecniche e apparati: Laura Lorenzoni con la collaborazione
di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Francesco Sandroni

Ricerche iconografiche: Maurizio Fagiolo dell'Arco, Laura Lorenzoni,
Francesco Sandroni

Interventi per la conservazione delle opere: Carlotta Beccaria
e Barbara Ferriani, Milano; Cesare Lonardi, Verona

Allestimento e illuminotecnica: Andrea Avanzini, Luigi Pimazzoni;
Alba Di Lieto con la collaborazione di Oscar Scattolo
e di Sandro Bassi, Fulvio Don, Fabio Guardini

Cornici: Giorgio Bochese, Verona; Massimo e Paolo Romanò, Milano;
Franco Sabatelli, Milano

Trasporti: Emmepi Art Service srl, Verona; Gianni Mele
Servizi Oggetti d'Arte, Torino; Piccin Trasporti d'Arte srl, Milano;
Züst Bachmeier SA Trasporti Internazionali, Chiasso

de Chirico
gli anni Trenta

a cura di
MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO

Mazzotta

Giorgio de Chirico in una fotografia scattata durante il soggiorno americano tra il 1936 e il 1937.

Sommario

Premessa

3 Ragioni di una mostra
Un quarantenne verso i cinquant'anni
Maurizio Fagiolo dell'Arco

7 Gli anni Trenta
Culture in guerra
Emily Braun

Catalogo delle opere

23 Autoritratto
Narciso, *Edipo*, *Argonauta*, *Odisseo*, *Hebdomeros*, *Dioscuro*
Maurizio Fagiolo dell'Arco

57 La riscoperta del Museo
Natura morta, *paesaggio*, *nudo*, *ritratto*
Gaia Bindi

105 La riscoperta di se stesso
Il mito dell'eterno ritorno
Valerio Rivosecchi

149 "Ricerche di invenzione e di fantasia"
Una nuova pittura metafisica
Flavia Matitti

Approfondimenti

201 Fortuna e sfortuna nella critica d'arte italiana
Nico Stringa

213 Come san Luca, come Zeusi
Gerd Roos

221 Il teatro: "immaginario, fantastico e concreto"
Alessandro Tinterri

231 I Dioscuri negli anni Trenta
Fabrizia Lanza

239 Un epilogo (e un nuovo prologo)
Renato Diez

Apparati
a cura di Laura Lorenzoni

253 Cronologia ragionata 1929-1940
con la collaborazione di Maurizio Fagiolo dell'Arco

291 Esposizioni 1930-1939

311 Bibliografia 1930-1939

325 Esposizioni e bibliografia
citate nelle schede tecniche delle opere

Ragioni di una mostra

Un quarantenne verso i cinquant'anni

MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO

Un periodo internazionale

Sembra un paradosso. La fortuna di Giorgio de Chirico è stata in realtà la sua grande sfortuna. Intendo, per fortuna, la valutazione incondizionata e amorosissima per la sua prima opera metafisica, iniziata dai surrealisti e proseguita da mercanti e collezionisti statunitensi. Quella esaltazione ha condizionato la critica successiva, ma non certo il metafisico. Giorgio de Chirico si è sempre sentito autorizzato a continuare la sua strada: a essere altrove, quando qualcuno credeva di aver localizzato la sua posizione (di averlo compreso).

De Chirico è metafisico all'epoca di Roma e Firenze, tra il 1919 e il 1925, quanto è classico prima e poi romantico. De Chirico è metafisico in quell'incredibile periodo di Parigi (1925-1929) nel quale lo considero più surrealista dei surrealisti. Alla fine degli anni Venti, a quarant'anni, possiamo forse dichiararlo morto? Penso, al contrario, che rinasca a nuova vita, come ho voluto dimostrare (con la complicità di Bruno Alfieri e Massimo Vitta Zelman) in alcuni libri, e poi in alcune mostre, e soprattutto con l'attuale mostra scaligera.

Gli anni Trenta segnano nella pittura e nella vita di Giorgio de Chirico un momento di largo respiro internazionale, un periodo di crisi coincidente con la scoperta di una nuova pittura e di nuovi cicli fantastici. Cambiano rapidamente gli scenari dell'operazione di Giorgio de Chirico tra i quaranta e i cinquant'anni. All'inizio del decennio torna nelle sale accoglienti del Museo: e riscopre la pittura di genere (nudo, ritratto, paesaggio, natura morta). Poi sfida la sorte del ritorno in Italia: riceve due commissioni pubbliche (uno spettacolo al Maggio musicale fiorentino, una grande pittura murale alla Triennale di Milano), ma la cultura italiana non lo tollera a lungo.

E allora torna a Parigi; e dà vita al ciclo dei "Bagni misteriosi", equivalente, per visionarietà e per qualità pittorica, al primo momento metafisico o al momento surrealista di Parigi. Poi tenta una nuova avventura, con il viaggio a New York: espone da Julien Levy, è riconosciuto dal Museum of Modern Art come padre dei surrealisti, lavora per la moda, dipinge pochissimo ma lascia molti quadri recenti nelle collezioni più prestigiose. Due anni fortunati, eppure Odisseo si trova costretto a riprendere il viaggio.

Tornato in Italia nel 1938, a cinquant'anni, il metafisico si scopre barocco (è il tema della prossima mostra?). La pittura cambia, come cambia la scena, in una sfida continua al suo tempo, sempre però in difesa dell'onore di Sua Maestà la Pittura.

Gli anni Trenta

Culture in guerra

EMILY BRAUN

Nelle memorie di Giorgio de Chirico gli anni Trenta non sono segnati da eventi particolari nella sua carriera né nel mondo dell'arte in generale. Il suo racconto di questo decennio si apre, in un'atmosfera di allarme e di scoraggiamento, con il crollo del 1929, e si conclude con il fatale anno 1939, quando "si sentiva la guerra nell'aria, la guerra imminente". Nemmeno un artista tutto concentrato su se stesso come lui poteva ignorare le "nubi nere" che si addensavano sempre più sui cieli d'Europa. A disgustarlo sopra ogni cosa furono le leggi razziali del 1938: oltre che vedere il pretesto dell'antisemitismo sfruttato negli ambienti artistici e letterari per vendette personali, gli ripugnava la barbarie delle persecuzioni in sé: "L'ala nefanda dello Spirito del Male si allungava, funebre ed inesorabile, anche sull'Italia. Mussolini si era recato in Germania ed era tornato pieno di cattivi propositi, di desideri perversi, d'intolleranza, di crudeltà e di sadismo. Furono decretate le famigerate leggi razziali, leggi che in Italia, paese mediterraneo e semitico, ove sopra dieci individui ce ne sono almeno cinque o sei che, per caratteristiche somatiche, potrebbero benissimo appartenere al popolo d'Israele, leggi che in Italia, dico, pigliavano un aspetto non solo insensato e disumano, ma anche alquanto ridicolo."[1]

Eloquenti, in questi anni, sono anche i suoi viaggi: nel 1936, alla ricerca di un maggiore successo commerciale, de Chirico si recò a New York, dove esordì con una personale alla Julien Levy Gallery, seguita poco dopo dalla partecipazione a un'importante mostra organizzata da Alfred H. Barr Jr. al Museum of Modern Art, *Fantastic Art, Dada, Surrealism*; nel gennaio 1938 tornò in Italia, per recarsi in seguito a Parigi. Sia qui che in America, tuttavia, trovò una politica culturale non molto diversa, per vari aspetti, da quella che si era lasciata alle spalle nell'Italia di Mussolini. In America lo scenario artistico degli anni Trenta era moralmente appiattito dalla "grande depressione", dominato dalle commissioni pubbliche e sconvolto da faziose diatribe stilistiche. In Francia l'avanguardia era stata sopraffatta da un modernismo che non era "né di destra né di sinistra" e da un clima sempre più conservatore, pervaso di antisemitismo sin dai tardi anni Venti, che sarebbe sfociato nelle persecuzioni razziali del regime di Vichy e nell'occupazione tedesca.

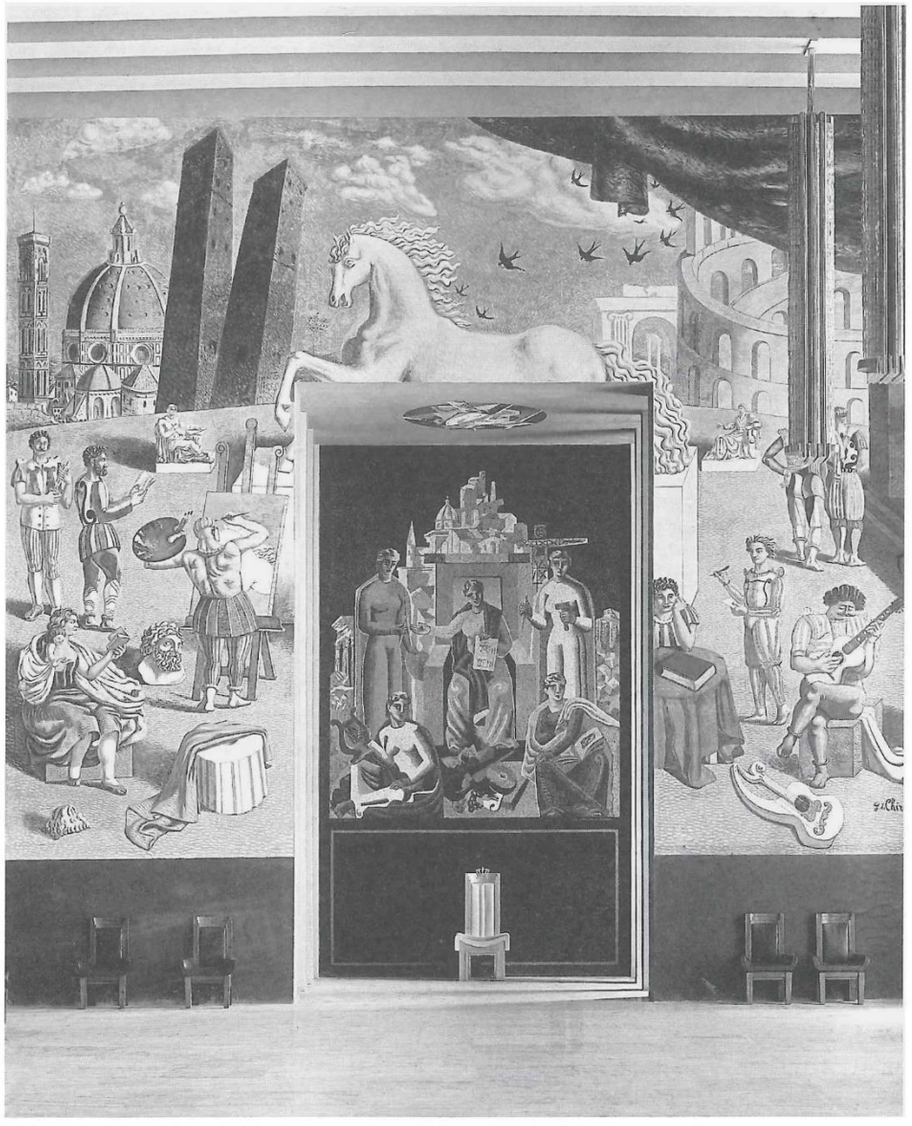
Decennio di conflitti e di crisi incessanti, gli anni Trenta sembravano destinati a confermare la profezia di *Der Untergang des Abendlandes* (*Il tramonto dell'Occidente*) di Oswald Spengler, pubblicato nel 1918, il più famoso dei tanti libri in cui si rifletteva la diffusa angoscia per il declino del vecchio ordine borghese europeo.[2] La modernizzazione industriale,

il capitalismo, l'"ascesa delle masse" e l'espansione coloniale avevano portato con sé una sequela di malesseri sociali. La paura di vedere erosi i confini tra le classi e livellate le gerarchie di potere veniva proiettata sulla metropoli urbana, sulla "donna nuova", sull'europeo non "ariano" e, ancora più patologicamente, sulla figura dell'ebreo. Se gli anni Venti, dopo le devastazioni della prima guerra mondiale, avevano segnato un periodo di ricostruzione e di rinnovata fiducia nell'età delle macchine, la depressione economica e l'avvento delle dittature fecero precipitare l'Europa e l'America in un'atmosfera di incombente tragedia. Di qua come di là dell'Atlantico molti intellettuali erano in varia misura ossessionati dalla necessità di contrastare la degenerazione sociale tramite un "ritorno all'uomo", alla terra natia e alle mitiche origini dei rispettivi "popoli". Per ironia della sorte, in nome della retorica di un nuovo umanesimo e di una nuova spiritualità, l'Europa avrebbe assistito ai peggiori crimini mai perpetrati contro l'umanità.

Negli anni Trenta l'arte fu piegata a strumento politico di programmi governativi che andavano dagli interventi a favore dell'incremento demografico ai rapporti tra i sessi, alle conquiste coloniali, alla politica razziale ecc. Da Milano a New York, da Monaco a Parigi, le mostre e la critica d'arte divennero campi di battaglia ideologica sull'identità nazionale, sui nemici esterni e interni e sulla triplice minaccia di capitalismo, comunismo e fascismo. In questo saggio prenderemo in esame tre mostre paradigmatiche di quegli anni: la Triennale di Milano del 1933, l'*Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne* tenuta a Parigi nel 1937, e la rassegna *Entartete Kunst* allestita lo stesso anno a Monaco, manifestazioni in cui si delineano non solo le ideologie dei rispettivi promotori governativi e dei partecipanti, ma anche il graduale passaggio dalla politicizzazione dell'estetica alla lotta culturale.

Nel campo della politica artistica il "totalitarismo imperfetto" dell'Italia fascista ebbe più elementi in comune con gli Stati Uniti e la Francia che con la Germania e l'Unione Sovietica, almeno fino alle leggi razziali del 1938; e anche allora Mussolini si astenne dal dettare uno stile ufficiale, come fecero invece Hitler e Stalin. Al pari del governo liberamente eletto di Franklin D. Roosevelt, il regime fascista preferì, per dare lavoro agli artisti e creare un'arte socialmente utile e sfacciatamente di propaganda, incoraggiare la pittura murale e le opere pubbliche. Da parte loro vari esponenti delle avanguardie in Francia, America e Italia, vagheggiando in analoghe visioni utopiche collettivistiche un ideale "stato autonomo" capace, con interventi moderati e altruistici, di contrastare gli effetti del capitalismo e del comunismo, si fecero anch'essi promotori della pittura murale quale strumento per plasmare il carattere nazionale, comunicare con il "popolo" e colmare il solco tra arte e vita. Infine, grazie alle politiche liberali dei rispettivi governi, tutte e tre le nazioni presentavano un quadro per molti versi simile di pluralismo artistico.

Ne risultarono vivaci dibattiti tra gli stessi artisti sulla forma più appropriata che un'arte nazionale e popolare doveva assumere, dibattiti che, con il progredire del decennio, alimentarono il fuoco della retorica antimodernista e antisemita. Nello stesso tempo gli stili della figurazione e dell'astrazione si polarizzarono sempre di più, riducendosi a meri veicoli ideologici. Dove non veniva apertamente perseguitata ed esiliata l'avanguardia europea era compromessa da aspre rivalità intestine e da coercitivi interventi dei governi. Fu così che le guerre culturali degli anni Trenta finirono per portare alla liquidazione dell'ideale dell'avanguardia quale era stato formulato nei primi decenni del secolo: l'ideale di un impegno attivo in politica e di un'arte intesa a rigenerare la nazione quale forza sociale liberatrice.



Cultura italiana,
parete dipinta da Giorgio de Chirico nel Salone delle Cerimonie alla V Triennale di Milano nel 1933.
(Fotografia da "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", numero speciale, agosto 1933).

Milano 1933

Nei primi anni Venti Mussolini era troppo impegnato a consolidare il proprio potere per occuparsi di politica culturale a lungo termine. Inizialmente il compito di sviluppare un'arte tipicamente fascista fu lasciato agli intellettuali, ai critici e agli artisti più in vista, favorendo la nascita di vari movimenti in lotta tra loro per essere riconosciuti ufficialmente. Ma sul finire del decennio, quando il regime iniziò a mettere in piedi un'infrastruttura burocratica di corporazioni, mostre e incentivi per le arti, i fondamenti del "quid pro quo" della politica ufficiale erano ormai posti: come dichiarò Giuseppe Bottai, il regime difendeva la libertà d'espressione, ma chiedeva all'artista devozione allo stato fascista. Gli artisti, tuttavia, come dimostra il significativo esempio di de Chirico, poterono continuare a esporre senza nemmeno dover simulare lealtà verso il fascismo.

Avvertenze

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Gaia Bindi, Valerio Rivosecchi e Flavia Matitti, autori dei saggi nel *Catalogo delle opere*, hanno inoltre redatto le schede critiche dei dipinti che completano ciascuna sezione da loro curata.
Nelle schede critiche le immagini di confronto riguardano varianti dello stesso tema, paralleli iconografici, documenti, fonti antiche e moderne.
Le schede tecniche, compilate da Laura Lorenzoni con la collaborazione di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Francesco Sandroni, riportano titolo, data, tecnica, supporto, misure, iscrizioni, ubicazione attuale, storia, esposizioni e bibliografia.
Nei casi in cui è stata possibile la verifica, il titolo corrisponde a quello apposto al retro del dipinto o a quello attribuito nella più antica esposizione o pubblicazione; diversamente esso è stato deciso dal curatore della mostra. Tra parentesi tonde viene indicato il titolo con cui l'opera è altrimenti conosciuta.
La data è quella ritenuta più attendibile allo stato attuale degli studi. In taluni casi, pertanto, essa può discordare da quelle proposte in pubblicazioni precedenti o addirittura divergere dalla datazione di pugno dell'artista.
I dati relativi a tecnica, supporto e misure sono stati controllati esaminando direttamente i dipinti; è quindi possibile che non coincidano con quelli riportati altrove o in precedenti studi del curatore.
La storia dei dipinti è sempre accertata e specifica tra parentesi l'indicazione di eventuali etichette o timbri apposti al retro della tela o sul telaio, a conferma di un determinato passaggio di proprietà.
Le esposizioni itineranti sono riportate specificando le sedi successive tra parentesi tonde. L'inesistenza o l'irreperibilità del catalogo di una mostra sono indicate nella scheda dell'opera, se esposta con certezza, citando solamente il luogo e l'anno in cui si è tenuta la rassegna.
I casi in cui la presenza del dipinto è dubbia sono evidenziati con il punto interrogativo dopo città e anno. Il punto interrogativo dopo il numero di catalogazione significa impossibilità di un riferimento esatto dell'opera in questione per la genericità dei dati in catalogo.
Qualora un dipinto risulti esposto solamente nelle edizioni successive di una mostra itinerante, di questa viene comunque indicata tra parentesi tonde la prima sede al fine di facilitarne l'individuazione nell'elenco delle *Esposizioni citate nelle schede tecniche*.
La bibliografia elenca le voci relative a monografie, trattazioni generali, articoli e recensioni su quotidiani e periodici.
Nel caso in cui un dipinto sia riprodotto o citato solamente nelle edizioni successive alla prima o nelle ristampe di una voce bibliografica, di questa viene tuttavia riportata tra parentesi tonde la prima pubblicazione per renderne possibile il reperimento nell'elenco della *Bibliografia citata nelle schede tecniche*. L'indicazione s.d. (senza data) viene riportata in bibliografia accanto all'autore quando non sia stato possibile individuare la data della pubblicazione; viene tuttavia fornita tra parentesi quadre quella altrimenti accertata.
Nel corso della scheda tecnica sono annotate tra parentesi tonde eventuali differenze di titolo e di datazione rispetto a quanto stabilito dal curatore della mostra.

Le opere riprodotte nella sezione *La riscoperta del Museo*, curata da Gaia Bindi, sono esposte nella Sala Avena del Museo di Castelvecchio.

Nella pagina precedente:
Autoritratto nello studio, 1934, olio su tela (particolare).
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Autoritratto

Narciso, Edipo, Argonauta, Odisseo, Hebdomeros, Dioscuro

Maurizio Fagiolo dell'Arco

Autoritrarsi: perché

Autoritratto vuol dire molte cose. Significa: specchio di Narciso, insistenza sul volto di un uomo (o un superuomo), travestimento sublime. Significa foto segnaletica, ovvero idealizzazione. Uno dei comandamenti di Friedrich Nietzsche, maestro venerato di Giorgio de Chirico, è: "Volere tutto ciò che è accaduto." E che cos'altro fa de Chirico, quando si maschera da malinconico o da Böcklin, da torero o da Euripide, quando si "statuifica" o quando si ritrae con la sua ombra (anima, *kha*), quando diventa sotto i nostri occhi oracolo o Apelle, Odisseo o Ecce Homo?[1]

Sono sei gli autoritratti di de Chirico nel periodo metafisico, una quarantina nell'epoca classica e romantica del dopoguerra, fino al trasferimento a Parigi. Solo sette disegni troviamo a Parigi, quando si identifica globalmente con la propria ricerca ellenica del surrealismo. Una quindicina sono gli autoritratti degli anni Trenta (tra Parigi e Firenze, Milano e New York). In ognuna di queste settanta immagini allo specchio ci parla silenzioso, con associazioni mentali che restano da svelare.

Non si presenta mai come un Io solitario: è spesso *con* qualcuno (con Ermes, con la madre, con il saggio fratello, con la musa, con Euripide...). Non si presenta mai in posa generica ma è sempre atteggiato *come* qualcuno (come "nato sotto Saturno", come Raffaello, come gentiluomo rinascimentale, come statua eterna...). Proprio nell'autoritratto si esalta il valore della metafisica. Nulla esiste di più *fisico* di un ritratto, eppure quel volto viene portato ogni volta *al di là*, tramite il perenne metodo della "visione".

Ancora uno dei suoi maestri, Otto Weininger, il filosofo che si suicidò per scommessa, può chiarire questa intenzione: "Il numero di volti differenti che si succedono in un uomo durante la sua vita può essere considerato un vero criterio fisionomico dell'eminenza e dell'eccezionalità dei doni che ha ricevuto." E insomma, se c'è da tirare una morale (immoralista) per la lunga operazione del pittore nel territorio immaginario, si può dire che, identificandosi con tutti, Giorgio de Chirico ha finito per identificarsi soltanto con se stesso. Enigmaticamente.

"De Chirico ha attraversato novant'anni gremiti di storia, di sconvolgimenti, di tragedie collettive: accuratamente riparandosene ma altrettanto accuratamente registrandole, cauto e lucido spettatore": così parlò Leonardo Sciascia. Attraversare un secolo, ignorando la tragedia ma, fatalmente, rispecchiandola.

Malinconico

Dagli antichi filosofi fino a Dürer la "melancholia" è sempre stata un attributo dell'uomo pensante, dell'intellettuale.
Friedrich Nietzsche è il punto d'arrivo di questo atteggiamento. Ritraendosi come malinconico de Chirico sottolinea l'amore per il non conosciuto (l'enigma) ma anche l'identificazione con un mitico personaggio (Edipo).

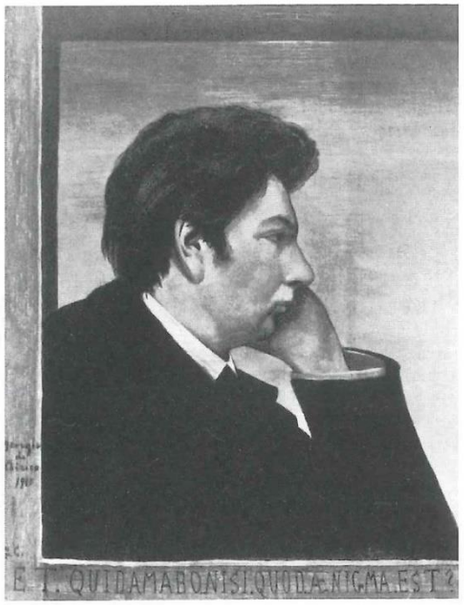
a. *Portrait de l'artiste par lui-même*, 1911, olio su tela.
Collezione privata. Datato 1908.

b. Nietzsche nella posa del malinconico in una litografia di Karl Bauer.

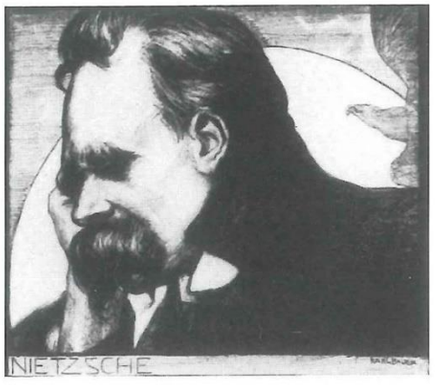
c. *Autoritratto*, 1920 c., tempera su tela. Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art. Il malinconico a confronto con la sua erma classica.

d. *Ritratti*, 1919, olio su tela. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. (Foto ripresa dalla monografia di "Valori Plastici", 1919).

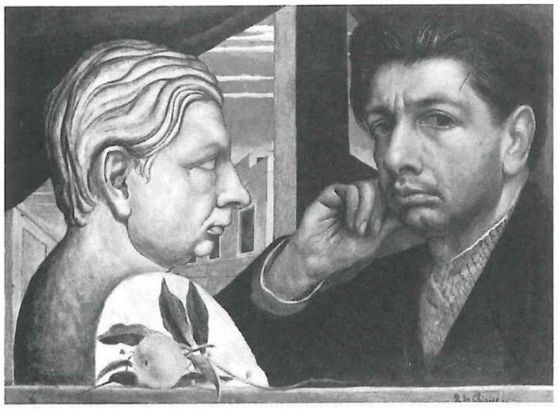
e. *Edipo e la sfinge*, 1968, olio su tela (particolare). Collezione privata. Derivante da un quadro di cinquanta anni prima, questa tela neometafisica chiarisce un enigma: Edipo si presenta nella posa del malinconico.



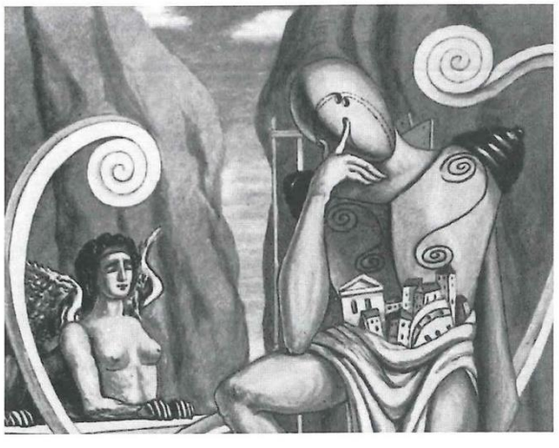
a.



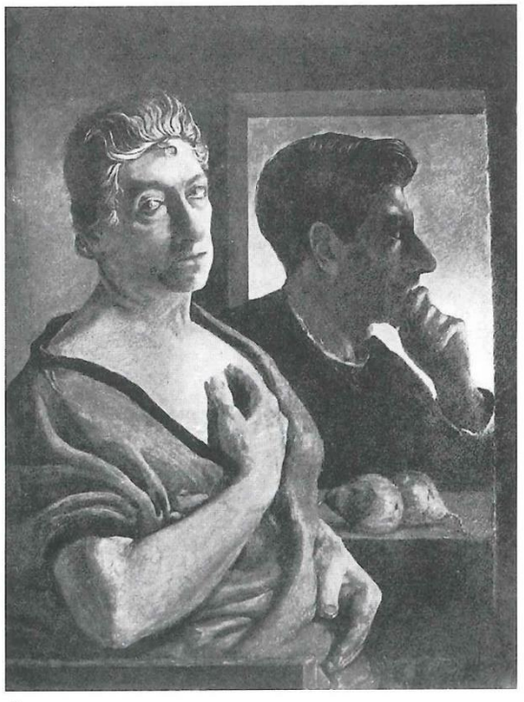
b.



c.



e.



d.

Il fato della partenza, l'eterno ritorno

Un'operazione nietzschiana, ovviamente. Un'idea del tempo non come evoluzione lineare, ovvero (peggio!) come progresso. Il tempo secondo de Chirico è ciclico, al modo di Vico. È un pensiero da ripensare ogni giorno, un'infanzia incanutita, una vecchiaia infantile. Il tempo è relativo, come ben sapeva all'inizio del secolo scorso un fisico nato a Ulm, ma anche un neurologo viennese. Giorgio de Chirico è, insomma, del tutto allineato con i due fondatori del nuovo secolo (Freud, Einstein): inconsciamente, ma non troppo, ripropone l'intuizione della psicologia e la scoperta della relatività. Vedere la realtà ma andare al di là, studiare il corpo fisico del mondo ma riuscire a individuarne la metafisica. Lo stesso discorso che sarà di André Breton e dei suoi seguaci, che (non a caso) lo adottano come padre.

In questa chiave si comprendono bene i miti che volta a volta egli si impone di ricollegare al suo Io afflitto da un Super-ego possente. Il vero mito di de Chirico si sdoppia: la partenza degli Argonauti da una parte, il ritorno del figliol prodigo dall'altra. La partenza degli Argonauti prende corpo in un quadro, divenuto ormai un caposaldo della pittura metafisica, dipinto nel 1920 tra Roma e Firenze: *Il saluto degli Argonauti partenti*. Esposto già all'inizio del 1921 a Milano e poi nella Fiorentina primaverile del 1922, diventa il programma della nuova pittura che de Chirico definisce "olimpica": Firenze si coniuga con la Tessaglia, Fidia colloquia con Giambellino in questa "tendenza alla pittura chiara e al colore trasparente, quel senso asciutto di materia pittorica che io chiamo olimpico". Programma del suo classicismo pittorico, questo quadro va letto accanto a una tela ritrovata di recente, della quale si conosceva un disegno con il doppio titolo in greco e in latino: *La partenza degli Argonauti*. Rispetto al quadro precedente i due personaggi (i fratelli ellenici) sono visti in controparte e ogni figura sembra richiamarsi alla pittura di Luca Signorelli (non sarà male ricordare che nel 1920 la casa editrice "Valori Plastici" annuncia una monografia sul pittore scritta proprio da Giorgio de Chirico). La partenza è un distacco traumatico, con riferimenti autobiografici (da Volos, la sua città natale, partirono gli Argonauti alla ricerca del vello d'oro), ma anche con un destino di viaggi e delusioni, avventura e depressione, fino a una probabile conquista (come l'oro per l'alchimista). Il figliol prodigo è un tema che assume diverse sfumature nelle molte opere dedicate al tema: è il ritorno al padre, è l'abbraccio tra il figlio-manichino e un padre-statua, è l'approdo al Museo.

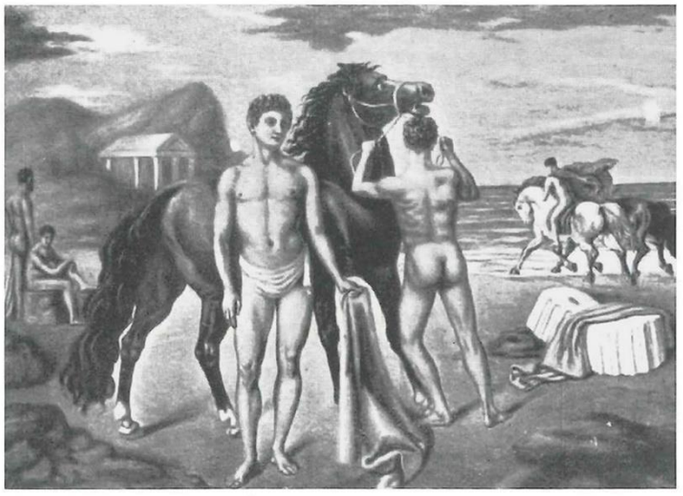
Un arrivo sempre rinnovato e subito dopo una nuova partenza: resta, quello di Odisseo, il mito centrale per de Chirico, l'uomo che, in fondo, è alla ricerca perenne delle proprie radici. Che sa rinunciare a tutto, ma a patto di conservare la memoria. Mnemosine è la vera protettrice per Giorgino e Bettì. Come gli Argonauti, Odisseo impersona il mito della ricerca: forse non è rimasto soddisfatto neanche al ritorno a Itaca. Due volte raffigura il personaggio, de Chirico, nella sua epoca classica e romantica, tra Roma e Firenze. Nel dipinto datato 1922 accavalla il suo volto a quello dell'eroe che indica il probabile arrivo di Ermes; quasi sovrapponibile all'altro è il quadro di identiche misure datato 1924. Ma anche ora, negli anni Trenta, de Chirico celebra Odisseo. Il pittore ha abbandonato l'Italia e sta preparando i lavori per la Quadriennale del 1935: nella primavera del 1934 il pubblico parigino può vedere alla Galerie Billiet - Pierre Vorms un'opera intitolata *Retour au pays natal* (esposta nella presente rassegna). Non c'è niente da dire: sembra che il pittore abbia recuperato il fuoco dell'antica metafisica. Odisseo è seduto di fronte alla sua casa, dipinta come una cabina dei "Bagni misteriosi", con il comignolo fumante e la gabbietta appesa alla finestra tirolese. In primo piano le rotaie della ferrovia di

7. *I Dioscuri con rovine e architetture*

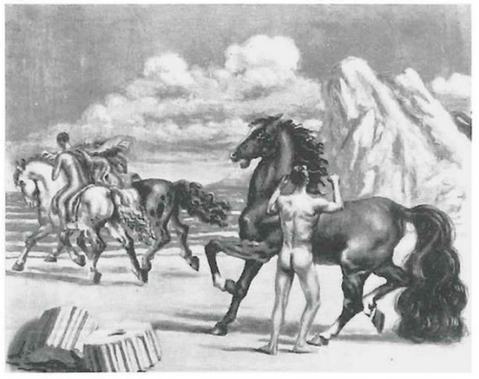
1934 c.
Olio su tela, 80,6 × 101,2 cm.
Firmato in basso a destra: *G. de Chirico.*
Collezione Maurizio Bigelli.

I Dioscuri con rovine e architetture viene esposto alla Quadriennale di Roma del 1935. Poi torna a Parigi e in seguito attraversa l'Atlantico imbarcato sul "Roma". De Chirico lo espone nella personale alla Julien Levy Gallery tra ottobre e novembre del 1936 e infatti il quadro è riprodotto nell'importante recensione di Martha Davidson su "The Art News" del 31 ottobre.
I due mitici personaggi tornano in un certo senso quasi ad ambientarsi in un quadro del 1920. Si ritrovano Argonauti in questa rinnovata piazza d'Italia, con una sorta di böckliniana isola dei morti nel fondale e un ammasso di templi ruinanti, sulla sinistra, che sembrano evocare un continente della memoria.
Mentre il fiume presente nel quadro precedente sembrava dividere i due mitici fratelli, in questo dipinto la piazza d'Italia pare quasi riunirli al di là dello spazio e del tempo.

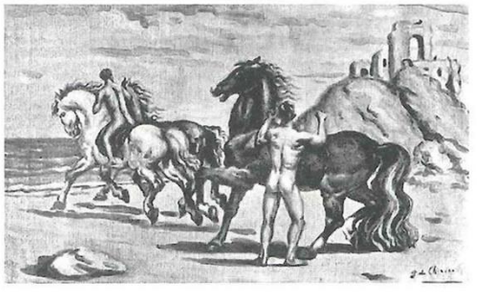
Storia: collezione Henry Stephens, New York.
Esposizioni: Roma, 1935, p. 92, n. 15; New York, 1936, n. 19 (*Dioscures*); Roma, 1981-1982, vol. I, p. 170, n. 82 e p. 171, ripr. (*I Dioscuri*); Roma, 1992-1993, p. 183, ripr. (*I Dioscuri*) [poi Genova, 1993, p. 183, ripr. (*I Dioscuri*)]; Città del Messico, 1993-1994; New York, 1996, n. 13, ripr. (dat. 1934); Parigi, 1997, p. 521 (*Les Dioscures*, dat. 1934).
Bibliografia: Davidson, "The Art News", 31 ottobre 1936, p. 17, ripr. (*Dioscuri - The Sons of Leda*, dat. 1934); Lo Duca, I ed. 1936, tav. XXXII (*Dioscuri*, dat. 1934); Costantini, 1940, p. 366, ripr. (*Dioscuri*, dat. 1934); Bruni Sakraischik, vol. VII, tomo II, 1983, n. 597 (*I Dioscuri*, dat. 1934); Fagiolo dell'Arco, 1991 (II ed. 1995), p. 181, n. 10, ripr.



I Dioscuri con i compagni in riva al mare, 1934 c., olio su tela. Collezione privata. Esposto alla Quadriennale di Roma del 1935, riprodotto in catalogo.



Cavalli e cavalieri, 1934 c., olio su tela. Collezione privata. Esposto all'*Exhibition of Contemporary Italian Painting*, San Francisco, 1935. (Per cortesia di Sotheby's, Londra).



Dioscuri in riva al mare, 1934 c., olio su tela. Collezione privata.

Dioscuri, 1938 c., olio su tela. Ubicazione ignota. Esposto nella Quadriennale di Roma del 1939 (riprodotto in catalogo), dove è acquistato dal Ministero della Cultura Popolare.

G. de Chirico

La riscoperta del Museo

Natura morta, paesaggio, nudo, ritratto

Gaia Bindi

Il ritornante, peraltro sempre in viaggio

È curioso parlare di "ritorni" per un uomo che – in tutta la vita, ma soprattutto nei frenetici anni Trenta – non ha fatto che partire. Forse proprio per questo essere eternamente errante (Odisseo è il suo transfert più frequente) il "ritorno" – affettivo o intellettuale, formale o ideologico – assume tanta importanza nell'opera di Giorgio de Chirico. Una produzione che si muove, inquieta, alla volta di numerose Itache: la Tecnica e lo Spirito, la Storia e l'Avanguardia. Alla fine del viaggio, dopo mille avventure e mille metamorfosi, la sua pittura non sembra in effetti diversa da una tela di Penelope, in cui gli stessi temi, alcuni "generi", pochi artisti, sono stati tessuti e ritessuti all'infinito.

"Non ho mai subito influenze dalla pittura dei miei contemporanei",[1] scrive de Chirico nel 1933. Al contrario, frequenti e virulente sono sempre state le influenze "da museo". "Quando", scrive ancora l'artista, "circa quindici anni fa, esponevo in Italia per la prima volta i quadri metafisici, i critici ed i pittori [...] mi contrapponevano la pittura di Spadini quale esempio di arte sana e di pura tradizione italiana. Io, secondo la mia abitudine, lasciavo dire e continuavo a lavorare; mentre dipingevo i *quadri metafisici* dedicavo pure mesi interi a copiare – tra Firenze e Roma – Michelangelo, Raffaello, Lorenzo Lotto ed altri maestri antichi."[2]

Da questi lavori, da questi "ritorni", nasce la pittura di de Chirico; ma anche la sua prosa. Una ricca e fluente saggistica naviga fra stili pittorici e polemiche ideologiche, problemi tecnici e affermazioni etiche, seguendo, tappa dopo tappa, la rotta del viaggio percorso sulla tela. Ripercorrere velocemente le indicazioni degli articoli, enucleare affermazioni e prese di posizione nei confronti dell'arte, aiuta a individuare quel complicato sistema di riferimenti che è indispensabile per comprendere la nuova produzione "antica" degli anni Trenta.

Saggistica e antica saggezza

Reca la data 25 maggio 1911 la prima incursione critica di Giorgio de Chirico nella storia dell'arte: sono passati solo pochi mesi dalla "rivelazione metafisica". Con lo scritto *Une exposition à Florence de quelques œuvres de Andrea del Castagno*[3] il giovanissimo pittore, alla vigilia del viaggio per Parigi, rivela il precoce amore per l'arte rinascimentale e dimostra una diretta conoscenza delle *Vite* vasariane.

Nudo, un altro mito ellenico

La mitica Arianna, nelle sembianze della statua antica, è presente in tutta l'opera dechirichiana, sin dalla produzione metafisica. Ma l'artista non è il solo a subire il fascino dell'eroina addormentata: nella stessa posa Arianna compare nelle tele di pittori antichi e moderni amati da de Chirico.

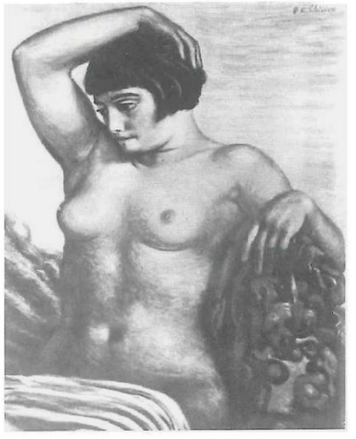
a-b. Due nudi dechirichiani nella posa di Arianna: il primo, del 1929 c., a tempera su tela (collezione privata); l'altro, *Femme brune* del 1930 c., a olio su tela (collezione privata).

c. La statua di Arianna dal *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* di Salomon Reinach, Parigi, 1897-1930.

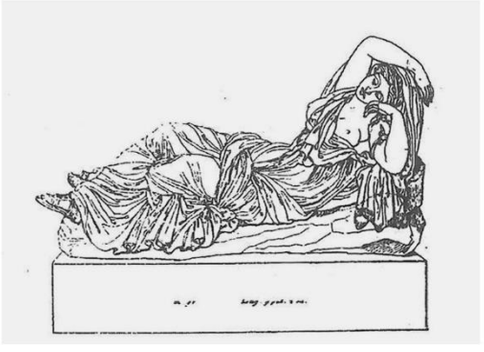
d-e. Citazioni della statua nel dipinto di Alberto Savinio *Giunone e Latona*, 1927 (collezione privata) e nel quadro di Filippo de Pisis, *Le peonie*, 1936 (Milano, Pinacoteca di Brera), in cui è evocato allegoricamente l'amico Giorgio de Chirico.

f-g. La fortuna di Arianna in due opere di maestri antichi: in *Marte e Venere* di Nicolas Poussin, dipinto tra il 1629 e il 1630 (Boston, Museum of Fine Arts), e nell'*Odalisca romana* eseguita nel 1843 da Jean-Baptiste-Camille Corot (Parigi, Musée du Petit Palais).

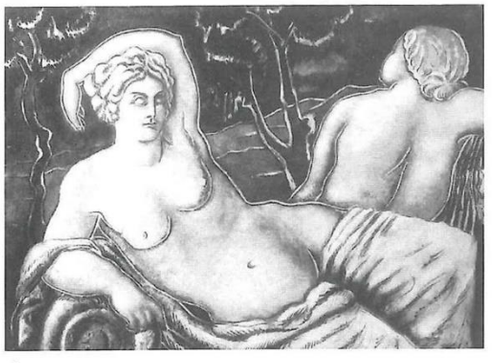
a.



b.

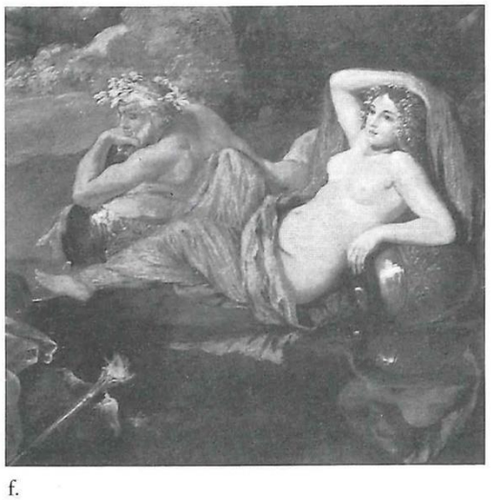


c.



d.

e.

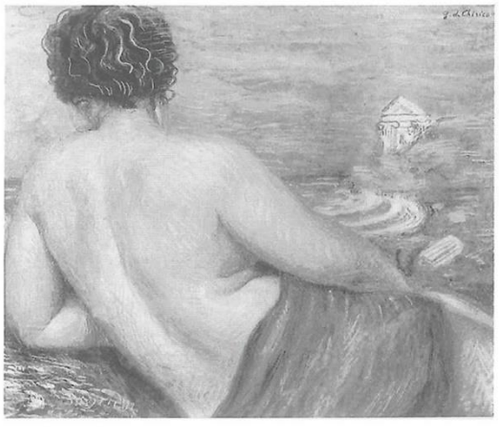


f.

g.

Nudo, un mito romantico

Alla fine degli anni Venti de Chirico si dedica con rinnovato interesse allo studio del genere "da museo" del nudo femminile. Nascono così alcune tele in cui le morbide fattezze di fanciulle in riva al mare non richiamano soltanto le bagnanti di Renoir, ma si pongono come punto di arrivo di sue precedenti sperimentazioni e dello studio rinnovato sull'opera di maestri come Courbet e Corot.



a.

b.

a. *Nudo di spalle*, 1930 c., tempera su cartone. Collezione privata.

b. Gustave Courbet, *Paresse et luxure*, 1866. Parigi, Musée du Petit Palais.

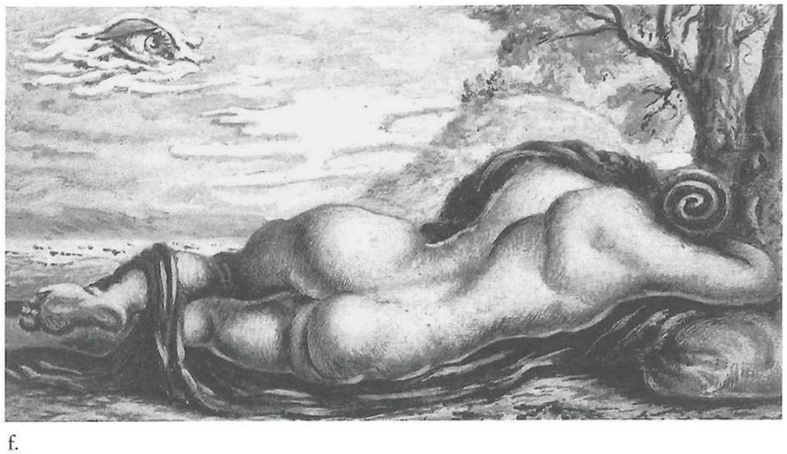
c-d. Nudi addormentati: il primo quadro è di Giorgio de Chirico, *Siesta*, datato 1923, tempera su tela (collezione privata); il secondo, già nella raccolta di Henri Matisse, è di Gustave Courbet, dipinto nel 1864 (collezione privata).

e-f. Il nudo e il paesaggio: in ambiente marino, in una tela del 1883 c. di Pierre-Auguste Renoir (collezione privata); nella natura in *Il riposo di Hermaphrodito* eseguito da Alberto Savinio nel 1944-1945 (collezione privata).

c.

d.

e.



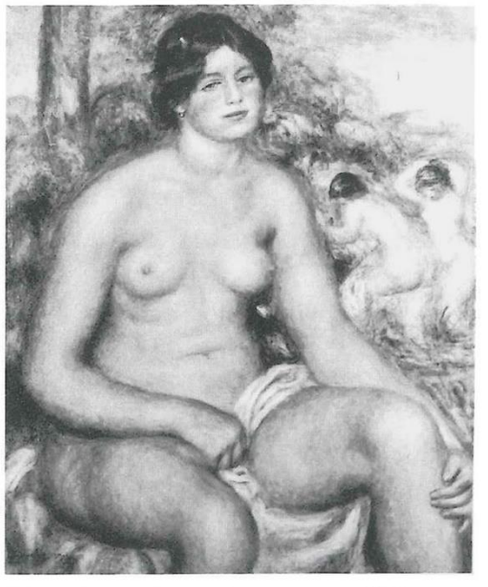
f.

18. *Femme blonde de dos*

1930 c.
Olio su tela, 92,3 × 73,2 cm.
Firmato in alto a destra: *G. de Chirico*.
Collezione privata.

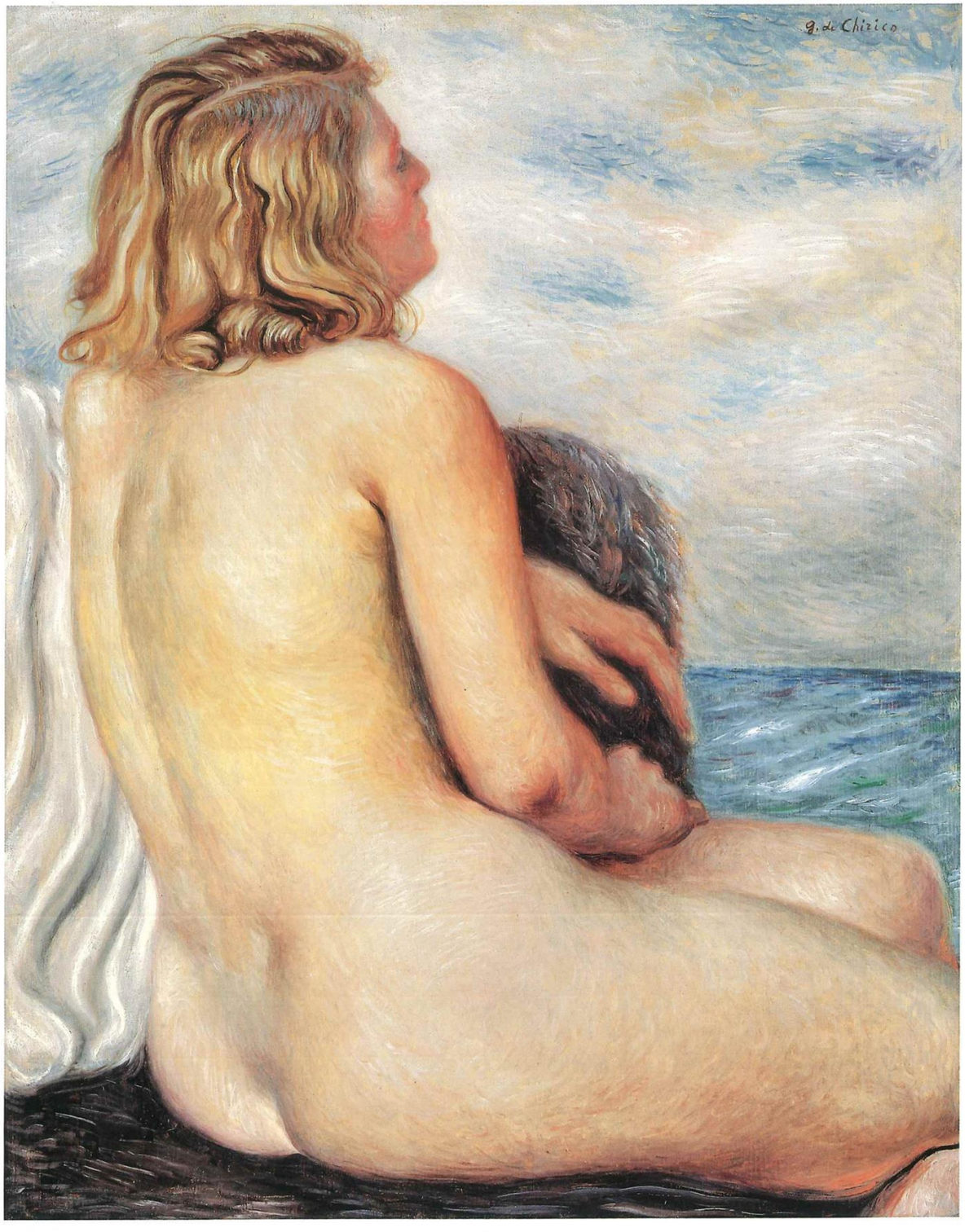
Il quadro, già di proprietà della parigina Galerie de l'Effort Moderne di Léonce Rosenberg, è stato probabilmente presentato nel 1931 nella mostra personale aperta il 15 aprile alla Arthur Tooth & Sons di Londra (dove infatti è elencata un'opera dal titolo *Femme nue de dos*, datata 1930).
Un dipinto di grandi dimensioni, che propone un nudo femminile imponente. Nel tema, quello della bagnante in riva al mare, vi è un esplicito ritorno al museo, ai suoi soggetti, alla "maniera grande" (e "onesta") della più alta e più amata pittura "di genere", da Tiziano a Rubens, da Courbet a Picasso.
Un modello dichiarato è ancora una volta Renoir con le sue prosperose bagnanti (che tanto piacevano all'industriale farmaceutico Albert C. Barnes), ritratte con una pennellata soffice e con cromie trasparenti. A Renoir sembra infatti ispirata la perizia nella resa dei carnati, animati da riflessi opalescenti, scavati o rialzati da accenti terrosi o violacei, aranciati o lattei. Ma, nonostante l'intonazione "antica", l'impostazione "classica", l'ambientazione "idillica", il soggetto dichiara la propria contemporaneità. Fanciulle dagli occhi bistrati, dai capelli mechati, dai tagli spregiudicati "alla maschietta", rivelano esplicitamente la modernità della rappresentazione. Si inscena così uno sfasamento temporale (e, insieme, culturale) che crea, ancora una volta, un rarefatto sentimento di inquietudine e quasi un senso di "straniamento".

Un nudo addormentato di Gustave Courbet, 1868 c. Collezione privata (già proprietà Henri Matisse).



Pierre-Auguste Renoir, *Baigneuse assise*, 1914. Chicago, The Art Institute of Chicago.

Storia: Galerie de l'Effort Moderne, Parigi (Archives Rosenberg, n. 1328); collezione Francesco Anfuso, Roma.
Esposizioni: Londra, 1931, n. 4 (*Femme nue de dos*, dat. 1930) (?); Roma, 1966, tav. 12 (*Figura*, dat. 1928); Milano, 1970 p. 32, n. 95 e tav. 95 (*Nudo di schiena*).
Bibliografia: Bruni Sakraischik, vol. I, tomo I, 1971, n. 89, ripr. (*Nudo*, dat. 1930); Fagiolo dell'Arco, 1991 (II ed. 1995), p. 76, n. 32, ripr.


G. de Chirico

21. *L'autunno*

1935.
Olio su carta intelata, 73 × 60,5 cm.
Firmato e datato in basso a destra: *G. de Chirico 1935*.
Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea.

La Fornarina, attribuita a Raffaello.
Roma, Palazzo Barberini.

Ritratto di algerina dipinto da Jean-Baptiste-Camille Corot tra il 1870 e il 1873. Collezione privata.

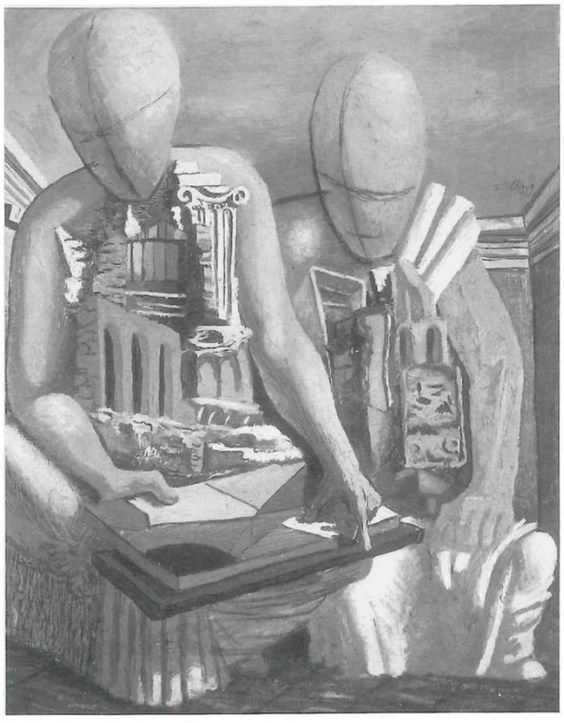
Datato 1935, il dipinto è esposto tra giugno e luglio del 1936 nella Mostra sindacale allestita al Palazzo della Permanente di Milano e in quell'occasione è acquistato dal museo. Nello stesso anno appare pubblicato nella monografia di Lo Duca, edita a Milano da Hoepli con una nota bibliografica di Giovanni Scheiwiller.
Nel dipinto la silhouette nera di Isabella Packswer, la nuova compagna del pittore, si staglia con violenza bidimensionale contro un cielo al tramonto di nuvole rosa e arrossate. In basso un paesaggio campestre, appena accennato, colloca la figura nello spazio, dando concretezza al sentimento straniante di un'apparizione. L'idea compositiva ricorda quella delle Madonne fiorentine di Raffaello – quadri come la *Madonna Bridgewater* o la *Santa Caterina d'Alessandria* – in cui la figura femminile appare insieme monumentale ed eterea, e acquista sacralità per emergere dalle profondità cilestrine di cieli appena annuvolati. Ma il taglio della composizione e il sentimento che vi domina ricordano anche i ritratti di Raffaello. "Gli uomini che dipinse", scrive a tale proposito de Chirico, "nei suoi ritratti hanno svestito l'orgasmo della vita, non hanno più quell'eterna apparenza di distrazione che li segue per il mondo. Pare che la vita siasi allontanata da loro, che nessun rumore, rivelatore di esistenza, odano le loro orecchie. Come materia fosforescente che vuole l'oscurità per palesarsi, appare allora l'aspetto spettrale della persona. L'uomo così raffigurato acquista quella specie di attenzione in linea retta che caratterizza le statue della grande arte greca."
Pathos greco e raffaellesco pervadono anche questo ritratto, in cui la carica emotiva scaturisce dal rapporto soggettivo stabilito col riguardante e da un'espressione di vitalità trattenuta, di severità inquieta che ricorda quella di certi ritratti esotici dell'amato Corot. Ma è ancora da notare un riferimento formale alla pittura dell'urbinate e, in particolare, alla posa della *Fornarina*, la cui veste discinta e peccaminosa appare qui sostituita da un abito fasciante in seta cinese e da unghie laccate di un luccicante carminio.

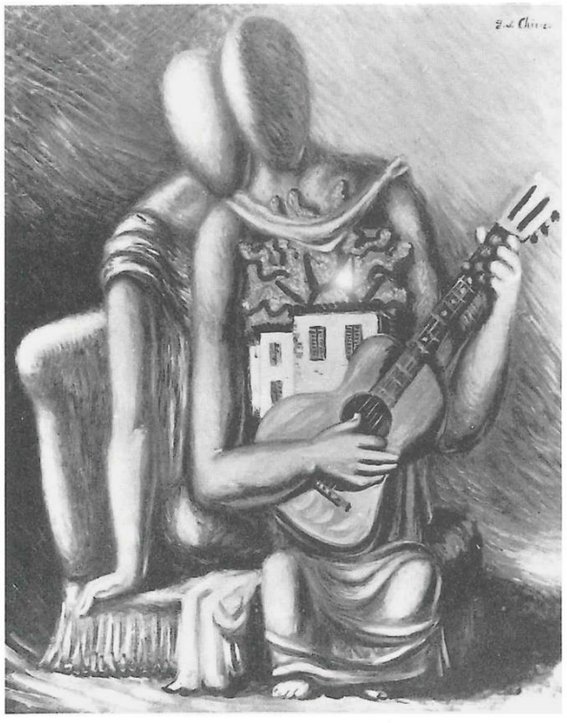
Storia: acquistato alla *VII Mostra del Sindacato interprovinciale fascista belle arti di Milano - Sezione di Parigi*, Milano, 1936.
Esposizioni: Milano, 1936, p. 25, n. 27 e ripr. (*Autunno*); Parigi, 1980-1981, p. 64, ripr. (poi Berlino, 1981, p. 60, fig. 47); Roma, 1981-1982, vol. I, p. 168, n. 81 e p. 169, ripr.; Rovereto, 1991-1992 (poi Milano, 1992), p. 27, ripr. e p. 237; Roma, 1992-1993, p. 186, ripr. (poi Genova, 1993, p. 186, ripr.).
Bibliografia: Lo Duca, I ed. 1936, tav. XXXVI (*Figura di giovane donna*, dat. 1936); Bezzola-Nicodemi, 1939, n. 2519; Bruni Sakraischik, vol. III, tomo II, 1973, n. 222, ripr.; Caramel-Pirovano, 1973, p. 18, n. 102 e fig. 270; Far de Chirico-Porzio, 1979, p. 294, n. 181, ripr. (*Ritratto di Isa in abito nero - L'autunno*); Fagiolo dell'Arco, 1991 (II ed. 1995), p. 22, ripr. e p. 194, n. 9, ripr.

G. de Chirico
1935

23. *Les calculateurs*

1930 c.
Olio su tela, 81,5 × 65,5 cm.
Firmato in basso a destra: *G. de Chirico*.
Collezione privata.





Les calculateurs, 1926, olio su tela. Collezione privata (già proprietà Paul Guillaume). Riprodotto nella monografia di Waldemar George, Parigi, 1928.

Canzone meridionale, 1931 c., olio su tela. Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti. Acquistato nella personale alla Galleria di Palazzo Ferroni, Firenze, 1932.

L'opera riprende, in dimensioni più piccole, una tela del 1926 con una pittura che a soli tre anni di distanza appare completamente trasformata, al punto da giustificare, da parte del pittore, il desiderio di una nuova versione. È notevole il fatto che de Chirico si dedichi alla ripresa di un dipinto anche a pochi anni di distanza, e non di un lavoro metafisico, bensì di una pittura ancora non troppo amata e ricercata.
Il prototipo, pubblicato nella monografia di Waldemar George del 1928, compare nel gennaio dello stesso anno anche con il titolo *Die Alchemisten* nell'articolo di Carl Einstein uscito sulla rivista "Deutsche Kunst und Dekoration", indicativo di una curiosità per le scienze ermetiche che l'artista condivideva con il movimento surrealista.

I due manichini meditano su una misteriosa tavola formata di solidi geometrici a incastro, mentre nel loro ventre si affastellano frammenti di architetture passate che, a ben guardare, sono anche le architetture dei vari periodi del pittore: portici, mura medievali, frammenti di colonne ioniche e, nella seconda versione, una colonna coclide che rammenta la passione per quelle onorarie romane che sono tra le fonti della sua iconografia dei "Gladiatori".

Storia: Galleria Philippe Daverio, Milano; Galleria dello Scudo, Verona.
Esposizioni: Principato di Monaco, 1989, p. 64 e p. 65, ripr. (dat. 1928-1929); New York, 1990-1991, p. 62 e p. 63, ripr. (dat. 1928-1929).

G. de Chirico

29. *Combattimento di gladiatori*

1932-1934.
Olio su tela, 64,2 × 90 cm.
Firmato in basso a destra: *G. de Chirico*.
Roma, Camera dei Deputati.

Sul tema dei "Gladiatori" de Chirico elabora nell'arco di tre anni, tra il 1926 e il 1929, una cinquantina di quadri, con un culmine nel ciclo dipinto per casa Rosenberg nel 1928-29. È uno dei temi più misteriosi di tutta la sua pittura, anche se, come sempre, la chiave di lettura sembra essere quella dello spaesamento: le scene movimentate e drammatiche sono ambientate di solito in luoghi chiusi e ossessivi, il ricordo degli antichi bassorilievi contrasta con la forte colorazione delle scene.
Negli anni Trenta alcuni quadri ripetono la composizione fissata in un prototipo del 1929. Il dipinto della Camera dei Deputati, acquisito nel 1966 direttamente presso l'artista (inv. n. 19311), è notevole soprattutto per l'ambientazione della scena su un fondo omogeneo, dall'intonazione plumbea, una sorta di lavagna che "congela" il combattimento in un attimo senza tempo. La datazione 1940 proposta da Claudio Bruni Sakraischik può essere arretrata ai primi anni Trenta, per confronti stilistici con le altre opere della serie e anche perché il tipo di tela impiegato, a trama sottile, è tipico dei dipinti realizzati in Francia.

Storia: collezione dell'artista.
Esposizioni: Venezia, 1988-1989, tav. 70 e p. 213, n. 73; Roma, 1992-1993, p. 198, ripr. (poi Genova, 1993, p. 198, ripr.); Roma, 1994-1995, p. 97, n. 84, ripr.
Bibliografia: Borsi-Briganti-Venturoli, 1967, tav. IV (II ed., 1985, tav. XVII, dat. 1966); Bruni Sakraischik, vol. I, tomo II, 1971, n. 50, ripr. (dat. 1940); Rivosecchi-Selvaggi-Trombadori, 1993, p. 31, n. 38 e p. 145, ripr.

Combattimento di gladiatori, 1929, olio su tela. Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea.

Combat, 1932 c., olio su tela. Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna. Acquistato alla Quadriennale di Roma del 1935.

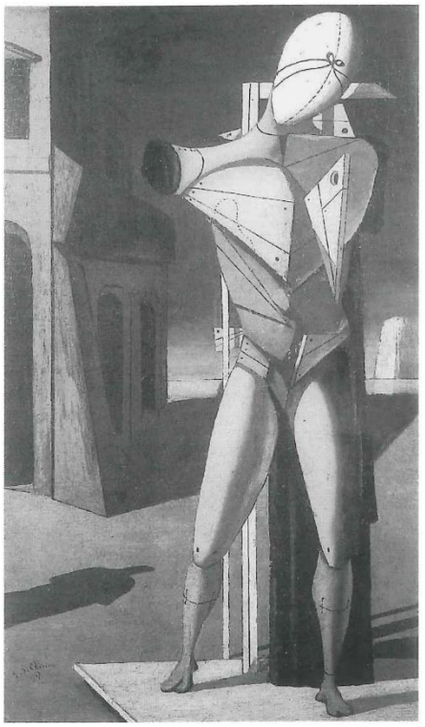
Lotta antica, 1932 c., olio su tela. Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou (depositi).

37. *Trovatore*

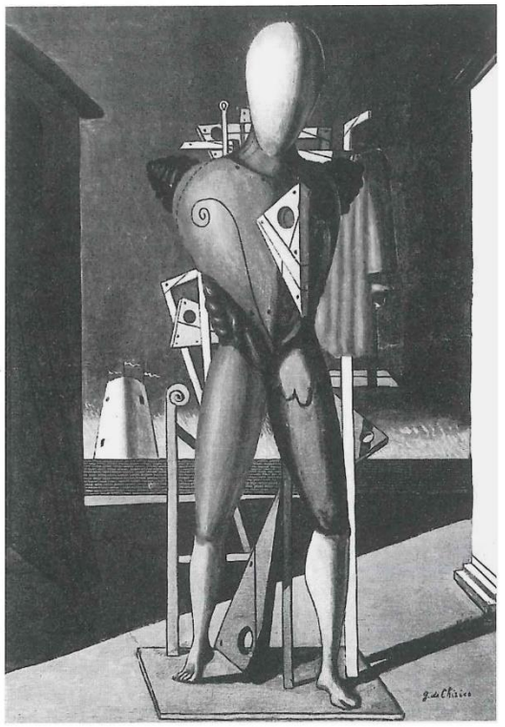
1938 c.
Olio su tela, 86,3 × 53,7 cm.
Firmato e datato in basso a destra: *G. de Chirico 1916.*
Collezione privata.
(Per cortesia della Galleria Cafiso, Milano).

Il successo in America, la partecipazione alla mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism* aperta a New York al Museum of Modern Art nel dicembre 1936, che sancisce il suo ruolo di precursore del surrealismo, la sempre crescente richiesta di opere del periodo metafisico sono tra le ragioni che spingono Giorgio de Chirico a produrre un nuovo ciclo di riprese e di repliche, quantitativamente più consistente di quelle dipinte nel 1924-25 e all'inizio degli anni Trenta.
I soggetti della pittura metafisica vengono ripresi con accavallamenti iconografici e stilistici: questo *Trovatore*, dipinto a Parigi durante uno dei soggiorni precedenti la guerra (come dimostra il tipo di tela e di telaio), ha ben poco a che vedere con la solennità "medievale" del prototipo ferrarese di vent'anni prima.
Lo stile della pittura e l'affastellarsi di oggetti disparati lo avvicinano piuttosto ai trofei "barocchi" dipinti nello stesso periodo. Anche il soggetto è sovrapponibile a quello di lavori intitolati *Ettore* o *Ritorno di Ettore*, in cui l'eroe troiano è identificabile solo per le volute disegnate sulla corazza, e "cita" nello sfondo la torre appartenente all'iconografia del "Trovatore".

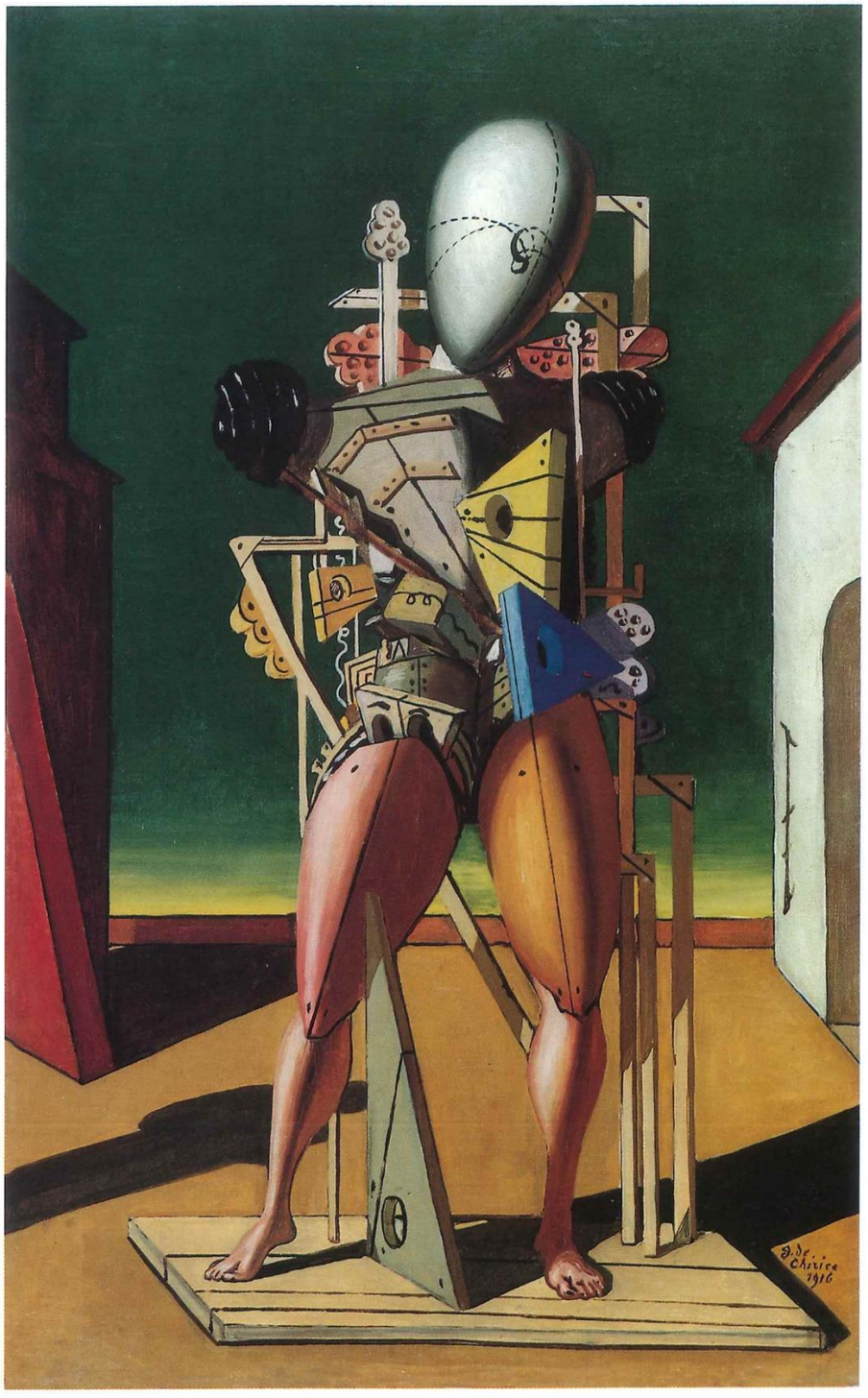
Storia: collezione Pietro Rollino, Roma; Galleria Philippe Daverio, Milano; Galleria Cafiso, Milano.
Esposizioni: Milano, 1985, p. 78, n. 28 e p. 79, ripr. (*Il trovatore*, dat. 1937-1938).
Bibliografia: Fagiolo dell'Arco, 1991 (II ed. 1995), p. 337, n. 52, ripr.

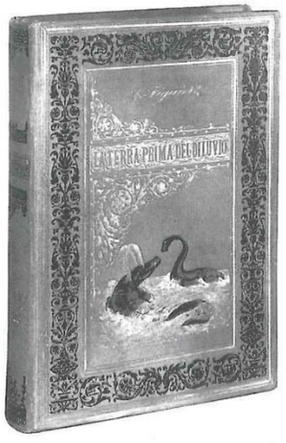


Il trovatore, datato 1917, olio su tela. Collezione privata (già proprietà Mario Broglio, poi Riccardo Jucker). Esposto nella mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, 1936-1937.

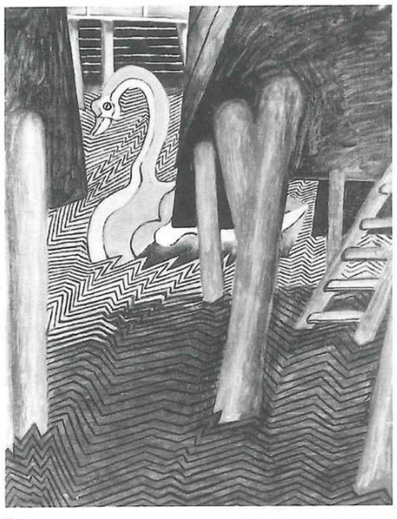


Ritorno di Ettore, 1938 c., olio su tela. Collezione privata. Esposto nella personale alla Galleria Il Milione, Milano, 1939, dedicata in gran parte alle opere metafisiche.


G. de Chirico 1916



a.



b.

Alcune fonti per i "Bagni misteriosi"

Il rapporto fra il testo di Jean Cocteau e le immagini di de Chirico è fatto di sottili e sfuggenti corrispondenze: un continuo rispecchiarsi dell'uno nell'altro all'insegna della mitologia.
Nei "Bagni misteriosi" de Chirico recupera e rimescola sapientemente fonti antiche e moderne, attingendo ai libri illustrati della sua infanzia, alle opere dei pittori amati in gioventù (Böcklin e Klinger), all'antico.

a. *La terra prima del diluvio*, edizione italiana uscita a Milano nel 1888 del libro di Louis Figuier pubblicato a Parigi nel 1864.

b. *Il cigno misterioso*, 1934-1935, olio su tela. Merion, The Barnes Foundation.

c. Max Klinger, *Integer vitae...*, incisione da *Vom Tode - Opus XIII*, 1898.

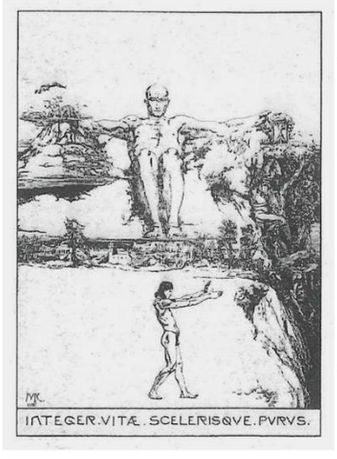
d. *Gigante e centauri ai bagni misteriosi*, una delle due litografie per *Mythologie*, 1934, poi non inserite nella cartella definitiva.

e. Mosaico con un centauro, 118-128 d.C. Berlino, Antikensammlung im Pergamonmuseum (proveniente dalla Villa di Adriano a Tivoli).

f. Arnold Böcklin, *Lotta di centauri*, 1873 (particolare). Basilea, Kunstmuseum.

g. *Il centauro misterioso*, litografia da *Mythologie*, 1934 (particolare).

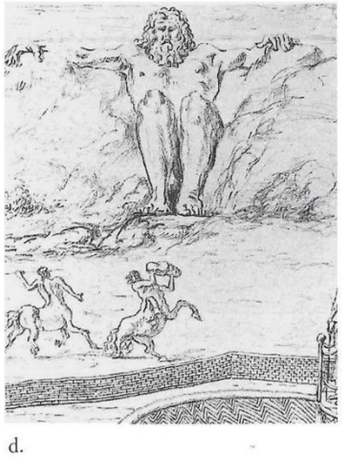
h. *Fregio dei centauri*, Pompei, Casa del Menandro. (Dal volume di A. Maiuri *La Casa del Menandro*, Roma, 1933).



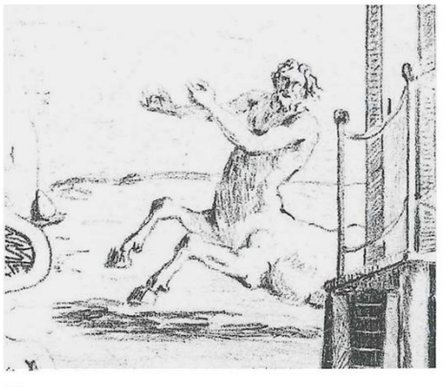
c.

e.

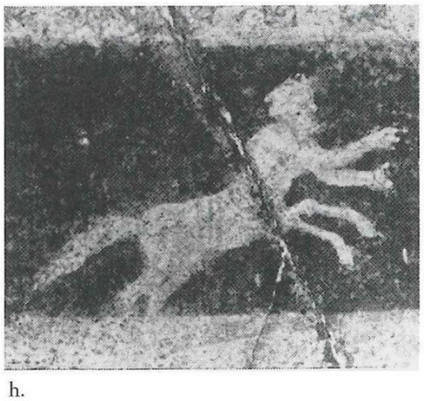
f.



d.



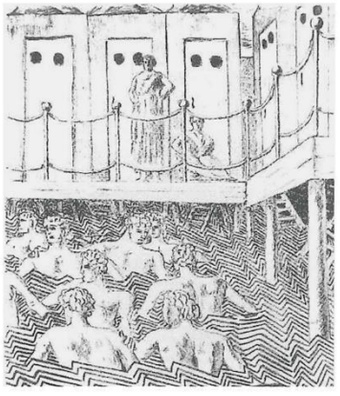
g.



h.

Il mistero delle cabine

Con il diffondersi della moda balneare, un nuovo soggetto si offre agli occhi dei pittori. Un lungo articolo, con dedica a Max Klinger, offre a de Chirico il pretesto per rievocare il turbamento che le scalette delle cabine al mare gli causavano durante l'infanzia. La stessa emozione egli la rivive probabilmente in Versilia, durante i lunghi e ripetuti soggiorni fiorentini di questi anni.



a.

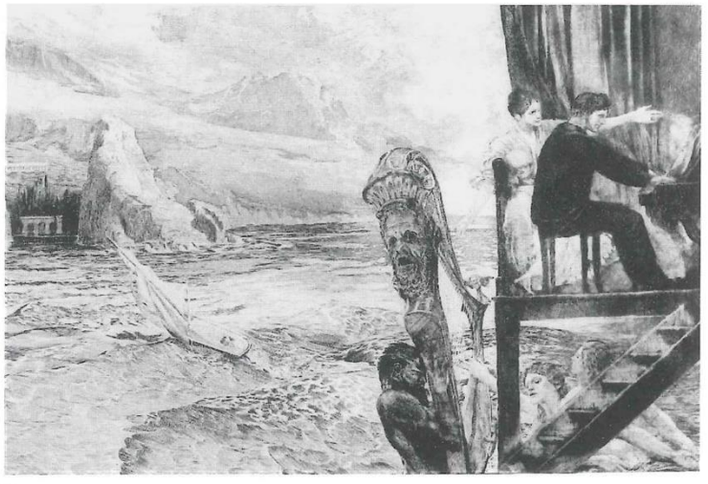
a. *Il raduno inspiegabile*, litografia da *Mythologie*, 1934 (particolare).

b. Max Klinger, *Accorde*, incisione da *Brahmsphantasie - Opus XII*, 1894.

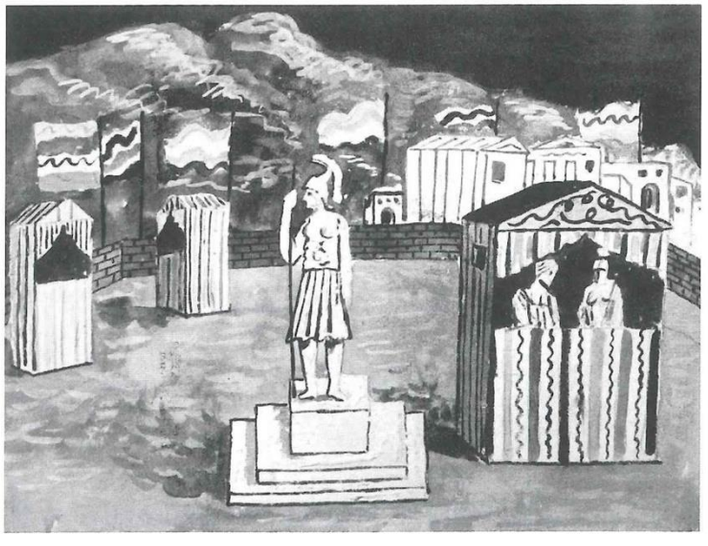
c. Scenografia per l'opera teatrale *Das Leben des Orest*, rappresentata a Berlino il 4 marzo 1930. (Fotografia da "Deutsche Kunst und Dekoration", giugno 1930).

d. Il Bagno Cerri a Viareggio in una cartolina dell'epoca.

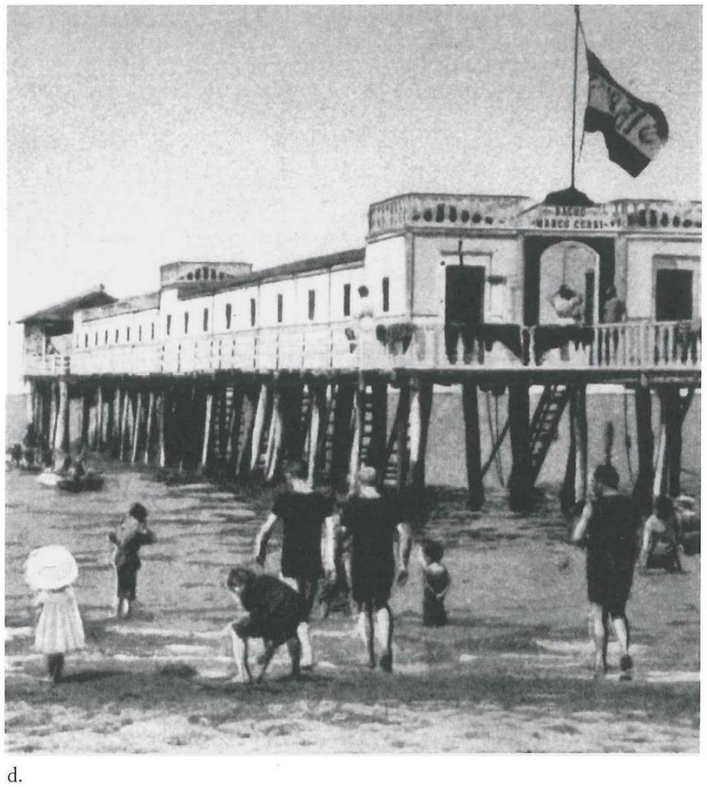
e. Giuseppe Capogrossi, *Piena sul Tevere*, 1934. Collezione privata. Dipinto esposto alla Quadriennale di Roma del 1935.



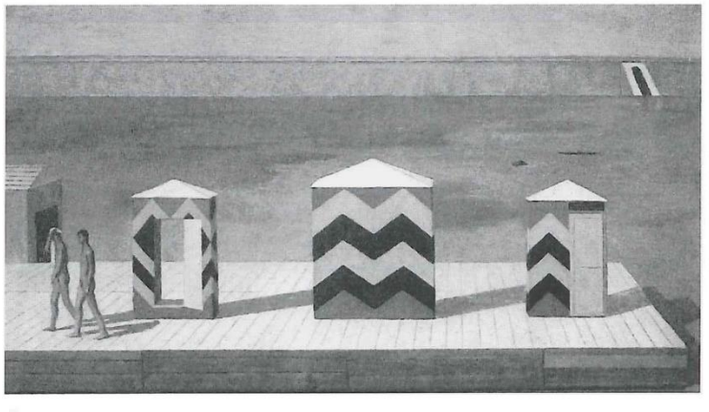
b.



c.



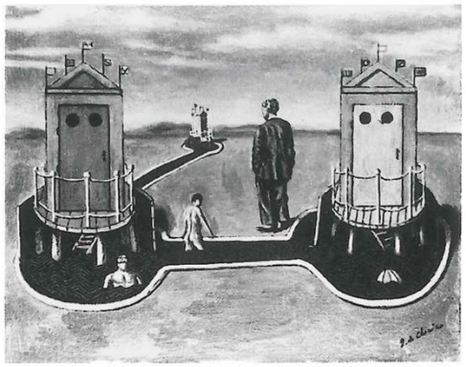
d.



e.

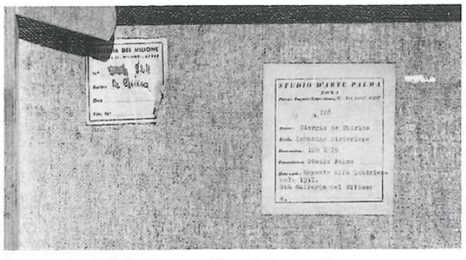
46. *I bagni misteriosi*

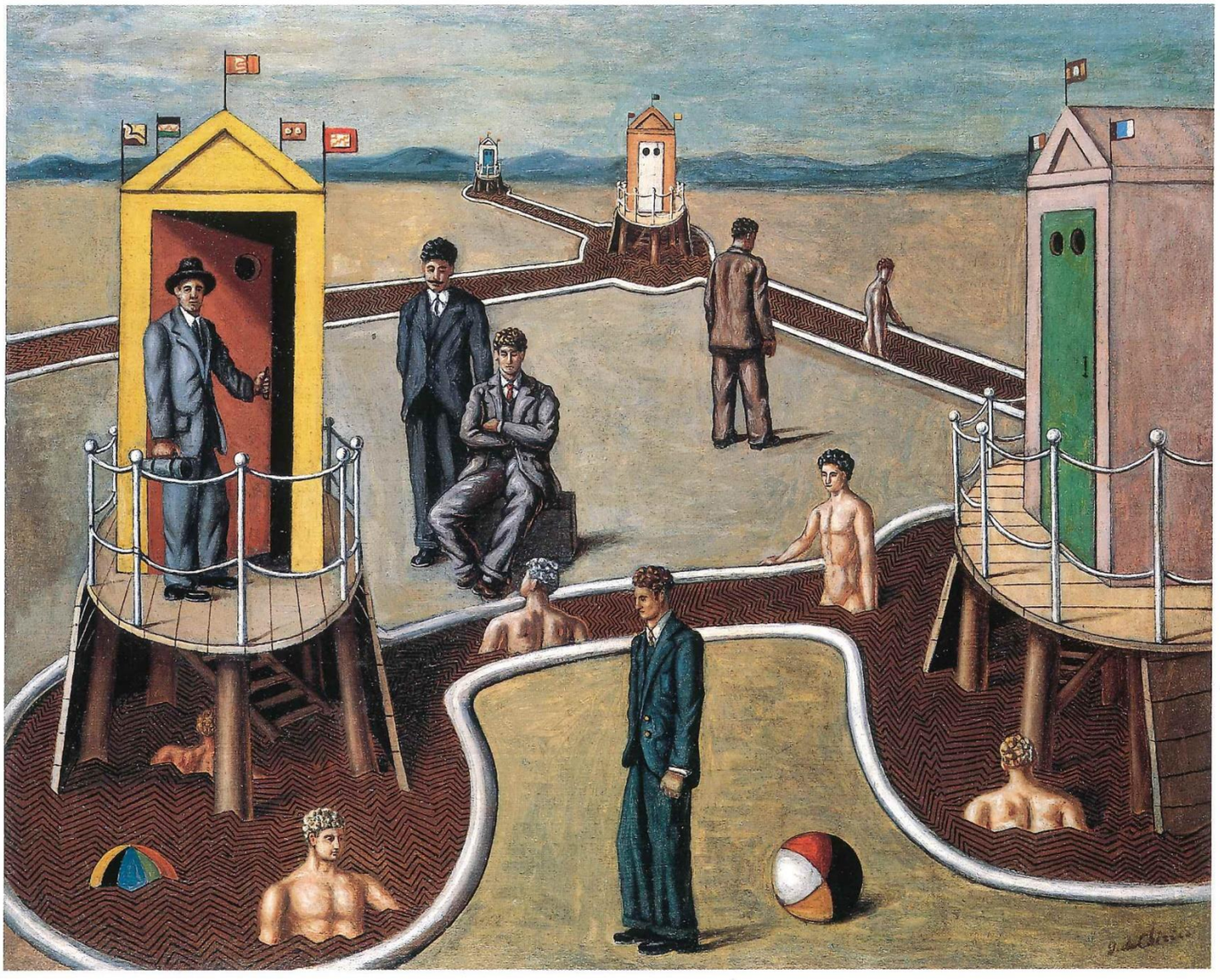
1934-1935.
Olio su tela, 79,4 × 100,3 cm.
Firmato in basso a destra: *G. de Chirico*.
Collezione privata.



Le due cabine misteriose, 1934, olio su tela.
Merion, The Barnes Foundation.

Importante ritrovamento a pochi mesi dalla chiusura della recente mostra di Vicenza dedicata ai "Bagni misteriosi", il quadro, databile fra il 1934 e il 1935, figura tra i lavori esposti alla II Quadriennale di Roma. È l'opera di maggiori dimensioni dedicata a questo soggetto, ben riconoscibile nella fotografia della sala pubblicata su "Il Tevere".
Nell'ottobre 1936 è tra le opere esposte nella personale alla Julien Levy Gallery di New York ed è riprodotta nella recensione che Martha Davidson pubblica il 31 ottobre su "The Art News". L'esposizione è presentata in catalogo dall'industriale amico e collezionista Albert C. Barnes, che l'anno seguente acquisterà, tra gli altri, due quadri appartenenti a tale ciclo: *Le due cabine misteriose* e *Il cigno misterioso*, tuttora conservati presso la Barnes Foundation a Merion in Pennsylvania, mentre un terzo sarà comprato dalla sua segretaria, Violette de Mazia.
I quattro quadri sullo stesso tema riuniti da de Chirico nella personale newyorkese sono per lo più non identificabili in quanto indicati in catalogo con il titolo generico *Mysterious Bathing*. La mostra sarà trasferita, arricchita di alcune opere, alle Boyer Galleries di Philadelphia alla fine dell'anno. Tra i lavori esposti figurano *Mysterious Bathing*, *Swan*, *Mysterious Swimmer*, *Cabines* e *Bathers*, probabilmente, tra questi, gli stessi presentati poco prima da Julien Levy. Il titolo generico del dipinto qui considerato rende difficile seguirne la vicenda espositiva.
L'atmosfera che caratterizza i quadri della serie dei "Bagni misteriosi" presenti alla II Quadriennale di Roma è interpretata felicemente dal poeta Libero de Libero che, nel numero del marzo 1935 de "Il Broletto", parla di "bagnini e ricciuti apostoli in giacca gilet e pantaloni affratellati ai nudi dalla malinconia".
Recentemente Ellen Adams, nel catalogo della mostra *Giorgio de Chirico and America* tenutasi a New York nel 1996, ha sottolineato "the homoerotic overtones of the series", un'osservazione che, purché non induca a insistere eccessivamente sulle pulsioni sessuali quale chiave di lettura del tema (interpretazione valida per decifrare le opere dei surrealisti e non quelle del metafisico), è in parte giustificata da quanto l'artista stesso ha riferito a Martha Davidson nel 1936, a proposito del turbamento provato da bambino allorché il padre lo portava ai bagni: a lui sembrava che le persone vestite divenissero quasi come statue opprimenti e gigantesche in posizione di dominio rispetto agli inermi bagnanti. Del resto è indubbio che gli attori di questi insoliti stabilimenti sono sempre e solo personaggi maschili, rigorosamente divisi tra bagnanti e uomini vestiti. È curioso osservare inoltre che le figure in giacca e cravatta assumono spesso pose fintamente disinvolte, che paiono desunte dalle foto dei rotocalchi di moda.
Tuttavia è bene ricordare che l'opera dechirichiana si presta sempre a diversi livelli di lettura e che il riferimento mitologico è uno degli aspetti privilegiati dall'artista. Così, sulla sinistra, l'uomo in piedi davanti a una cabina, con una mano sulla maniglia della porta, nell'atto ambiguo di svelare il mistero o di celarlo per sempre, riprende un motivo già presente in una delle litografie per *Mythologie*, la tavola intitolata *L'ospite misterioso*, nella quale si ritrae il pittore stesso. Il personaggio ha in una mano una valigia, attributo del viaggiatore, che lo imparenta al mitico Hermes psicopompo, il quale sui sarcofagi antichi schiudeva alle anime le porte dell'aldilà.



La storia del dipinto nelle etichette al retro.

Storia: Galleria Il Milione, Milano, n. 824 (etichetta al retro); Studio d'Arte Palma, Roma, n. 108 (etichetta al retro).
Esposizioni: Roma, 1935, p. 92, n. 14; New York, 1936, n. 4 o n. 5 o n. 6 o n. 7 (*Mysterious Bathing*); Philadelphia, 1936-1937, n. 11 (*Mysterious Bathing*) o n. 22 (*Bathers*) (?).
Bibliografia: Davidson, "The Art News", 31 ottobre 1936, p. 16, ripr. (*Mysterious Bathing*); Fagiolo dell'Arco, 1991 (II ed. 1995), p. 238, n. 41, ripr. (dat. 1934 c.).