

## BETRAYING DE CHIRICO: LA FALSIFICAZIONE DELLA STORIA DI DE CHIRICO NEGLI ULTIMI QUINDICI ANNI

Paolo Picozza

**1. La nascita della Metafisica a Firenze, 1910** a) Premessa; b) De Chirico tradito dai Surrealisti; c) L'errore di Paolo Baldacci; d) La persistenza dell'errore e la reazione degli studiosi; e) Breve analisi della lettera che annuncia la scoperta della Metafisica; f) I documenti presso la Biblioteca Braidense di Milano; g) La rivelazione del quadro L'enigma di un pomeriggio d'autunno **2. La costruzione della "nuova" storia e il "processo" a Giorgio de Chirico** a) L'influenza decisiva di Savinio e le "menzogne" di Giorgio de Chirico; b) Il Poema fantastico; c) Il disegno L'oracolo; d) Sulla scia di Breton; e) Gli studi passati e futuri **3. L'errata teoria della derivazione dell'Arte metafisica dalla letteratura** **4. Conclusioni**

*Lottare contro l'evidenza  
è uno sforzo inane  
ed anche imbarazzante*

### 1. La nascita della Metafisica a Firenze, 1910

#### a) Premessa

Nella prefazione alla mostra *Giorgio de Chirico - Betraying the Muse*, tenuta alla Paolo Baldacci Gallery di New York nell'aprile-maggio del 1994, Wieland Schmied descrive il rapporto tra Giorgio de Chirico e i surrealisti come "una storia tragica" che si annovera tra le grandi tragedie della storia dell'arte del secolo, e specifica quanto l'"equivoco" sull'arte di de Chirico si sia mostrato "molto produttivo" per i surrealisti. Secondo Schmied, le conseguenze per de Chirico furono gravi perché: "I contemporanei hanno imparato a conoscere de Chirico – almeno fuori dell'Italia – attraverso gli occhi dei surrealisti."<sup>1</sup> Prosegue nella sua presentazione del saggio di Paolo Baldacci: "Nel suo saggio sul rapporto tra i surrealisti e de Chirico, Paolo Baldacci dimostra che il loro modo di vedere ed interpretare il lavoro del pittore non era l'unico possibile, e che se ne possono supporre altri altrettanto fondati." Per il lettore, è naturale intendere l'affermazione come una proposizione positiva e costrut-

<sup>1</sup> W. Schmied, introduzione, *Giorgio de Chirico, Betraying the Muse - De Chirico and the Surrealists*, Paolo Baldacci Gallery, New York, 21 aprile - 28 maggio, 1994, catalogo della mostra, pp. I-III.

tiva, e l'idea di rompere il guscio surrealista in modo da far proseguire gli studi sull'artista era sicuramente di buon auspicio all'epoca.

Purtroppo, dopo quindici anni di studi e scritti con gravi errori nell'interpretazione di documenti storici, affermazioni azzardate e condanne da parte dello stesso Baldacci contro Giorgio de Chirico, è con grande sdegno e tristezza che ci si rende conto che il saccheggio dell'opera di de Chirico effettuato dai surrealisti "non era l'unico possibile". La tragedia risiede purtroppo nel fatto che, oggi, i contemporanei rischiano di conoscere de Chirico attraverso gli occhi e le errate quanto arbitrarie ricostruzioni di Paolo Baldacci.

#### b) *De Chirico tradito dai Surrealisti*

Lo studio *De Chirico tradito dai Surrealisti*<sup>2</sup> dedicato all'artista in occasione della mostra, che inaugura la sua galleria di New York, segna, per serietà dell'informazione, un periodo che possiamo chiamare "il primo Baldacci", in cui Paolo Baldacci elaborava studi utili e piacevoli a leggersi. Nel saggio in questione, preciso e rigoroso, egli illustra il maniacale tormento subito da de Chirico per mano dei surrealisti nella seconda metà degli anni Venti. In una serrata cronistoria descrive la persistente manipolazione effettuata dai surrealisti nei confronti dell'artista: 1) materiale (acquisendo il più grande numero di quadri possibili); 2) teorica (ridefinendo chi era de Chirico e cambiando i titoli delle opere); 3) morale (dichiarando l'artista incapace di intendere e di volere, perfino chiamandolo un "morto sepolto"). Baldacci spiega come questo meccanismo di appropriazione fu trasformato poi nella produzione dei primi falsi di de Chirico<sup>3</sup> da Max Ernst che ha eseguito anche la copia dell'*Enigma di un pomeriggio d'autunno*, copia che deve essere collocata tra i falsi visto che Ernst ne ha riprodotto anche la firma<sup>4</sup>, ben imitata dall'originale, a Paul Guillaume che pure ha dipinto e ha firmato qualche composizione "à la Chirico", fino alla produzione commerciale di Oscar Dominquez.<sup>5</sup> Con la qualità di un giornalismo classico, i fatti sono presentati in modo chiaro e l'autore è equilibrato nel giudizio. Per questo motivo, il saggio rimane uno studio fondamentale del periodo e del problema della falsificazione dell'opera di de Chirico, anche se l'argomento trattato necessita di ulteriori approfondimenti.

È da constatare, però, che è proprio in occasione di questa mostra che Baldacci piantò il seme di un errore grave. Purtroppo, in seguito, a nostro avviso, si è avuto un notevole declino nella qualità dei suoi studi dedicati all'artista, dovuto senz'altro a questo suo errore iniziale, i cui germogli hanno oramai avvinghiato e costretto l'autore in un labirinto di giustificazioni e propositi pur di difenderlo.

<sup>2</sup> P. Baldacci, *De Chirico Betrayed by the Surrealists*, *ibid.*, traduzione inglese pp. 11-120, testo originale in italiano pp. 214-240.

<sup>3</sup> In apertura al suo saggio, Baldacci nota: "Dei grandi artisti moderni egli è l'unico di cui figurano, in importanti collezioni pubbliche, opere false. È anche l'unico al quale si sia stato riservato un destino critico tanto riduttivo e fuorviante." *Ibid.*, p. 214 e nota 2 (per una lista compilata da Baldacci dei musei con opere false di de Chirico nelle loro collezioni).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>5</sup> Cfr. P. Baldacci, *ibid.*, p. 237: "Una vera e propria falsificazione a scopi commerciali è invece quella che fa capo al pittore surrealista Oscar Dominquez e che prese corpo tra il 1939 e il 1945." Cfr. anche la nota 44 (*ibid.*, p. 250) che riguarda la produzione di falsi nell'ambito del Surrealismo belga.

c) *L'errore di Paolo Baldacci*

Come oramai è noto a tutti, l'errore di Paolo Baldacci è stato quello di cambiare data e luogo di esecuzione del capolavoro metafisico *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, affermando che il quadro fu dipinto nel 1909 a Milano invece che a Firenze nell'autunno del 1910 (come sempre sostenuto dallo stesso de Chirico). L'iniziativa, forse dettata dal desiderio di essere il primo a rendere pubblico quanto poco prima comunicatogli verbalmente da Wieland Schmied circa la scoperta di un carteggio Giorgio de Chirico - Fritz Gartz, ha implicato una radicale rivisitazione della biografia dell'artista e della storia di uno dei più importanti eventi artistici del Ventesimo secolo: la scoperta dell'Arte metafisica, di cui il quadro è la manifestazione.<sup>6</sup> L'impulsiva decisione di datare formalmente l'opera 1909 nel catalogo della sopracitata mostra – intervenendo nel catalogo già pronto per la stampa<sup>7</sup> – è la prima traccia di una “nuova storia di de Chirico”, sviluppata in seguito dallo stesso Baldacci. Oltre a smentire le testimonianze dello stesso de Chirico, e l'intera storiografia sugli esordi dell'artista, va specificato che, a nostro avviso, anche i principi base della ricerca – documentazione, analisi, valutazione e verificabilità – sono stati sistematicamente violati nel percorso seguito da Baldacci.

Oggi, grazie a una sovralimentazione forzata, la teoria della “nascita della Metafisica a Milano nel 1909” di Paolo Baldacci si presenta piena di incongruenze e di ambizioni dello stesso Baldacci, intento a non far crollare l'idea nella quale ha investito anni e anni di attenzione e nutrito con numerose forme di promozione, sulla quale oramai gioca tutta la sua credibilità di studioso.

Il problema non è tanto il macroscopico errore di aver anticipato di un anno – senza effettuare la necessaria ricerca storica – la nascita della Metafisica (anche se poteva essere divertente pensare che Futurismo e Metafisica nacquero insieme), ma le arbitrarie considerazioni, deduzioni e condanne morali che Baldacci ha voluto avanzare nei confronti del Maestro, giungendo a giudizi e accuse terribili, quanto gratuite e infondate.

L'accusa più grave, quanto ridicola, che Baldacci lancia contro de Chirico è che l'artista avrebbe intenzionalmente falsificato nei suoi scritti autobiografici (1912, 1929, 1945) e per tutta la vita (comprese le interviste televisive) la verità storica riguardante il luogo e il tempo (l'anno) di nascita della Metafisica. Tale “falsificazione” sarebbe stata messa in atto da Giorgio de Chirico al precipuo fine di apparire come “l'unico inventore” di questa nuova forma d'arte e avrebbe realizzato tale disegno tramite il sistematico occultamento dell'influenza e del ruolo decisivo svolto, secondo Baldacci, dal

<sup>6</sup> Cfr. P. Baldacci, scheda dell'opera *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, *ibid.*, p. 252: “La nuova datazione, che sposta il dipinto – pur firmato e datato 1910 –, alla fine di ottobre del 1909, rivoluziona integralmente quanto finora conosciuto e accettato sugli esordi dell'artista. Essa risulta inequivocabilmente (sic!) da una lettera di de Chirico datata gennaio 1910 e mandata da Firenze all'amico Fritz Gartz, suo compagno all'Accademia di Monaco. La lettera, nella quale de Chirico, *già a Firenze da alcuni mesi* [corsivo nostro ndr], descrive i quadri dipinti nell'autunno precedente, sarà pubblicata da Wieland Schmied e Gerd Roos insieme ad altri documenti di recentissimo ritrovamento che modificano la cronologia dei movimenti di de Chirico tra Monaco e l'Italia (devo la notizia ad una comunicazione del Prof. Wieland Schmied).” Baldacci, avuta la notizia della lettera (che fa parte di un carteggio di dodici lettere) da una comunicazione verbale di Schmied, si è precipitato a pubblicare lo “scoop” nel catalogo della mostra tenuta nella propria galleria. Il volume *Giorgio de Chirico, München 1906-1909*, di Wieland Schmied e Gerd Roos (in tedesco) è stato pubblicato quattro mesi più tardi nel luglio del 1994 (Akademie der Bildenden Künste, München, Band 5).

<sup>7</sup> La decisione di retrodatare il quadro di un anno nel catalogo *Giorgio de Chirico, Betraying the Muse - De Chirico and the Surrealists*, cit., sembra essere stata presa in modo affrettato in quanto la nuova datazione appare solo nella sezione italiana in fondo al catalogo dove l'opera è segnata come “1909”. Mentre nella scheda inglese, sulla quale forse non ha pensato di intervenire, l'opera è correttamente pubblicata con la data 1910. *Ibid.*, pp. 122 e 252. Un foglietto “errata corrige” è stato inserito successivamente nel catalogo per “aggiustare” la data dell'opera nella sezione inglese.

fratello minore Andrea (Alberto Savinio) nella costruzione delle “basi teoriche della poetica metafisica”, sottraendogli così il dovuto credito e appropriandosi di tutto il merito della scoperta.<sup>8</sup>

Avendo in questo modo stabilito il movente dietro le “mistificazioni” che – secondo lui – esisterebbero nelle autobiografie dell’artista, la condanna di Baldacci dell’ignobile furto fu intitolata: **“Il mito fiorentino e la cancellazione del ruolo di Savinio”** nella sua lussuosa, quanto discutibile, monografia pubblicata nel 1997.<sup>9</sup> Con questo “capitolo riscritto” della vita di Giorgio de Chirico Baldacci distrugge l’artista e la sua opera, con gravissima offesa all’uomo e alla sua dignità.

Ovviamente, per formulare un’accusa così infamante, quanto gravida di conseguenze, occorre disporre di qualche documento storico sul quale poggiare l’accusa. E a quale migliore scopo poteva servire una lettera scritta dallo stesso Giorgio de Chirico nel 1910, che, a prima vista, sembra stravolgere l’anno (e il luogo) di nascita della Metafisica?

La rivoluzionaria e fuorviante teoria sviluppata da Baldacci si basa su un’unica fonte che l’autore chiama “documento principe”<sup>10</sup>: una lettera dell’artista inviata da Firenze nel 1910 all’amico Fritz Gartz, compagno dell’Accademia di Monaco, nella quale comunica con entusiasmo la sua rivelazione artistica (e la realizzazione dei primi tre-quattro quadri metafisici). La lettera fa parte di un carteggio di dodici lettere in tedesco, di cui dieci scritte da de Chirico (1908-1911), che fu scoperto nei primi anni Novanta da un giovane studioso tedesco, Gerd Roos. Baldacci, che ha preso per vera e “inequivocabile” la data “26 gennaio 1910” che appare sulla lettera in questione (di difficile lettura dovuta alla pessima qualità della fotocopia a disposizione), ha eseguito un’immediata e automatica retrodatazione dell’opera *L’enigma di un pomeriggio d’autunno* al 1909, dimenticando però che la prima regola per uno storico – al fine di evitare spiacevoli sorprese – è quella di verificare la reale datazione del documento esaminato anche in correlazione con gli altri documenti dello stesso periodo, se esistenti, anzi dello stesso carteggio, come nel caso di specie.

Occorre subito precisare che la lettera in questione fu scritta, *al di là di ogni ragionevole dubbio*, da de Chirico a Firenze alla fine del 1910 (*il 26 gennaio 1910 de Chirico si trovava ancora a Milano*), e i quadri ai quali la lettera si riferisce furono dipinti nel corso di quell’anno a Firenze, dove l’artista si era trasferito nel mese di marzo con la famiglia. Il carteggio, che mette in risalto diverse situazioni personali e professionali pertinenti allo sviluppo artistico di de Chirico e del fratello Andrea (Alberto Savinio) tra il 1908 e il 1911, include una lettera della madre Gemma (in francese, 1908) e una di Savinio (ma scritta da de Chirico, 1911). Le ultime sei lettere del carteggio sono scritte tra il 28 dicem-

<sup>8</sup> Cfr. P. Baldacci: “Tra i deliberati occultamenti praticati da de Chirico vi è la quasi totale cancellazione del ruolo avuto dal fratello nella costruzione delle basi teoriche della poetica metafisica, ed è molto probabile che il declassamento del periodo milanese, nel quale l’influenza di Savinio su di lui fu decisiva, risponda all’esigenza di apparire come unico inventore della nuova sensibilità estetica.” In *De Chirico 1888-1919 La metafisica*, Electa, Milano 1997, pp. 100-101.

<sup>9</sup> Cfr. P. Baldacci, *ibid.*: “A questo punto del nostro racconto è ovvio domandarsi da dove derivi la diffusa convinzione che la pittura metafisica sia nata a Firenze. Essa ha origine da de Chirico stesso, che per una sua precisa scelta creò e alimentò questo mito [...]. Tutto ciò che de Chirico scrive in epiche diverse sugli anni tra il 1906 e il 1911 ha sempre lo scopo di creare una periodizzazione, falsa ma apparentemente precisa, che assegna a Milano i quadri bockliniani e a Firenze quelli metafisici.”

<sup>10</sup> P. Baldacci, *Metafisica: 1909 o 1910?* nella rubrica “Dear Sir”, «Il Giornale dell’Arte», febbraio 2010.

bre 1910 e il 28 gennaio 1911 e si riferiscono alla sollecitazione di Giorgio all'amico Gartz (che viveva a Monaco) per l'aiuto all'organizzazione del concerto del fratello Alberto programmato alla Tonhalle di Monaco il 23 gennaio 1911. La lettera in questione "26 gennaio 1910" porta peraltro una doppia datazione in due grafie diverse (una di Giorgio de Chirico e l'altra della madre Gemma). Oltre a una verifica di questa specifica anomalia, sarebbe stato necessario uno studio approfondito dei contenuti e della *consecutio* dell'intero carteggio, prima di arrivare a qualsiasi conclusione. In realtà, uno studio complessivo del materiale è qualcosa che Baldacci non ha mai fatto, e che si è ben guardato dal fare, in quanto finora ha lavorato in modo selettivo, tagliuzzando il carteggio e distaccando dall'insieme complessivo dei documenti soltanto gli elementi utili alle sue affrettate conclusioni.

Al momento di pubblicare, per primo, nell'aprile del 1994, la "straordinaria notizia" che annuncia la nascita della Metafisica nel 1909 invece che nel 1910<sup>11</sup>, battendo sul tempo Wieland Schmied e Gerd Roos che editeranno i loro saggi il successivo mese di luglio 1994, Baldacci non aveva letto il contenuto della lettera, né le altre lettere del carteggio. Quanto sopra emerge con assoluta certezza dal fatto che nel catalogo Baldacci scrive che alla fine del 1909 de Chirico si trovava già a Firenze "da alcuni mesi" dove avrebbe dipinto i primi quadri metafisici.<sup>12</sup>

Qui si evidenzia il secondo incusabile errore di Baldacci che, una volta esaminato l'intero carteggio<sup>13</sup>, venuto pertanto a conoscenza di un'altra lettera di de Chirico scritta all'amico Gartz il 27 dicembre 1909 da Milano – attestando quindi la presenza dell'artista a Milano all'epoca –, si vedrà costretto a correggere quanto aveva poco prima affermato. A questo punto, invece di avviare una doverosa verifica contestuale del carteggio, Baldacci ha insistito nel ritenere per vera la data "26 gennaio 1910" apposta sulla lettera e a sostenere la sua diversa datazione "1909" dell'opera, e ha di conseguenza "spostato" il luogo di esecuzione del dipinto in questione, *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, da Firenze a Milano. Per uno studioso che in precedenza aveva dimostrato buone capacità di storico, una tale iniziativa rasenta l'incredibile. Per sostenere la nuova datazione del 1909 Baldacci, che forse in un primo momento non si era reso conto delle implicazioni del proprio atto, è stato poi costretto a spostare a catena, e all'indietro, tutte le altre date e notizie, mai messe in discussione da alcuno, riguardanti la vita di Giorgio de Chirico, compresa, solo per fare un esempio eclatante, la data di esecuzione del *Ritratto del fratello* che de Chirico ha realizzato a Milano, inscrivendo nel dipinto il luogo e l'anno di esecuzione, in latino e in numeri romani: *Mediolano* M.CM.X, vale a dire "dipinto a Milano, 1910" retrocedendolo arbitrariamente tra l'estate e l'autunno dell'anno 1909. Un'altra opera fondamentale legata alla nascita della Metafisica, *L'enigma dell'oracolo*, 1910, ha subito anch'es-

<sup>11</sup> *Scoop* ribadito in prima pagina sul numero di dicembre del «Giornale dell'Arte» dello stesso anno: "Novità sul fronte de Chirico: la pittura metafisica è nata a Milano nel 1909, e non nel 1910". P. Baldacci, recensione del libro *Giorgio de Chirico, München 1906-1909*, di W. Schmied e G. Roos, in «Giornale dell'arte», dicembre 1994.

<sup>12</sup> Cfr. P. Baldacci: "De Chirico dipinse i primi quadri metafisici a Firenze tra la fine di ottobre 1909 e il luglio del 1911"; e "La lettera, nella quale de Chirico, già a Firenze da alcuni mesi, descrive i quadri dipinti nell'autunno precedente [...]". *Op. cit.*, 1994, p. 214 e p. 252. Un anno più tardi, Baldacci corregge l'affermazione: "Novembre 1909 - gennaio 1910, Giorgio de Chirico dipinge le prime composizioni metafisiche, probabilmente a Milano: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'oracolo*". P. Baldacci, *Alberto Savinio, Musician, Writer and Painter*, catalogo della mostra, Paolo Baldacci Gallery, New York 1995, p. 16.

<sup>13</sup> Il giorno 27 maggio 1994 Baldacci, presente chi scrive, è venuto in possesso del dattiloscritto di Roos che comprende l'intero carteggio e lo studio.

sa la retrodatazione al 1909<sup>14</sup>, così come la maggior parte dei dipinti “böckliniani” eseguiti nel 1909 a Milano, che ora si trovano retrodatati al 1908 e al periodo dell’Accademia di Monaco. Tuttavia, di tutta l’operazione la conseguenza più pesante è stato il declassamento subito dallo stesso Giorgio de Chirico, al quale è stata tolta la parola sulla propria biografia e sull’invenzione della Metafisica.

Il voluminoso studio dattiloscritto di Gerd Roos che contiene l’importante epistolario è stato consegnato a Baldacci il 27 maggio 1994, direttamente da Roos.<sup>15</sup> Baldacci ha poi usato il carteggio – straordinario dal punto di vista contenutistico – per confezionare invece uno *scoop*, con tutti i classici elementi della notizia scandalistica: una fonte primaria di grande interesse sconosciuta fino ad allora; un personaggio di rilievo (de Chirico) da infangare; il nobile atto di risarcimento nei confronti di una vittima silenziosa (il fratello Savinio); il tutto presentato, non nel «Daily Mail» o in «Cronaca vera», dove avrebbe ricevuto l’attenzione che meritava, ma nell’autorevole cornice dello storiografo diligente in eleganti volumi monografici e cataloghi di mostre. L’estesa bibliografia prodotta negli anni sulla questione è scandita da una chiara, regolare e martellante segnaletica: Giorgio de Chirico non è attendibile e la sua arte non è propriamente sua.

#### d) *La persistenza dell’errore e la reazione degli studiosi*

Poiché i diretti interessati, Giorgio de Chirico (morto oramai da più di trent’anni) e Alberto Savinio (mancato nel 1952) non possono dire la loro, né lo potrebbe fare la madre Gemma (defunta nel 1937) che sicuramente fu testimone degli eventi, la Fondazione ritiene ancora una volta di dover tutelare il Maestro nel porre fine alla falsa rielaborazione storica messa in atto da Paolo Baldacci, e anche da Gerd Roos che, dopo un’iniziale prudenza dimostrata nelle conclusioni contenute nel suo primo studio sul carteggio in questione<sup>16</sup>, ha poi convalidato pienamente gli assunti di Baldacci, seguendolo in una labirintica e falsa ricostruzione della storia di de Chirico con saggi, conferenze, cataloghi di mostre, articoli nei giornali e altro ancora prodotto negli anni dai due studiosi, e che si basano esclusivamente sulla errata e insostenibile teoria di una “metafisica milanese 1909”, con svariate, ramificate e convolute deduzioni. Il rischio è che, alla fine, tale “ricostruzione storica” venga presa per buona. Nel catalogo della mostra *Giorgio de Chirico-Werke 1909-1971* di Winterthur nel 2008, Baldacci ha affermato, con evidente presunzione e autocompiacimento, che ormai la (sua) tesi sulla nascita della Metafisica avvenuta nel 1909 a Milano è condivisa dalla maggioranza degli storici dell’arte.<sup>17</sup> Uno dei motivi che ha permesso alla teoria un’esistenza ben al di là del suo diritto di essere va ricercata nel fatto che Baldacci, nei quindici anni della promozione della teoria, non ha

<sup>14</sup> Entrambe le opere *Ritratto del fratello* e *L’enigma dell’oracolo* hanno subito una retrodatazione più graduale. Nel catalogo del 1995, il *Ritratto* è datato 1909-1910 (*ibid.*, p. 16), mentre nella monografia del 1997 si legge: “un quadro, datato ‘Milano 1910’ ma eseguito sicuramente tra l’estate e l’autunno del 1909” (*op. cit.*, p. 64). Mentre *L’enigma dell’oracolo*, datato 1909-1910 nel catalogo della mostra del 1994 (*op. cit.*, fig. 116, p. 119) risulta, l’anno successivo, essere del 1909 (*op. cit.*, 1995, p. 16).

<sup>15</sup> Baldacci pubblicò parte del contenuto delle lettere nella sua monografia del 1997, ben due anni prima che uscisse il libro di Roos nel 1999, il cui dattiloscritto in prima stesura gli è servito come base per la monografia.

<sup>16</sup> Cfr. G. Roos, *Giorgio de Chirico, München 1906-1909*, cit. Roos si pone delle domande serie nel tentativo di integrare le nuove informazioni con la storiografia esistente, domande che poi accantona per appiattirsi sulla formula proposta da Baldacci.

<sup>17</sup> Cfr. P. Baldacci, *Zum Gemälde L’enigme d’un après-midi d’automne*, in *Giorgio de Chirico - Werke 1909-1971*, catalogo della mostra a cura di G. Roos e D. Schweizer, Schweizer Sammlungen Kunstmuseum Winterthur, 2008, ed. Richter Verlag, Düsseldorf 2008, p. 23.

mai pubblicato la traduzione in italiano o in inglese delle lettere, rendendo così impossibile agli studiosi verificare l'attendibilità della "nuova storia" riguardante de Chirico e la fondatezza delle gravi accuse che rivolgeva contro l'inventore della Metafisica.<sup>18</sup>

Maurizio Calvesi, per citare solo il massimo studioso vivente di Giorgio de Chirico, e la Fondazione stessa, si sono già espressi per contestare con fermezza la manipolazione in atto da parte di Baldacci e Roos sulla storia del Maestro.<sup>19</sup> Nell'ultimo numero della Rivista (2008) ho pubblicato un lungo e analitico saggio dedicato alla questione, fornendo una lettura coordinata e logica delle lettere di Giorgio de Chirico a Fritz Gartz (1908-1911), che sono alla base della controversia, per ribadire una verità: la nascita della Metafisica di Giorgio de Chirico a Firenze nel 1910.<sup>20</sup> In appendice all'articolo è stata pubblicata per la prima volta la riproduzione in facsimile dell'intero carteggio de Chirico-Gartz con la trascrizione in tedesco, la traduzione in italiano e in inglese<sup>21</sup>, per permettere agli studiosi di consultare liberamente il materiale, e quindi formarsi ed esprimere autonomamente il proprio giudizio. E, proprio a tal fine, ci permettiamo di consigliare la lettura integrale del carteggio a chi vuol conoscere direttamente e senza alcun filtro o suggestione il pensiero dell'allora ventiduenne de Chirico che tenne informato il suo compagno di Monaco sulle conoscenze e i progressi che stava facendo in pittura e soprattutto sulle straordinarie scoperte che aveva appena fatto a Firenze, raccontando il tutto con l'entusiasmo e quella sicurezza e presunzione tipicamente giovanili che gli farà addirittura dire di essere l'unico uomo che ha capito Nietzsche e che Michelangelo era "l'artista più stupido".

La reazione di Baldacci a tale articolo, sia direttamente, sia tramite la firma di Gerd Roos apposta su un articolo scritto integralmente da Baldacci medesimo (!), non è stata propriamente controllata, con tanto di accuse da parte sua di "falso ideologico" nei confronti dello scrivente e altre amenità nei confronti di Maurizio Calvesi.<sup>22</sup> In riferimento alla mia analisi del carteggio Baldacci scrive: "Ora, noi non capiamo (o forse lo capiamo benissimo) perché si debba sprecare tanta fatica per travisare documenti e imporre letture scorrette". Annuncia poi un convegno a rimedio, programmato per ottobre 2010 a Milano: "Ad ogni modo, siccome questo della data di nascita della Metafisica sembra ormai diventata una questione nazionale, stiamo organizzando un convegno scientifico nel quale ognuno potrà sostenere il suo punto di vista con fatti e documenti di fronte a un pubblico di veri studiosi e non a quello ignaro e consenziente delle inaugurazioni ufficiali". Al di là della pole-

<sup>18</sup> La trascrizione delle lettere in tedesco, ma senza la traduzione in italiano, è stata pubblicata da Gerd Roos nella sua monografia *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti Monaco-Milano-Firenze 1906-1911*, ed. Bora, Bologna 1999, pp. 422-430. Devesi evidenziare che il libro di Roos è stato pubblicato solo nel 1999, ma che lo stesso era indicato nella monografia del Baldacci come già edito nel 1997. Pertanto anche per chi fosse a conoscenza della lingua tedesca era impossibile risalire al carteggio e conseguentemente verificare l'esattezza delle affermazioni di Baldacci, situazione perdurata anche dopo il 1999 in quanto il libro di Roos ha avuto una scarsa distribuzione.

<sup>19</sup> Cfr. M. Calvesi, *De Chirico dall'Arno alla Senna* in «Ars», aprile 1999, pp. 44-63.

<sup>20</sup> P. Picozza, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910*, in «Metafisica», n. 7/8, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 19-55.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 521-567. Le lettere sia nella versione tedesca che italiana e inglese, sono scaricabili gratuitamente dal sito della Fondazione: [www.fondazionedechirico.org](http://www.fondazionedechirico.org).

<sup>22</sup> P. Baldacci, *Metafisica: 1909 o 1910?*, cit. e P. Baldacci, ma firmato "Gerd Roos", *La nascita e i primi passi dell'arte metafisica a Milano e Firenze tra il 1908 e il 1911, De Chirico - Max Ernst - Magritte - Balbus. Uno sguardo sull'invisibile*, Palazzo Strozzi, Firenze, catalogo della mostra, Mandragora, Firenze 2010, pp. 28-43 (cfr. *ibid.*, Avvertenza, p. 42, riportata quiivi, nota 32). *Id.*, "La nostra poesia metafisica": *Genesi, cronologia e fonti di una estetica globale*, in *Atti del convegno Origine e sviluppi dell'arte metafisica - Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1921*, Scalpendi Editore, Milano 2011, pp. 25-53.

mica, come vedremo tra poco, al convegno sono stati gli stessi documenti a parlare – e senza bisogno di ulteriori commenti –, demolendo definitivamente la teoria della “metafisica milanese 1909” impostata, questa sì, attraverso il travisamento di documenti e letture scorrette dello stesso Baldacci proprinateci per oltre quindici anni.

Con questo articolo intendo tirare le somme e ripristinare la storia vera di Giorgio de Chirico (che altro non è che quella raccontata in modo semplice dall’artista) rispetto alla errata costruzione messa in atto a suo danno. Il problema non riguarda soltanto gli effetti nefasti procurati all’immagine di de Chirico, ma il contesto più ampio della verità storica e dell’interpretazione dei documenti, i cui principi, secondo chi scrive, sono stati violati praticamente in ogni enunciato. La nuova “storia” scritta e asseverata in questi ultimi anni provoca danni al lettore, allo studente, al visitatore di mostre e all’apparato culturale in generale, inclusi i vari studiosi, assessori alla cultura e direttori di musei, magari seri professionisti, che sono stati coinvolti in manifestazioni promosse da Baldacci negli anni. Una certa responsabilità è da attribuire anche a coloro che hanno recepito acriticamente la sua “rivoluzionaria” teoria (colpa parzialmente scusabile in quanto le lettere de Chirico - Gartz non erano consultabili) e che hanno finito per fidarsi dell’autoqualifica di Baldacci di essere il più grande esperto di Giorgio de Chirico, invece di rendersi conto, anche a prescindere dai documenti non disponibili, delle incongruenze che tale teoria presentava. Anche il livore mostrato da Baldacci nei confronti di de Chirico costituiva un chiaro segnale di scarsa obiettività, dal momento che uno storico non si lascia mai andare a giudizi morali, per i più infanganti, limitandosi invece a riportare i fatti ed eventualmente provvedere alla loro corretta ricostruzione.

Nel rinviare all’articolo del 2008, per facilitare la comprensione della questione trattata, è opportuno ricapitolare brevemente i principali fattori emersi da questo studio e dalla correlazione dei contenuti delle dodici lettere che ha permesso di collocare, senza ombra di dubbio, la lettera in questione, pur apparentemente datata “26 gennaio 1910”, nel mese di dicembre 1910.

Questa lettera è la più importante e significativa del carteggio, proprio perché l’artista annuncia la nascita della Metafisica.

#### e) *Breve analisi della lettera che annuncia la scoperta della Metafisica*

1) L’intestazione della lettera in questione porta innanzitutto il luogo e la data originale: “Florence 24 Juillet 1910” a mano della madre di de Chirico. Il nome del mese è stato sbarrato e, fermo l’anno, una nuova data (giorno e mese) è stata aggiunta con la grafia di de Chirico.<sup>23</sup> Il nome del mese scritto da de Chirico, come sopra ricordato di difficile lettura, è stato letto dallo scrivente come “Januarii” (in latino) e da Baldacci come “Januar” (in tedesco). Qualunque versione si voglia dare, non è assolutamente rilevante ai nostri fini, in quanto la data *reale* in cui la lettera fu scritta non può logica-

<sup>23</sup> Cfr. P. Picozza, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910*, cit., p. 40: “Gemma de Chirico, già da fine marzo a Firenze, in data 24 luglio 1910 inizia a scrivere una lettera a una persona non identificabile [...]. Utilizza la carta intestata con lo stemma di famiglia. Per motivi ignoti non prosegue nella scrittura e lascia la lettera solo datata [...]. Giorgio de Chirico, allorché scrive a Gartz, riprende il foglio iniziato dalla madre e ciò può avvenire solo successivamente al 24 luglio 1910”.

mente che essere *dopo* il 24 luglio del 1910 e, soprattutto, è proprio il contenuto della lettera e la strettissima correlazione con le altre lettere, che la colloca nel successivo mese di dicembre del 1910, esattamente il giorno “26” scritto dalla mano di de Chirico. Nella lettera annuncia, infatti, i quadri dipinti nell'estate-autunno del 1910.

2) Nella lettera, de Chirico si riferisce specificamente a quadri dipinti nel 1910. Parla della misura dei nuovi quadri che ha da poco dipinto, precisando che essi sono piccoli e che il più grande (o i più grandi) misura (misurano) “50-70 cm”.<sup>24</sup> La precisazione serve per trasferire all'amico un nuovo concetto di grandezza e di profondità “come io l'ho intesa e così come la ha intesa Nietzsche” che non dipende dalle dimensioni del dipinto ma da una qualità diversa. Descrive la particolarità dei quadri, frutto del suo nuovo intendimento, nel fatto che, pur essendo piccoli, “ognuno di essi è un enigma, ognuno contiene una poesia, una atmosfera (*Stimmung*), una promessa, che Lei non può trovare in altri quadri”.

Per rafforzare quanto scrive circa le ridotte dimensioni dei suoi nuovi dipinti (rispetto anche alla sua produzione precedente del periodo böckliniano, contrassegnata da opere decisamente più grandi), de Chirico effettua una comparazione tra i suoi stessi dipinti: tutti i nuovi quadri rispondono al criterio delle dimensioni ridotte, tanto è vero ciò che il più grande (o i più grandi) di essi misura/ha solo 50 x 70 cm. Il riferimento a quadri più piccoli va necessariamente a *L'enigma di un pomeriggio di autunno* che misura 45 x 60 cm e a *L'enigma dell'oracolo* che misura 42 x 61 cm. Il riferimento al quadro più grande (o più grandi) indicato/i nella misura massima di 50 x 70 cm, si riferisce necessariamente a uno o due quadri specifici: *L'enigma dell'ora* (54,5 x 70,5 cm), dipinto nel 1910 a Firenze, e *l'Autoritratto* in posa nietzschiana (70,5 x 54 cm), anch'esso dipinto a Firenze nel 1910, datato poi 1911. Non esiste il minimo dubbio, nell'intera storiografia sull'opera di de Chirico, sul luogo di esecuzione o sulla datazione di queste due opere. La misura “50-70 cm” costituisce pertanto un riferimento preciso e una prova imprescindibile a opere dipinte nel 1910 a Firenze.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> A causa di un errore di grammatica in tedesco non è chiaro se de Chirico si riferisce a un quadro o a più quadri. Nel mio saggio ho preferito utilizzare la più prudente delle ipotesi per la traduzione della lettera, “il più grande” e ho fornito l'analisi grammaticale della frase in nota: “Sia la grafia di de Chirico che la qualità della fotocopia della lettera manoscritta rendono di difficile lettura l'affermazione nella quale l'artista specifica la grandezza delle opere da lui dipinte: ‘i miei quadri sono piccoli (il più grande, 50-70)’, che potrebbe anche essere letta come: ‘i miei quadri sono piccoli (i più grandi, 50-70)’. In tedesco: ‘Meine Gemälde sind klein (die grösste 50-70 cm)’; oppure ‘Meine Gemälde sind klein (die grössten 50-70 cm)’. Nel primo caso, l'articolo è singolare e femminile, e quindi si tratterebbe di un errore grammaticale di de Chirico che avrebbe sbagliato il genere della parola Gemälde, che in lingua tedesca è neutro mentre in italiano il termine pittura è femminile. Il tedesco scritto di de Chirico è buono ma a volte incorre in errori simili.” Cfr. *ibid.*, p. 54 (nota 34).

<sup>25</sup> Baldacci tace riguardo all'inconfutabile evidenza che collega le dimensioni 50 x 70 cm ai quadri che de Chirico dipinse nel 1910 a Firenze (*L'enigma dell'ora* e *l'Autoritratto* in posa nietzschiana), spostando l'attenzione del lettore sulla questione della grammatica. Nella propria traduzione della lettera (che appare finalmente nel 2010) egli traduce il passo in questione con: “i più grandi”, ritenendo quindi che l'artista avesse voluto indicare più di un quadro e quindi ne dobbiamo necessariamente dedurre: *L'enigma dell'ora* e *l'Autoritratto*. Dalle sue conclusioni in merito si può presumere che questa scelta, assolutamente controproducente alla sua tesi, è stata fatta principalmente per contrastare la mia più prudente ipotesi “il più grande”. In tutti i casi, sia che si tratti di uno o più quadri, la sostanza non cambia: de Chirico sta esplicitamente citando un'opera (o delle opere) dipinte nel 1910 a Firenze. Il commento di Baldacci è il seguente: “Il tedesco di de Chirico non è precisissimo. Egli scrive infatti ‘die grösste 50 bis 70 cm’, ma per dire ‘i più grandi’ avrebbe dovuto aggiungere una ‘n’ finale (che noi abbiamo integrato nel testo: ‘die grössten’)”. Si potrebbe fare l'ipotesi che egli volesse dire ‘il più grande’, dimenticando che Gemälde è neutro (das Gemälde), ma riteniamo questo errore impossibile per un pittore che aveva studiato due anni in tedesco all'Accademia di Monaco. Pertanto, tutto il ragionamento svolto da Picozza (2007- 2008, cit., pp. 37-38) per identificare ‘il quadro più grande’ con *L'enigma dell'ora* è privo di fondamento.” Pur dichiarando “Il tedesco di de Chirico non è precisissimo”, Baldacci ritiene l'errore “impossibile”. Il commento che appare nell'appendice all'articolo firmato da “Gerd Roos”, ma scritto integralmente da Baldacci, per sua stessa dichiarazione (*op. cit.*, p. 47), non fa altro, come sopra accennato, che confermare il riferimento ai due dipinti di maggiore dimensione rispetto a quelli di minore dimensione, tutti dipinti da de Chirico a Firenze, nell'autunno del 1910.

A ciò aggiungasi che Baldacci (il quale, invece, conosce perfettamente il tedesco), resosi conto che la misura dei dipinti indicata da de Chirico finiva

Quindi la lettera in questione risale necessariamente alla fine del 1910. In particolare l'*Autoritratto*, che si collega concettualmente al forte intendimento di Nietzsche espresso da de Chirico, era sicuramente iniziato, se non già completato, proprio alla fine del 1910. Questo lo si può dedurre proprio dalla lettera in questione, dall'affermazione di de Chirico: "io sono l'unico uomo che ha compreso Nietzsche – tutte le mie opere lo dimostrano" consacrata nel dipinto dove lui si rappresenta, quasi in simbiosi ideale, nella stessa posizione del filosofo.

3) In apertura e in chiusura alla lettera de Chirico fa gli auguri di buon anno, circostanza che rafforza la datazione di dicembre 1910, invece della data proposta "26 gennaio 1910", per due motivi: a) non si usa fare gli auguri di nuovo anno alla fine del mese di gennaio; b) gli auguri di buon anno per il 1910 erano già stati fatti prima, a dicembre del 1909 con l'invio da Milano di un panettone alla famiglia Gartz.<sup>26</sup> Avendo già fatto gli auguri di buon anno 1910 con il gentile invio del dono, non era necessario rifarli il mese dopo. È evidente quindi che gli auguri espressi nella lettera si riferiscano al nuovo anno 1911. Del resto, anche oggi si usa inviare gli auguri di buon anno prima della fine dell'anno.

4) Lo scambio pressoché immediato di commenti tra de Chirico e Gartz riguarda un'affermazione provocatoria fatta da de Chirico in questa lettera (26 dicembre 1910). Avendo appena descritto i suoi nuovi quadri come "profondi", ne illustra il significato facendo un paragone con Michelangelo: "Quando Le ho detto dei miei quadri che essi sono profondi, lei avrà sicuramente pensato a delle composizioni gigantesche, con molti personaggi nudi, che vogliono superare qualcosa, così come li ha dipinti l'artista più stupido, Michelangelo." Si troverà poi a doversi spiegare nella successiva risposta del 5 gennaio 1911, ovviamente a seguito della reazione di perplessità che Gartz esprimerà nella propria lettera di risposta. De Chirico gli spiega dunque: "Lei non ha capito bene le mie parole quando ho detto di Michelangelo che è un artista stupido. – Egli lo è per me perché io ora conosco un nuovo mondo e tutto il resto ora mi appare troppo grezzo e troppo insignificante. Perché io ho bevuto ad un'altra sorgente e una nuova e meravigliosa sete brucia le mie labbra – come posso ancora credere in tali artisti?!" La spiegazione, infatti, viene fatta in una lettera del 5 gennaio del 1911. Non è possibile sostenere che il commento provocatorio di de Chirico risalga a una lettera scritta ben *undici mesi prima*. Se tale lettera fosse, in effetti, stata scritta il 26 gennaio 1910, ciò implicherebbe: a) che Gartz abbia aspettato quasi un anno intero per chiedergli spiegazioni<sup>27</sup>; b) oppure, al contrario, che de Chirico, avendo colto la reazione di Gartz all'epoca, abbia lasciato scorrere un anno intero

---

per porre un problema di difficile soluzione, ha eseguito una traduzione completamente libera del passo in questione nella sua monografia del 1997 (*op. cit.*, p. 52), alterandone il senso in questo modo: "i miei dipinti sono piccoli (le misure sono dai 50 ai 70 cm) ma ognuno..." Rispetto a de Chirico, che fornisce la corretta relazione altezza-larghezza di un oggetto bidimensionale – in questo caso un quadro –, Baldacci sostituisce la specifica nella parentesi "il più grande, 50-70" con "le misure sono dai 50 ai 70 cm", che non vuole dire assolutamente niente, né geometricamente, né in rispetto alla costruzione logica dell'affermazione di de Chirico, il quale ha specificato le dimensioni 50 x 70 per enfatizzare che *tutti* i suoi nuovi quadri erano di misura ridotta.

<sup>26</sup> Cfr. G. de Chirico, lettera a F. Gartz, 27 dicembre 1909: "Caro amico! L'altro ieri ho inviato alla sua onoratissima e gentilissima signora una specialità milanese della pasticceria Cova; spero che la abbiate ricevuta e che vi sia piaciuta." *Ibid.* Cfr. P. Picozza, *op. cit.*, pp. 25, 33 e 52 (nota 22).

<sup>27</sup> Cfr. *ibid.*, p. 42: "È ben strano, ove si volesse insistere nella datazione proposta dai nostri due autori, che Fritz Gartz, sicuramente sotto shock e sofferente per la tragica scomparsa del fratello minore, non trovi di meglio che sollevare una questione teorica sul contenuto di una lettera che si vuole scritta e ricevuta da Gartz all'inizio del 1910, ben undici mesi prima." [Kurt Gartz, fratello minore di Fritz, è tragicamente mancato il 23 dicembre 1910 a Berlino]. Cfr. anche N. Velissiotis, *La nascita della metafisica nell'arte di Giorgio de Chirico*, Ed. Centro Ellenico di Cultura, Milano, pp. 31-36.

prima di chiarire la questione con l'amico. Il loro scambio ha la qualità di un appassionato e serrato dialogo teorico tra giovani artisti ed è fuori dubbio che entrambe le lettere di de Chirico e la risposta di Gartz sono state inviate a stretto giro di posta (e quindi a fine dell'anno 1910).

La concatenazione logica e temporale dei contenuti delle lettere, stabilita attraverso la loro semplice lettura, dimostra che la lettera in questione fu scritta, non all'inizio dell'anno ma *nel dicembre 1910*. L'unico dubbio, come sopra accennato, assolutamente ininfluenza rispetto allo studio del carteggio (al di là di una sana curiosità nel voler capire il perché), riguarda la parola somigliante al nome del mese di "gennaio" in latino, scritta in alto sulla lettera.<sup>28</sup>

Si ritiene riportare a latere la lettera del 26 dicembre per intero e i passi più significativi della lettera del 5 gennaio 1911.

#### f) *I documenti presso la Biblioteca Braidense di Milano*

Anche se ritengo di aver già pienamente provato nello studio precedente (2008) l'erroneità della teoria creata *in primis* da Paolo Baldacci, una prova oggettiva recentemente venuta alla luce mette **la parola fine a tale teoria**. Come si è detto, la teoria di Baldacci-Roos si basa *esclusivamente* sul fatto che de Chirico avrebbe scritto e inviato in data "26 gennaio 1910" una lettera da Firenze. Contingenza impossibile per il semplice e inconfutabile fatto che nel gennaio del 1910 de Chirico viveva a Milano. Le ricerche recentemente condotte da Paola Italia<sup>29</sup> presentate nell'ottobre del 2010 nel convegno organizzato a Milano proprio dallo stesso Baldacci<sup>30</sup>, mettono fine alla lunga epopea con un'inconfutabile precisazione tecnica.

Paola Italia, infatti, ha documentato la permanenza della famiglia de Chirico a Milano il giorno 24 gennaio 1910, certificata dai documenti di prestito di alcuni libri della Biblioteca Braidense, restituiti il successivo 15 febbraio 1910 a Milano da Alberto o da Giorgio de Chirico.<sup>31</sup>

Se occorre ancora una documentazione assolutamente probante – per restituire a Giorgio de Chirico la propria biografia e la storia della nascita della Metafisica a Firenze nel 1910 –, questa si rinviene a Milano proprio nei documenti conservati presso la Braidense.

<sup>28</sup> Personalmente sono propenso a credere, sia che ci sia scritto "Januar" (in tedesco) oppure "Januarii" (in latino - genitivo), che de Chirico avesse introdotto nella lettera un carattere simbolico. *Ibid.*, p. 35: "[...] il mese dedicato a Giano, il dio bifronte (ianua: le porte), che simbolicamente indica proprio il passaggio tra l'anno che si chiude e quello che si apre: motivo per cui de Chirico rivolge gli auguri per l'anno che sta per iniziare, così come ancora oggi si usa inviare gli auguri per il nuovo anno prima dell'inizio dello stesso." Altra e forse più banale ipotesi è di un errore di scrittura dello stesso de Chirico che ha semplicemente scritto gennaio invece che dicembre. Quello che conta è che per la stretta relazione con le altre lettere, la stessa non poteva essere stata scritta a Firenze nel gennaio del 1910, per il semplice motivo, come vedremo in seguito, che la famiglia de Chirico si trovava ancora a Milano e non a Firenze.

<sup>29</sup> Cfr. P. Italia "Leggevamo e studiavamo molto": *Alberto e Giorgio de Chirico alla Braidense (1907-1910)*, Atti del convegno, *Origine e sviluppi dell'arte metafisica...*, cit., pp. 11-23.

<sup>30</sup> *Origine e sviluppi dell'arte metafisica - Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1921*, Convegno di studi, 28-29 ottobre 2010, Palazzo Greppi, Milano.

<sup>31</sup> A proposito dei libri presi in prestito il 24 gennaio (restituiti il 15 febbraio), Baldacci scrive: "Ciò non significa che i de Chirico si trattennero a Milano fino alla metà di febbraio o oltre, ma solo che avevano già previsto di portarsi i libri a Firenze e di restituirli successivamente. Sarebbe in effetti poco logico pensare che il giorno 24, quando Alberto [...] prese in prestito i due volumi di Maeterlink, non sapesse che il giorno dopo sarebbe partito per Firenze e non avrebbe avuto il tempo di leggerli." *Op. cit.*, 2011, p. 32. Fermo e incrollabile nel dogma della data, Baldacci piega ogni fatto o circostanza alla necessità di puntellare la sua teoria.

*Lettera di Giorgio de Chirico su carta intestata con lo stemma nobiliare della famiglia de Chirico  
(26 dicembre 1910)*

Florence 26 [24 Julliet cancellato] Januarii [parola di difficile lettura] 1910

Via Lorenzo il Magnifico 20 Firenze

Caro amico!

Anzitutto voglio augurare a Lei e alla sua gentilissima signora un felice anno nuovo. Molti impegni, e la mia salute che purtroppo da un anno non è più molto buona, mi hanno impedito di scriverle prima. Ora Le parlerò un po' di me e la prego di essere paziente. Ciò che ho creato qui in Italia non è grande o profondo (nel vecchio senso della parola), ma terribile. In questa estate ho dipinto dei quadri che sono i più profondi che esistono in assoluto. Debbo spiegarle un poco le cose – poiché certamente da quando Lei vive nessuno le ha mai detto una cosa del genere. Lei sa ad esempio come si chiama il pittore più profondo che abbia mai dipinto su questa terra? Probabilmente Lei non avrà una determinata opinione su questo. Io glielo dirò: si chiama Arnhold Böcklin, egli è l'unico uomo che abbia dipinto quadri profondi. Lei sa ora come si chiama il poeta più profondo? Probabilmente Lei mi parlerà subito di Dante o Goethe, o di altra gente. – Sono tutte dei malintesi – il poeta più profondo si chiama Federico Nietzsche. – Quando Le ho detto dei miei quadri che essi sono profondi, lei avrà sicuramente pensato a delle composizioni gigantesche, con molti personaggi nudi, che vogliono superare qualcosa, così come li ha dipinti l'artista più stupido, Michelangelo. –

No, caro amico, sono delle cose completamente diverse – la profondità come io l'ho intesa e così come la ha intesa Nietzsche sta da tutta altra parte, rispetto a dove la si è cercata finora. – I miei quadri sono piccoli (il più grande 50-70 cm), ma ognuno di essi è un enigma, ognuno contiene una poesia, una atmosfera (Stimmung), una promessa, che Lei non può trovare in altri quadri.

È una gioia terribile per me averli dipinti – quando li esporrò forse a Monaco, in questa primavera, sarà una rivelazione per il mondo intero. Io studio anche molto, in particolare letteratura e filosofia, e ho l'intenzione di scrivere più tardi dei libri (voglio ora dirle qualcosa all'orecchio: io sono l'unico uomo che ha compreso Nietzsche – tutte le mie opere lo dimostrano).

Avrei da dirle ancora molte altre cose, ad esempio che mio fratello ed io abbiamo composto adesso la musica più profonda. Ma voglio terminare per me averli dipinti – Lei stesso vedrà, udrà e sarà convinto. Non farà un viaggio a Roma questa primavera per la mostra? Anche qui a Firenze si aprirà una mostra in aprile. Se verrà a Firenze saremo molto lieti di offrire ospitalità a Lei e alla sua gentile signora – la sua camera è già pronta.

Sarei molto lieto mi scrive una lettera. [? illeggibile – cancellato] Porga i miei omaggi alla sua gentilissima signora. – [? cancellato] Mia madre e mio fratello La salutano e Le augurano un buon anno nuovo.

G. de Chirico

*Lettera di Giorgio de Chirico (non datata ma del 5 gennaio 1911)*

Firenze. –

Caro amico!

La notizia della morte di suo fratello mi ha fatto molto male [...]

Lei non ha capito bene le mie parole quando ho detto di Michelangelo che è un artista stupido. – Egli lo è per me perché io ora conosco un nuovo mondo e tutto il resto ora mi appare troppo grezzo e troppo insignificante. Perché io ho bevuto ad un'altra sorgente e una nuova e meravigliosa sete brucia le mie labbra – come posso ancora credere in tali artisti?! Io so a che cosa Lei pensa quando mi chiede: Non è il David un superuomo? Questo era il mio stato d'animo anteriore, anch'io un tempo la pensavo così; la maggior parte dei grandi spiriti di questo mondo la pensavano così. – Il giovane eroe – che ha superato tutto, lo spirito libero senza dogmi – certamente questo è molto meglio di tutta la stupidità della vita moderna e di quella passata – ma una nuova aria ha ora inondato la mia anima – un nuovo canto ho udito – e il mondo intero mi appare ora completamente cambiato – è arrivato il pomeriggio autunnale – le ombre allungate, l'aria chiara, il cielo sereno – in una parola Zarathustra è arrivato, mi ha capito?? Ha capito quale enigma contenga questa parola – il grande cantore è arrivato, colui che parla dell'eterno ritorno, il cui canto ha il suono dell'eternità – con nuove lenti esami-no ora gli altri grandi uomini e molti appaiono terribilmente piccoli e gretti, alcuni odorano anche in modo cattivo – Michelangelo è troppo grezzo – ho riflettuto per molto tempo su questi problemi e ormai non mi posso più ingannare. – Solo con Nietzsche si può dire che abbia iniziato una vera vita. –

Mi creda, mio caro amico, se dico che ci farà un grande piacere se Lei e la sua gentilissima signora verranno da noi in primavera. – In questa casa abbiamo posto a sufficienza, e anche per mia madre sarà un grande piacere avere una così piacevole compagnia. – Se vorrà, potremo dopo andare a Roma e visitare la mostra, perché mia madre vuole vederla. Ponga i miei omaggi alla sua gentilissima moglie. E stia bene

G. de Chirico - Via Lorenzo il Magnifico 20 / Firenze

La questione deve pertanto essere ritenuta da tutti come definitivamente risolta e quindi chiusa. Ovviamente esistono sempre gli “irriducibili” che non si piegano di fronte all’evidenza e pur di negarla non si preoccupano di cadere nel ridicolo, tanto sono palesemente assurdi gli argomenti che, di volta in volta e a secondo della necessità del momento, vengono portati a sostegno.

Di fronte a tale scoperta, mentre Gerd Roos è rimasto in un assoluto e alquanto significativo silenzio<sup>32</sup>, Paolo Baldacci (che aveva organizzato il convegno al fine di vedere riaffermata la sua teoria dopo la mia confutazione) si è addirittura superato. Pur di non riconoscere una verità così semplice, che però avrebbe sconfessato la sua tesi, ha con prontezza elaborato una nuova quanto incredibile integrazione alla storia. Egli, infatti, è arrivato oggi a sostenere che se da una parte è vero che la famiglia de Chirico si trovava a Milano il 24 gennaio 1910, ciò non toglie che si sarebbe ben potuta trasferire a Firenze il successivo 25 gennaio, dove si sarebbe stabilita, casa in affitto pronta, valigie disfatte, e per Giorgio, quadri srotolati e tempo a sufficienza per riflettere sulla grande rivelazione della Pittura metafisica in modo da poter comunicare la scoperta all’amico Fritz Gartz in una lettera il giorno 26 gennaio.<sup>33</sup>

Vista la data sul registro dei prestiti della Biblioteca Braidense di Milano, tutto questo movimento è ora cronometrato in meno di quarant’otto ore.<sup>34</sup> Nessuna obiezione si può poi sollevare per la restituzione dei libri presi in prestito e che sarebbero stati portati di conseguenza a Firenze. Baldacci ha

<sup>32</sup> Se Gerd Roos, con la sua importante scoperta del carteggio de Chirico-Gartz, ha dato il via alle elaborazioni di Baldacci, la scoperta di Paola Italia non è meno importante, in quanto pone fine alla distorsione effettuata da Baldacci. È ben strano che Gerd Roos non abbia commentato il ritrovamento del documento della Braidense, ed è significativo che non abbia pubblicato un saggio negli Atti del convegno (...non lo ha fatto nemmeno Baldacci a nome di Roos). Anche l’articolo *La nascita e i primi passi dell’arte metafisica a Milano e Firenze tra il 1908 e il 1911*, *De Chirico - Max Ernst - Magritte - Baltus. Uno sguardo sull’invisibile*, cit., in replica al mio saggio, da lui firmato ma scritto totalmente da Baldacci, finisce per porci qualche domanda. Rinviamo all’Avvertenza (*ibid.*, p. 42): “Questo saggio è stato concepito da Gerd Roos su un argomento a proposito del quale abbiamo sempre condiviso le nostre posizioni. Per motivi indipendenti dalla sua volontà, Roos non ha potuto portarlo a termine nella precisa forma da lui prevista. Avendo per anni lavorato fianco a fianco, e avendone discusso con lui tutti i particolari, ho utilizzato i suoi appunti per una stesura italiana che è stata fatta in continuo contatto tra noi e che è stata da lui riletta, corretta e approvata. Paolo Baldacci.” Innanzitutto: perché Baldacci, che ha integralmente scritto l’articolo, non lo ha firmato lui stesso, essendo sua, almeno inizialmente, la teoria della “metafisica milanese del 1909”? E perché ci tiene a specificare che Roos lo ha letto ed integralmente approvato? Forse voleva assicurarsi il pieno appoggio di Roos per puntellare una teoria che non sta in piedi? Va ricordato infatti che nel suo articolo del 1994 Gerd Roos era ben lontano dalle posizioni assunte poi da Badacci e da lui stesso (nel tempo) e probabilmente si deve essere reso conto dell’errore di base che ha inficiato tutta la loro successiva costruzione. A questo punto è doveroso che lui prenda personalmente posizione su quanto da me scritto e sulle scoperte documentali di Paola Italia, tanto più che nel saggio sopracitato, dopo aver premesso che: “Non è questa la sede adatta a controbattere punto per punto le disperate (sic!) ed ingarbugliate contestazioni che sono state mosse alla ricostruzione cronologica, logica e storica proposta da me e da Baldacci”, annuncia che “una dettagliata discussione del problema cronologico [...] redatta a doppia firma da Baldacci e da me, è stata affidata ad una rivista d’arte di diffusione internazionale, proprio per richiamare l’attenzione della comunità scientifica su un grave fenomeno di degenerazione, che vede messo in atto, da parte di una istituzione intitolata al nome dell’artista, il tentativo di imporre una falsa lettura di documenti chiarissimi”. Annuncia poi un volume che tratterà della questione “delle lettere a Gartz e della sua cronologia”. Non solo! Le ragioni che hanno portato Paolo Baldacci a costituire nel 2009 l’Archivio dell’Arte Metafisica, stando a quanto si legge nel relativo sito, sono quelle “della difesa di una corretta informazione”, vale a dire a difesa del “fondamentale principio che sta alla base dell’attività scientifica e che impone rispetto delle evidenze documentali”. In altre parole sembra che l’Archivio sia stato creato... per difendere il clamoroso errore di Paolo Baldacci relativo a *quelle evidenze documentali* che non è stato in grado di capire e sulle quali ha insistito caparbiamente da oltre quindici anni.

<sup>33</sup> Nella lettera, de Chirico non fa nessun accenno al suo recentissimo “arrivo” a Firenze (che sarebbe del giorno prima, come vorrebbe Baldacci).

<sup>34</sup> De Chirico annunciò la sua intenzione di trasferirsi a Firenze in una lettera a Gartz il 27 dicembre 1909: “In ottobre ho fatto un viaggio a Firenze e Roma e probabilmente in primavera abiterò a Firenze, è la città che mi è piaciuta di più.” È da notare la specifica temporale “primavera” e l’uso del termine “probabilmente”, dai quali si deduce che l’idea di trasferire la famiglia a Firenze era ancora in fase di valutazione, e che in tutti i casi, era stato previsto un margine di tempo sufficiente per la realizzazione di tale progetto. Per Baldacci invece, il trasferimento, pur essendo tipicamente “repentino”, fu programmato: “Per quanto possa sembrare strano, i trasferimenti dei de Chirico sono sempre repentini, e non c’è nessun bisogno di ipotizzare decisioni improvvise e non programmate (sic!). [...] La dimora in via Lorenzo il Magnifico fu *sicuramente* [corsivo nostro ndr] trovata durante il soggiorno fiorentino dell’ottobre 1909, e poi confermata per lettera [semplice o raccomandata? ndr] in modo da poter consentire un rapidissimo trasferimento tra il 25 e il 26 gennaio.” Cfr. P. Baldacci, *ibid.*, p. 31 (nota 15). A parte l’assurda affermazione di un trasferimento “repentino” e “programmato” a Firenze, la famiglia aveva in ogni caso l’appoggio della casa degli zii Gustavo e Aglae, dove si sono recati al loro arrivo in città, come ricorda Savinio. (Cfr. Roos, *op. cit.*, 1999, p. 354). Peraltro, de Chirico non avrebbe usato il termine “probabilmente” quando scrive a Gartz a dicembre, se avesse già cercato, trovato e fermato un appartamento a Firenze. Il ragionamento di Baldacci, evidentemente, è ancora una volta in funzione della *sua* necessità, che de Chirico arrivi a Firenze in tempo per scrivere la lettera del “26 gennaio” a Gartz.

sempre la risposta pronta: furono mandati per posta oppure restituiti da un altro pittore il 15 febbraio del 1920 (sic!).<sup>35</sup>

Certo che, se de Chirico si fosse fermato alla realtà oggettiva, non avrebbe mai varcato la frontiera della Metafisica, però come semplici studiosi del grande artista non possiamo rinunciare, noi, a una certa dose di realtà oggettiva. Baldacci, invece, con le sue teorie, dimostra un gusto definitivamente surrealista, dell'assurdo e del nonsenso; men che mai quello del nonsenso asettico e illuminato di de Chirico.<sup>36</sup>

### g) *La rivelazione del quadro* L'enigma di un pomeriggio d'autunno

Se Giorgio de Chirico è l'unico autentico testimone della straordinaria presa di coscienza che fu la nascita dell'Arte metafisica, avvenuta a Firenze nel 1910, oggi, grazie a Paola Italia, siamo tutti testimoni della *rinascita* della vera storia della Metafisica, avvenuta, questa sì, a Milano: in un pomeriggio d'autunno del 2010, dopo "una lunga e dolorosa malattia" durata oltre quindici anni.

Chi conosce la biografia di de Chirico avrà colto il significato di queste ultime parole usate in modo ironico, ma che si riferiscono proprio alla testimonianza dell'artista riguardo all'evento specifico della scoperta della Metafisica:

A questo proposito dirò come ebbi la rivelazione di un quadro che ho esposto quest'anno al Salon d'Automne e che si intitola: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*.

In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su un banco in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo quella piazza. Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di morbosa sensibilità. La natura intera mi sembrava convalescente fino al marmo degli edifici e delle fontane. In mezzo alla piazza si eleva una statua che rappresenta Dante vestito di un lungo mantello che stringe la sua opera al corpo e piega verso il basso la testa pensierosa coronata di lauro. La statua è in marmo bianco; ma il tempo le ha dato una tinta grigia molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, rischiarla la statua e la facciata del tempio. Allora ebbi la strana impressione di vedere tutto per la prima volta. E mi venne in mente la composizione del mio quadro; e ogni volta che lo guardo rivedo questo momento: tuttavia,

<sup>35</sup> Baldacci, anche se trova "più probabile" la restituzione via posta, fornisce un'altra brillante soluzione al problema grazie a ulteriori ricerche: "Un'indagine in questo senso, svolta da Nicol Mocchi, ha dimostrato che altri residenti in via Petrarca frequentavano la biblioteca nello stesso periodo. Tra questi, Edoardo Ximenes, noto pittore e illustratore, abitava nello stesso stabile dei de Chirico, al n. 15 (la casa ha due portoni) e risulta essere stato alla Braidense per prendere in prestito proprio il 15 febbraio del 1920 (sic!). I due fratelli non potevano non aver fatto la sua conoscenza, dal momento che abitavano nella stessa casa e frequentavano la biblioteca nello stesso periodo. Quindi, se qualcun altro restituì i libri per conto loro, questi fu molto probabilmente Ximenes." *Ibid.*, p. 32 (nota 16). Ma, con ciò, Baldacci postula che Ximenes sia andato a Firenze per prendere possesso dei libri per poterli restituire alla biblioteca? È anche possibile che i libri presi in prestito siano stati resi alla biblioteca dieci anni dopo? (Cosa che noi non crediamo affatto, ritenendo che l'indicazione dell'anno 1920 sia un *error calami*, ma se volessimo seguire il nostro autore e la priorità da lui assegnata a informazioni "notarili" di questo tipo, immune come si suol dire da errore umano, dovremmo sostenere che l'anno registrato è quello vero.)

<sup>36</sup> Con l'acquisizione di nuova documentazione, Baldacci fa diversi "pentimenti" in quello che scrive in modo da far combaciare gli elementi nuovi con la teoria da lui stabilita, invece di rivedere la propria teoria alla luce delle nuove informazioni. Di fronte al registro di prestito della Biblioteca Braidense che attesta la presenza della famiglia de Chirico a Milano il 24 gennaio, è stato necessario ridimensionare il trasferimento a Firenze, che ora sarebbe stato compiuto nello spazio di quarantott'ore. Al proposito scrive: "Credo che la tradizione anche da me parzialmente accolta nel 1997 (Baldacci 1997, cit., p. 23 e 32 nota 60) sull'uso della madre di viaggiare portandosi appresso mobili e arredi debba essere molto ridimensionata." *Ibid.*, p. 31 (nota 15). Dalla documentazione nuova fornita da Paola Italia, sembrerebbe che, invece di portarsi dietro mobili e arredi, ora si portano dietro libri presi in prestito dalla biblioteca, azione anomala anche al giorno d'oggi, che Paola Italia giustifica nel suo saggio aggiungendo tra parentesi "restituzione che poté avvenire anche per via postale o per interposta persona, dal momento che il 26 gennaio Alberto risulta già a Firenze". Cfr. P. Italia, *op. cit.*, p. 21. E ciò per non mettere in dubbio il dogma che vuole quella data come vera e reale.

il momento per me è un enigma, perché è inspiegabile. E anche l'opera che ne risulta mi piace definirli un enigma.<sup>37</sup>

La testimonianza di de Chirico sulla sua illuminazione artistica costituisce un rarissimo caso nella storia dell'arte ed è stata consacrata in uno scritto due anni dopo, nel 1912, in occasione del Salon d'Automne dove l'opera fu esposta.<sup>38</sup> Con poche frasi e una chiarezza fuori dal comune, l'artista trasmette la sensazione della strana simbiosi tra il proprio stato di acuta sensibilità psicofisica e il mondo visibile. Dal tono con il quale lo descrive sembra ancora meravigliato lui stesso dell'accaduto. Nei due anni successivi dipinge una serie di opere uniche, colme di un mistero che lui solo ha percepito. La lettera a Gartz, scritta a caldo alla fine del 1910 nel momento in cui creò i primi quadri della sua nuova visione, è un'altra preziosa testimonianza. Comunica all'amico che averli dipinti è stata per lui "una gioia terribile". La lettera è colma di riferimenti teorici sulla trasformazione avvenuta nel pensiero del ventiduenne de Chirico, in modo particolare la profonda comunione con il pensiero di Nietzsche: "io sono l'unico uomo che ha compreso Nietzsche – tutte le mie opere lo dimostrano."<sup>39</sup>

È un peccato che, invece di studiare il contenuto teorico della lettera o di constatare che nell'esaltazione del giovane artista si evidenzia il brio di un genio – e la coscienza di esserlo –, è stata, al contrario, effettuata una vera e propria operazione di diffamazione dell'uomo, chiamato "mistificatore" e "bugiardo"<sup>40</sup>. Emessa la sentenza, Baldacci si è sentito dunque autorizzato a *riscrivere* la biografia di de Chirico a modo suo, in quella che ha chiamato "una storia completamente nuova"<sup>41</sup>. Nella sua monografia del 1997, dove "la nuova storia" fu ampiamente manifestata, Baldacci ha anche descritto il metodo autobiografico di de Chirico: "quando parla di sé, de Chirico non si preoccupa tanto della verità dei fatti quanto di costruire una sapiente mistura di realtà storica, di invenzioni e di significato, variabile a seconda dei suoi intendimenti del momento"<sup>42</sup>. Non sarebbe questo, invece, il metodo dello stesso Baldacci, che ha operato una diversa periodizzazione ("falsa ma apparentemente precisa"), secondo i propri convincimenti, spostando a piacimento e secondo necessità le date di creazione dei dipinti e integrando i tasselli mancati con le proprie tautologiche affermazioni elevate al rango di prova?

<sup>37</sup> G. de Chirico, *Méditations d'un peintre. Que pourrait être la peinture de l'avenir*, 1912. Manoscritti Paulhan (1911-1915); in *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellesa, Bompiani, Milano 2008, pp. 650.

<sup>38</sup> De Chirico porse la firma e la data 1910 sul quadro in occasione della mostra, che fu la prima alla quale partecipò. Esiste un successivo carteggio de Chirico – Gartz (scoperto anch'esso da Roos) conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera che comprende cinque lettere che datano dall'8 ottobre 1912 al 18 maggio 1914. Da Parigi, de Chirico mette Gartz al corrente dell'avviamento della propria carriera professionale grazie alla sua partecipazione al Salon d'Automne dove, oltre a *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* ha esposto *L'enigma dell'oracolo* e *L'autoritratto* in posa nietzschiana. Nella prima lettera, infatti, scrive: "Io ora sono molto felice. Quello che attendevo si sta verificando. Ho esposto tre quadri alla mostra del Salon d'Automne, che è la mostra più interessante che abbia visto finora. Molto più interessante della Secessione. Le mie opere [due parole cancellate] sono state notate e lodate dai critici." Le lettere, inedite, sono state pubblicate in *«Metafisica»*, n. 7/8, cit., pp. 572-575.

<sup>39</sup> G. de Chirico, lettera a Fritz Gartz, 26 dicembre 1910, in *«Metafisica»*, n. 7/8, cit., pp. 553-554.

<sup>40</sup> Entrambi gli appellativi "bugiardo" e "mistificatore", insieme alla specifica "levantinismo", sono tratti dall'articolo di Baldacci *Metafisica in discussione*, «Ars», agosto 1999, p. 76: "certo, c'era in lui una buona dose di levantinismo, e di pretesa di essere al di sopra del bene e del male, di prendersi burla di tutti, unita a un'irresponsabilità infantile, di cui lui stesso è stato la prima vittima".

<sup>41</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 2011, p. 27.

<sup>42</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 1997, p. 100. "La maschera sotto la quale l'autore si traveste è sempre in funzione di una verità 'costruita' con la quale egli vuole dare un particolare significato alla propria vicenda." (*Ibid.*) Ancora nel 1999, Baldacci insiste: "In seguito de Chirico ha fatto di tutto per affermare e far accettare (sic!) una periodizzazione che assegna a Milano i quadri influenzati da Böcklin e a Firenze quelli metafisici, ma ciò che lo spinge a creare quello che io chiamo il "mito fiorentino" l'ho spiegato (pp. 100-101) con un argomento che Calvesi trascurava completamente e che è invece fondamentale: cioè che l'esame dei documenti coevi e degli scritti autobiografici dechirichiani posteriori dimostra che Giorgio decise volutamente (sic!), e in successive fasi di ricostruirsi una biografia come faceva comodo a lui, una biografia che cancellasse il ruolo avuto da Savinio, soprattutto a Milano, nel determinare il nuovo corso artistico. Non è colpa mia se il Pictor Optimus era un mistificatore". «Ars», 1999 p. 71-72.

## 2. La costruzione della “nuova” storia e il “processo” a Giorgio de Chirico

### a) *L'influenza decisiva di Savinio e le “menzogne” di Giorgio de Chirico*

Il *leitmotiv* dell'intera bibliografia di Baldacci e Roos consiste nell'idea che Giorgio de Chirico e il fratello Alberto Savinio fossero degli inseparabili pensatori e ricercatori e che tutto quello che hanno fatto per l'Arte del Novecento lo hanno fatto assieme. Da questa intensissima collaborazione è difficile distinguere i rispettivi meriti, soprattutto quelli del fratello maggiore Giorgio. La questione della lettera a Gartz, la cui interpretazione sbagliata della datazione può essere considerata anche perdonabile in una primissima lettura<sup>43</sup>, lo è molto di meno, come si è visto, dopo uno studio attento del materiale del carteggio. In tutti i casi, il modo in cui è stato trattato il carteggio non è altro che la cima dell'iceberg delle sofisticazioni impostate a sostegno della loro teoria e che oggi è importante portare in superficie. Avendo Baldacci e Roos determinato le barriere che, secondo loro, de Chirico costruì “ad arte” per emarginare l'importanza del fratello (in forma di menzogne e di “deliberati occultamenti”<sup>44</sup> della propria biografia), hanno proseguito a equiparare l'apporto teorico ed esecutivo del loro patrimonio intellettuale, attribuendo però maggiore importanza a Savinio. Qui è opportuno riportare un passo dal testo di Baldacci *De Chirico e Savinio, la parabola di una fratellanza intellettuale*: “La nostra ricostruzione, per quanto documentariamente solida, può lasciare perplessi perché assegna fin qui al giovanissimo Alberto un ruolo trainante e dà un'immagine piuttosto passiva del fratello, difficile da accordare a quella del pittore che dalla metà del 1909 creò tanti straordinari capolavori. In effetti la spiegazione va ricercata nel particolare temperamento dei due e forse nei caratteri ereditari di una famiglia in cui i disturbi mentali erano piuttosto frequenti”<sup>45</sup> (sic!). Prendiamo spunto dall'affermazione “documentariamente solida” per verificare, lasciando in disparte le stravaganti tesi psicologiche a sostegno, quali sono i solidi documenti su cui si fonda la teoria di Baldacci.

Prima di approfondire la questione, è legittimo porsi una domanda: perché Baldacci insiste particolarmente nel valorizzare il periodo milanese rispetto a quello fiorentino? A ben vedere, l'asserito ruolo trainante ed essenziale del fratello minore per la scoperta della Metafisica ben poteva svolgersi anche a Firenze. La risposta al quesito nasce dalla necessità di far quadrare la data “26 gennaio 1910” apposta sulla lettera con il suo contenuto. Baldacci ha privilegiato tale datazione trascurando il contenuto della lettera stessa, senza rendersi conto che il vero “scoop” consisteva nei concetti teorici straordinari espressi da de Chirico piuttosto che nella cronologia degli eventi. Ove la data reale fosse quella indicata nella lettera, si dovrebbero necessariamente collocare le prime opere metafisiche di de Chirico nell'estate-autunno del 1909 a Milano e non nell'autunno del 1910 a Firenze. Sostenere la datazione reale (Firenze fine 1910), invece, avrebbe reso la nuova storia meno interessante in quanto andava a confermare quello che già si sapeva. Inoltre, Baldacci non aveva in mano nessun elemento con il quale provare un apporto fondamentale di Savinio durante il periodo fiorentino e nep-

<sup>43</sup> Penso che questo sia il caso di Wieland Schmied, che in ogni caso si è mostrato molto prudente nel trarre delle conclusioni. *Op. cit.*, 1994.

<sup>44</sup> Cfr. nota 8.

<sup>45</sup> P. Baldacci, *De Chirico e Savinio, la parabola di una fratellanza intellettuale*, in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 2002, p. 62.

pure durante il periodo milanese, salvo proprio quelle notizie sul fratello minore che de Chirico aveva raccontato con precisione nelle sue *Memorie* del 1945.<sup>46</sup> I fatti raccontati da de Chirico, però, non erano di per sé sufficienti a fondare la teoria che Baldacci svilupperà in seguito. Verranno invece ad acquisire, in base all'utilizzo che Baldacci ne ha fatto, come esamineremo tra poco, un diverso valore aggiunto proprio ove messi in correlazione con la gravissima, quanta infondata, accusa di essere un mentitore che Baldacci rivolge a de Chirico.

La tesi "rivoluzionaria" della nascita della Metafisica nel 1909 a Milano, sostenuta da Baldacci veniva invece a smentire radicalmente tutte le affermazioni che de Chirico aveva fatto durante la sua vita riguardo la scoperta della Metafisica a Firenze nel 1910. Se ne doveva dedurre, conseguentemente, che de Chirico avesse pertinacemente mentito al riguardo. A questo punto era legittimo domandarsi cosa avrebbe spinto de Chirico a mentire per tutta la sua lunga vita. Ed ecco, come accennato in precedenza, che Paolo Baldacci nei panni che poco gli si addicono di pubblico ministero, all'esito di una brillante operazione investigativa, "scopre" il movente delle reiterate menzogne dell'inventore della Metafisica: de Chirico ha mentito all'esclusivo fine di nascondere il contributo essenziale e trainante che il fratello Savinio aveva dato alla scoperta della Metafisica. Sicché da tutti i ragionamenti di Baldacci si deduce che senza tale contributo la Metafisica non sarebbe mai venuta alla luce. Ed ecco quindi completato in modo coerente il sillogismo (ovviamente errato sia nelle premesse che nelle conseguenze) nei confronti dell'"imputato" Giorgio de Chirico che va pertanto condannato dal Tribunale della Storia. Baldacci poi, come se fosse dispiaciuto della sentenza da lui emessa, quasi a sua giustificazione, afferma: "Non è colpa mia se il *Pictor Optimus* era un mistificatore".<sup>47</sup>

L'ulteriore grave conseguenza è che una volta spogliato totalmente Giorgio de Chirico della propria autorevolezza, in quanto "bugiardo" accertato e recidivo, viene meno l'attendibilità di tutto quello che l'artista ha raccontato, salvo quei pochi passi, come vedremo qui di seguito, che non ha "occultato", relativi proprio all'attività, agli studi e agli interessi comuni che i due fratelli avevano a Milano.<sup>48</sup> Questi passi invece, nei quali Baldacci vorrebbe leggere quello che non dicono, diventano prova inoppugnabile delle reiterate mistificazioni di un de Chirico colpevole di non aver raccontato la storia che Baldacci voleva sentire: "l'esame dei documenti coevi e degli scritti autobiografici dechirichiani posteriori dimostra che Giorgio decise volutamente, e in successive fasi, di ricostruirsi una biogra-

<sup>46</sup> G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 2002, pp.76-80. Ho già avuto occasione di osservare che de Chirico, quando vuole raccontare qualche episodio della sua vita o della sua famiglia, è assolutamente preciso. Ne è prova la recente scoperta di un documento conservato nell'archivio della Ricordi avente a oggetto il contratto stipulato il 21 maggio 1908 tra Gemma de Chirico e la casa musicale per l'edizione dell'opera in tre atti *Carmela* del figlio Alberto. Nelle *Memorie* de Chirico scrive che Ricordi "aveva persino cominciato a stampare l'opera Carmela" (p. 78). Devo la notizia alla cortesia di N. Velissiotis. Il contratto è pubblicato ivi nella sezione Ieri e Oggi.

La periodizzazione che de Chirico fa della sua arte è assolutamente precisa, costante nel tempo e non contestabile, se non da chi ama fare della dietrologia. Il carteggio de Chirico-Gartz conferma appieno quello che de Chirico aveva scritto nel 1929 sotto lo pseudonimo di Angelo Bardi e poi nelle *Memorie* del 1945. A Milano "io dipingevo quadri di sapore boeckliniano" (p. 78); a Firenze "dipingevo qualche volta quadri di piccole dimensioni" (p. 79). È evidente la correlazione tra la prima affermazione e la lettera a Gartz del 27 dicembre 1909 scritta da Milano: "ho lavorato molto e ho studiato molto, e ora ho delle mete diverse rispetto a prima." È altrettanto evidente la relazione tra la seconda affermazione delle *Memorie* del 1945 e la lettera a Gartz del 26 dicembre 1910.

<sup>47</sup> P. Baldacci, *op. cit.*, 1999, p. 72.

<sup>48</sup> Se fosse vera la tesi di Baldacci secondo la quale de Chirico avrebbe occultato il ruolo del fratello (che gli avrebbe fornito un importante aiuto teorico attraverso un'opera da lui scritta intitolata *Poema fantastico*), è ben strano che, invece che tacere sull'opera del fratello, de Chirico ne parli diffusamente nelle *Memorie* (p. 78).

fia come faceva comodo a lui, una biografia che cancellasse il ruolo avuto da Savinio, soprattutto a Milano, nel determinare il nuovo corso artistico.”<sup>49</sup> È veramente difficile capire cosa intende per *esame*.

Privato de Chirico di ogni attendibilità, ecco l’insopprimibile esigenza che qualcuno (diventato autorevole per aver sbugiardato il Maestro) ne prendesse il posto come biografo auto-accreditato e scrivesse ex-novo, con grande impegno e dedizione, e ovviamente con diversa periodizzazione, la nuova storia riguardante il *Pictor Optimus*. In replica alla contestazione di Calvesi del 1999, Baldacci distingue l’obbiettivo raggiunto: “Il mio sforzo, e chi legga attentamente se ne può rendere conto, è stato proprio quello di sbrogliare una matassa estremamente complessa di verità e finzione offrendo una lettura storica attendibile e logicamente conseguente. Questa lettura può essere in parte modificata, migliorata o precisata ma non credo stravolta.”<sup>50</sup>

Ed eccoci un decennio più tardi, dopo centinaia di pagine scritte con gli stessi identici presupposti e affermazioni a prova della teoria partita di scatto nel 1994, nel constatare Baldacci arroccato più che mai sui suoi “punti fermi” qualificati da lui stesso come “non più contestabili né modificabili se non producendo documenti nuovi e probanti.”<sup>51</sup> L’affermazione appare sulla prima pagina del suo articolo pubblicato negli Atti del convegno da lui organizzato a Milano nel 2010, convegno nel quale è stato annunciato proprio il ritrovamento del documento *probante* della Biblioteca Braidense, che gli ha dato chiaramente torto.

A questo punto è doveroso esaminare i c.d. punti fermi e cioè, le prove a carico di Giorgio de Chirico dalle quali emergerebbe l’appropriazione effettuata del lavoro intellettuale del fratello.

#### b) *Il Poema fantastico*

Come è stato evidenziato in apertura di questo articolo, la prima traccia della “nuova biografia” di de Chirico risale al 1994 nel catalogo della mostra alla galleria di Baldacci a New York, con la retrodatazione dell’opera *L’enigma di un pomeriggio d’autunno* al 1909. L’anno successivo, la galleria presenta una mostra di Alberto Savinio.<sup>52</sup> Dopo mezza pagina di introduzione, il saggio di Baldacci prosegue con la presentazione, in forma sintetica, della nuova biografia della famiglia de Chirico, della quale vale la pena riportare alcune affermazioni. Nel 1908: “Da luglio a settembre Giorgio visita la madre e il fratello a Milano e va in vacanza con loro al lago di Garda. Durante questo periodo, de Chirico approfondisce la propria conoscenza del lavoro del fratello.”<sup>53</sup> La vacanza della madre e di Savinio al lago di Garda è documentata dalla prima lettera del carteggio de Chirico-Gartz, che consiste in una breve, ansiosa comunicazione di Gemma del 7 luglio 1908, nella quale chiede notizie del figlio al compagno Gartz. De Chirico, allora ventenne, viveva a Monaco e sembrava essere preso da tutt’altra preoccupazione che non le vacanze in famiglia, e stenta a rispondere alle sollecitazioni della madre che, dopo vari tentativi di afferrare l’attenzione del figlio, non può fare altro che coin-

<sup>49</sup> P. Baldacci, *op. cit.*, 1999, pp. 71-72.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> P. Baldacci, *op. cit.*, 2011, p. 25.

<sup>52</sup> *Alberto Savinio, Musician, Writer and Painter*, cit.

<sup>53</sup> P. Baldacci, catalogo della mostra, *Alberto Savinio*, cit., pp. 15-16.

volgere l'amico intimo: "Caro Signor Gartz, Siate così gentile da scrivermi la ragione per la quale Georges non risponde [...]. Scrivetemi, vi prego, tutta la verità."<sup>54</sup> Conoscendo la forte influenza che Gemma esercitava nella famiglia, è ben probabile che abbia in seguito obbligato il figlio maggiore a lasciare la capitale dell'arte e delle birrerie di mezza estate con le loro attraenti *kellerine*, per passare del tempo con lei e con il fratello minore sul lago. In tutti i casi, a prescindere dal fatto che de Chirico raggiunse o no la famiglia a Milano o sul lago di Garda nell'estate 1908, l'affermazione che de Chirico avrebbe approfondito il lavoro del fratello in questo momento è perlomeno discutibile. Baldacci sostiene che un'opera composta all'epoca da Savinio intitolata *Poema fantastico*, oggi persa, avrebbe avuto un forte effetto su de Chirico. Partendo dall'indicazione di de Chirico nelle sue *Memorie* – attendibile anche secondo Baldacci – dove dice in riferimento al 1909: "Mio fratello continuava a comporre musica ed a scrivere libretti; aveva ultimato un lungo melodramma dal titolo *Poema fantastico*"<sup>55</sup>, Baldacci postula che il melodramma in questione (1907-1909) fu abbandonato incompiuto "come molte delle opere giovanili di Savinio" e che egli avrebbe incominciato a elaborare "quello che potremo chiamare il secondo *Poema fantastico*" nel 1909-1910.<sup>56</sup> Bisogna notare che l'autocritica di Savinio all'epoca doveva essere stata severa visto che abbandonò questa prima versione nonostante la forte impressione che l'opera "avrebbe fatto" sul fratello maggiore durante la vacanza al lago di Garda nel 1908. La seconda elaborazione, secondo Baldacci, sarebbe stata poi eseguita nel concerto tenuto a Monaco nel gennaio 1911 (per la cui organizzazione de Chirico aveva sollecitato l'aiuto di Gartz). È proprio a quest'opera che Baldacci attribuisce l'invenzione di un metodo "autobiografico" che sarebbe alla base della Metafisica. È difficile capire su cosa fonda la sua idea, visto che né la prima, né la "seconda" versione del *Poema* sono sopravvissute e quindi non ha mai potuto esaminarle. Roos, proprio nello stesso catalogo (1995), specifica: "Le fonti sono talmente scarse, che non permettono di stabilire un'analisi formale o contestuale di *Carmela* o del *Poema fantastico*."<sup>57</sup> Dal programma del concerto di Monaco, che costituisce l'unico documento rimasto, Baldacci prende i titoli dei diversi episodi del concerto con i quali definisce il cosiddetto "metodo autobiografico"<sup>58</sup>. Il contenuto del *Poema* stesso, che non è sopravvissuto e quindi non è consultabile, prende la forma della desiderata "perla" che sfugge agli occhi degli spettatori nel gioco dei tre gusci. Come un abile prestigiatore, Baldacci ricomponde le carte di entrambi i fratelli e in modo solenne, quanto dogmatico, conclude: "Quanto si è detto conferma che il lavoro del fratello al *Poema fantastico* fece da sfondo teorico e ideologico alla coeva attività pittorica di de Chirico."<sup>59</sup>

Il concetto delineato da Baldacci consiste nella fusione tra la mitologia classica e le memorie d'infanzia dei due fratelli, cresciuti in Grecia. Nel trafiletto che riguarda il 1909 (sempre nel catalogo della

<sup>54</sup> Gemma de Chirico a Fritz Gartz, 7 luglio 1908, su carta intestata di un albergo di Abano Terme: "Caro Signor Gartz, Siate così gentile da scrivermi la ragione per la quale Georges non risponde alle lettere che gli ho indirizzato da una settimana. Domenica gli ho telegrafato e mi ha risposto che 'sta bene' ma continua a non scrivere. Scrivetemi, vi prego, tutta la verità. Indirizzate la vostra lettera 'Villa Berta' Gardone Lago di Garda. Nel ringraziarvi anticipatamente, i miei complimenti affettuosi alla Signora, e a voi la mia amicizia molto devota. G. [Gemma] de Chirico". Pubblicata in «Metafisica», n. 7/8, cit., p. 551.

<sup>55</sup> G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., p. 78.

<sup>56</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 1997, p. 56.

<sup>57</sup> Cfr. G. Roos, catalogo della mostra *Alberto Savinio*, cit., p. 52.

<sup>58</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 1997, p. 44.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 57.

mostra di Savinio, 1995), afferma: “Questo metodo ‘autobiografico’, una struttura nascosta, è la base di tutto il lavoro effettuato da entrambi i fratelli.” L’unica cosa nascosta è evidentemente il *Poema* stesso, giacché non ci è pervenuto. Nella recente pubblicazione degli atti del convegno tenuto a Milano insiste ancora sulla vacanza al lago di Garda dove, secondo lui, de Chirico “ebbe modo di conoscere una nuova opera musicale del fratello, intitolata *Poema fantastico*”; sottolinea il forte impatto che l’opera avrebbe avuto su de Chirico: “La struttura e i contenuti del *Poema fantastico*, che oggi possiamo ricostruire con una certa precisione, e non solo per via induttiva, lo colpirono profondamente” (sic!).<sup>60</sup> Le uniche “ricostruzioni” sembrano essere vere e proprie “costruzioni” di Baldacci, formalizzate negli ultimi quindici anni, e che vogliono far appoggiare tutto il lavoro di de Chirico su basi impostate da Savinio. Siamo testimoni di una costante svalutazione di de Chirico nei confronti del fratello.<sup>61</sup> Il gioco, purtroppo, sembra chiaro: trasponendo delle idee del fratello minore al fratello maggiore, con le quali quest’ultimo (malvagiamente senza riconoscergli il merito) avrebbe fondato la Pittura metafisica, si incrementa la rilevanza di Savinio, la cui straordinaria importanza nella storia e nella cultura del Novecento, a nostro avviso, non necessita di siffatti avvocati d’ufficio che non si rendono affatto conto che in tal modo finiscono per annullare il valore e soprattutto la specificità dell’opera di Alberto Savinio, specificità da lui stesso gelosamente difesa nei confronti dei surrealisti che lo volevano annoverare nel loro movimento.<sup>62</sup> Nell’economia del nucleo familiare sembra un voler vestire il fratello maggiore con gli indumenti di quello minore – e bisogna constatare che gli indumenti di Savinio – e tutto il lavoro mito-autobiografico che gli è congenito – sta estremamente stretto a de Chirico. La Metafisica di de Chirico è *tutt’altro* che autobiografica. Uno degli elementi più sconvolgenti della sua pittura, che de Chirico definisce “terribile”<sup>63</sup>, è proprio l’aspetto universale ed eterno, in forma d’immagine, di una memoria atavica – *dello stesso essere umano* –, e non quella di un giovane nato e cresciuto in Grecia, che all’età di diciassette anni si ispira alla propria biografia, come si può immaginare rappresenti il contenuto del famoso *Poema fantastico* a firma di Savinio. Nei quadri böckliniani dipinti da de Chirico a Milano ci sono, sì, degli elementi della mitologia greca, ma c’è ben poco di autobiografico in quadri come il *Centauro morente*, il *Tritone e sirena* o in *Prometeo*. Nello stesso modo in cui de Chirico non può indossare gli indumenti del fratello minore Savinio, la potenza della Metafisica rompe tutti gli argini “autobiografici” dei quadri böckliniani dipinti a Milano, innalzando dei concetti artistici mai esistiti prima di allora, concetti che hanno nutrito generazioni di artisti in seguito. Semmai si impone un’ulteriore domanda alla quale non è possibile dare una risposta in questo scritto: dove stanno gli elementi di Savinio nella Metafisica di de Chirico? E ancora, dove sta la Metafisica nell’opera di Savinio? E che cosa intendeva esattamente Savinio per “metafisica”? Come si vede, sono quesiti molto importanti che necessitano non di *scoop*, ma di seri studi teorici.

<sup>60</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 2011, p. 26.

<sup>61</sup> Baldacci afferma addirittura che “Giorgio si accorse che Monaco, l’Accademia e i suoi compagni non potevano dargli lo stesso stimolo che aveva sperimentato a fianco del fratello.” *Op. cit.*, 2011, p. 27.

<sup>62</sup> Cfr. A. Savinio, *Tutta la vita*, Bompiani, Milano 1945, pp. 5-6.

<sup>63</sup> Lettera a Gartz, 26 dicembre 1910, cit.: “ciò che ho creato qui in Italia non è molto grande e profondo (nel vecchio senso della parola) *ma terribile* [furchtbar].”

c) *Il disegno L'oracolo*

Tornando ancora alla biografia sintetica del catalogo della mostra di Savinio del 1995, vediamo quello che Baldacci scrive a proposito del periodo specifico novembre 1909-gennaio 1910: “Giorgio de Chirico dipinge le prime composizioni metafisiche, in tutta probabilità a Milano: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'oracolo*. Un disegno di Alberto (senza titolo, ma che generalmente viene riferito come *L'oracolo*) porta una forte somiglianza al quadro di de Chirico. Questo, l'unico lavoro sopravvissuto di Savinio, testimonia che egli dipingeva a fianco del fratello prima del 1914-15.” Il disegno viene pubblicato a p. 17 del catalogo di Baldacci con la data “1909”<sup>64</sup>. Donato da Savinio ai collezionisti Signorelli nell'immediato dopoguerra, il disegno appare per la prima volta in una mostra di Savinio curata da Pia Vivarelli a Roma nel 1978 con la data “1918”<sup>65</sup>. La datazione fu concordemente attribuita dai curatori, tra cui Maurizio Fagiolo dell'Arco e la stessa Angelica Savinio, in conformità a un ricordo di Filippo De Pisis del periodo della prima guerra mondiale, quando i fratelli erano a Ferrara: “[...] Savinio di già dipingeva. Ricordo certi disegni a penna, quasi preraffaelliti o boeckliniani, con templi greci e figure in pepi neri in riva al mare”<sup>66</sup>. Il disegno viene rubato in occasione della mostra del 1978<sup>67</sup> e a tutt'oggi non è rintracciabile. Non è quindi possibile esaminarlo o effettuare delle analisi tecniche. Due anni dopo, nel 1980, Fagiolo dell'Arco anticipa la data di questo disegno al “1909”, insieme a un gruppo di disegni simili e di collage. Successivamente, nel 1989, rendendosi conto che la datazione anticipata del gruppo di lavori su carta non era corretta, ristabilisce la data “1918” al disegno in questione.<sup>68</sup> A sostegno di questa datazione è anche il fatto che Savinio regalò il disegno ai Signorelli subito dopo la guerra.

Baldacci afferma (con qualche discordia sulla tecnica) che il disegno testimonia che Savinio “dipingeva” a fianco al fratello, per arrivare, nella pubblicazione successiva della monografia del 1997, a mettere in questione l'originalità iconografica dei primi quadri metafisici di de Chirico *L'enigma dell'oracolo* e *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*, a causa di questo disegno: “È anche impossibile stabilire chi dei due fratelli giunse per primo a definire una certa iconografia, a sfruttare la sagoma dell'*Ulisse* di Böcklin (che diventa poi un motivo ricorrente) e a impostare un'architettura classica di sapore originario.”<sup>69</sup> Attraverso questa logica rovesciata, Baldacci stabilisce “con sufficiente sicurezza” che il disegno risale alla fine del 1909<sup>70</sup>, eleggendolo come fonte dell'iconografia di de Chirico.

<sup>64</sup> P. Baldacci, *op. cit.*, 1995 p. 16.

<sup>65</sup> *Alberto Savinio*, 18 maggio - 18 luglio 1978, Palazzo delle Esposizioni, Roma. Catalogo, De Luca, Roma 1978.

<sup>66</sup> Cfr. P. Vivarelli, *Savinio: Catalogo generale*, 1996, p. 230 e F. De Pisis, 1938, p. 257.

<sup>67</sup> Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. La tragedia dell'infanzia*, Casimiro Porro, Milano 2001, p. 24.

<sup>68</sup> Nel catalogo generale da lei curato, *Savinio: Catalogo generale*, 1996, la Vivarelli dà i riferimenti della datazione del disegno nelle varie pubblicazioni: catalogo Roma, 1978 (1918); Stocchi, 1978 (1924); Fagiolo, 1980 (1909 c.); Fagiolo, 1981 (1909); Roche-Pézar, 1986 (1918); Baldacci, catalogo Londra, 1989 (data non indicata nella nota della Vivarelli. Il catalogo in questione segna la data “c. 1909”, ndr); Fagiolo, 1989, (1918); Poli, 1989 (1918); Baldacci, 1995 (1909). Baldacci interpreta il ricordo di De Pisis nel catalogo della mostra *Alberto Savinio*, cit., 2002, p. 19: “Filippo De Pisis nel 1938, parlando del periodo ferrarese, dice che Savinio ‘allora già dipingeva’ e ricorda i suoi disegni boeckliniani ‘con templi greci e figure in pepi neri in riva al mare’ [...]. De Pisis rievoca forse confidenze di Savinio stesso o di de Chirico e descrive disegni di molti anni prima” (sic!).

<sup>69</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 1997, p. 61.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 60.

#### d) *Sulla scia di Breton*

È meno difficile invece stabilire chi, tra Baldacci e Roos, sia arrivato per primo a formulare l'ipotesi della dipendenza teorica di de Chirico nei confronti del fratello Savinio. Baldacci, infatti, comincia a impostare la storia nel 1994 e nel 1995 tiene la mostra di Savinio nella sua galleria. A questo punto la triade di elementi a sostegno della teoria è già impostata:

- 1) Storico: la lettera datata "gennaio 1910" di de Chirico.
- 2) Teorico: il *Poema fantastico* di Savinio.
- 3) Iconografico: il disegno *L'oracolo* di Savinio.

È sufficiente attribuire a ognuno di questi elementi la propria realtà: 1) datazione sbagliata; 2) materiale inesistente; 3) datazione sbagliata e materiale inesistente, per rilevare l'infondatezza dell'intera costruzione.

Nel 1997 Baldacci si affrettò a pubblicare la sua voluminosa monografia sull'Arte metafisica, tradotta successivamente in inglese e in francese, e quindi di larga distribuzione<sup>71</sup>, con grandi riproduzioni dei quadri del primo periodo di de Chirico e basata sulle lettere a Gartz per il contenuto teorico. L'intera prima parte del libro è un collage di passaggi tratti dalle lettere, commentata da Baldacci. Nel 1999, quando Roos pubblica finalmente il suo libro, non c'è più traccia della prudenza iniziale mostrata nel suo primo articolo del luglio 1994. Da questo punto in avanti, è diventato sempre più difficile identificare l'individualità di pensiero di ciascuno di loro.

Da quanto illustrato in precedenza si può affermare che dopo un grande amore iniziale, così come era avvenuto per André Breton, Baldacci abbia seguito, sia pure con comportamento diverso, gli stessi binari tracciati da Breton. In tutto questo tempo, dai primi cataloghi delle mostre tenute nella Paolo Baldacci Gallery (de Chirico 1994, Savinio 1995), fino alla recente pubblicazione degli atti del convegno tenuto a Milano nell'autunno del 2010, non vi è stata alcuna effettiva evoluzione negli studi teorici sull'opera del Maestro. Su di essa, invece, è stato perpetrato un continuo depauperamento del tesoro visivo, concettuale e intellettuale. Da quello che scrive Baldacci emerge un'inquietante rivalsa nei confronti di de Chirico, che egli prova a distruggere a livello personale, e che si impegna a diminuire di importanza a livello artistico, fino al recente tentativo di sottrargli anche il significato del tema della Piazza d'Italia, per attribuirlo a Soffici.<sup>72</sup> Dopo aver subito le prime contestazioni da parte di studiosi nell'ambito degli studi dechirichiani, i due autori hanno passato il tempo a difendere la teoria e a farci rientrare, in un'impossibile quadratura del cerchio, tutte le contraddizioni storiche sulle

<sup>71</sup> Inoltre, essendo oggi l'unica monografia sul primo periodo metafisico, dopo l'ormai datato studio di James Thrall Soby del 1955, diventa doppiamente pericoloso. Oltre alla sbagliata datazione dei primi quadri metafisici e il rimaneggiamento della biografia di de Chirico, il volume presenta, come immediatamente evidenziato da Calvesi, alcuni quadri falsi e, aggiungiamo noi, una serie di disegni c.d. metafisici non autografi eseguiti su carta intestata della rivista *Valori Plastici*.

<sup>72</sup> Nel saggio *La nazionalizzazione della Metafisica e la nascita delle "Piazze d'Italia"*, pubblicato nel catalogo della mostra tenuta a Palazzo Strozzi del 2010, Baldacci pone perfino il dubbio che il tema delle Piazze d'Italia sia originale di de Chirico e che gli sia invece stato suggerito – nel 1914 – da Soffici, che ha descritto un quadro di de Chirico come: "gran piazza deserta di città italiana" in occasione del Salon des Indépendants: "Giusta o sbagliata che fosse, la lettura di Soffici era destinata ad avere una grande fortuna e a influenzare lo stesso de Chirico". *Op. cit.*, 2010, p. 52.

quali essa è costruita. Questo tipo di lavoro è stato compiuto ricalcando e riaffermando la stessa teoria, senza aprire una vera indagine sul carteggio, la cui lettura superficiale rimane tale quale dal 1994-1995. Aggiungo, per completezza, che sia Baldacci, che Baldacci-Roos, non sono riusciti a contestare quanto da me scritto e documentato, ma si sono aggrappati a un argomento secondario relativo al significato simbolico della parola *Januarii* o *Januar* che si può leggere su tale lettera.<sup>73</sup>

Peraltro, non hanno dato risposta neanche alle incoerenze teoriche, come quelle sollevate da Riccardo Dottori sulle questioni filosofiche<sup>74</sup>, in quanto ritengono forse sufficiente focalizzarsi sugli aspetti storico-narrativi, trascurando però in tal modo un vero e proprio discorso artistico. Come peraltro non hanno risposto alla ferma contestazione rivolta a loro e a Armin Zweite, direttore del museo Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen di Düsseldorf da Jole de Sanna nel 2002. Nella recensione da lei scritta sulla mostra *Die andere Moderne – De Chirico und Savinio*, la de Sanna ha giustamente criticato la direzione museale per aver programmato una mostra che propone una teoria rivoluzionaria – quella della “doppia paternità” della Metafisica – come dato di fatto, senza offrire un sostegno teorico ed esplicativo al visitatore: “Ricavare l’influenza esercitata da Andrea [Alberto ndr] su Giorgio è l’impegno per il visitatore. Nemmeno gli abituali cartelloni in cui si è soliti leggere le linee generali che informano la cultura dell’autore esposto sono utili in questo caso. Mancano infatti i documenti del contributo teorico di Andrea [Alberto ndr] sul fratello”. Mentre rievoca il primissimo tentativo di Carrà, nel 1919, di sottrarre a Giorgio de Chirico il titolo di creatore della “bomba intellettuale che fu la Metafisica”, la de Sanna precisa: “In realtà, l’assunto del curatore Baldacci è molto più pronunciato rispetto al dettato di Zweite: Giorgio de Chirico non sarebbe mai arrivato a concepire la Metafisica se non avesse avuto al suo fianco suo fratello Andrea [Alberto ndr]. La sensazionale scoperta sembra premiare anni di ricerche, ma non proprio così stanno le cose”<sup>75</sup>. La de Sanna sottolinea l’assurdità della situazione: le affermazioni di Baldacci, non documentate (né documentabili) sono state propinate al Direttore di uno dei più importanti musei della Germania che, accettandole acriticamente, ha offerto una mostra che, invece di ampliare la conoscenza delle specifiche qualità di entrambi gli artisti, ha procurato un depauperamento delle rispettive opere. Dimostrazione eclatante del meccanismo che vede messa in atto una teoria non verificata, come sopraccennato, e i danni che provoca all’apparato culturale.

<sup>73</sup> Cfr. P. Baldacci, ma firmato “Gerd Roos”, *La nascita e i primi passi...*, cit., 2010, p. 37.

<sup>74</sup> R. Dottori esamina le implicazioni filosofiche del termine “poetica metafisica” usato da Baldacci in riferimento a un “metodo” applicabile all’arte, che secondo Baldacci era il segreto che i fratelli stavano ambiziosamente escogitando. Chiarendo la differenza tra il significato di poetica e di estetica, Dottori ribadisce: “la poetica di un artista non consiste infatti in un metodo escogitato e stabilito una volta per tutte, o un insieme di regole, così come è il caso per le opere della tecnica [...]. Questo va detto per dirimere semplicemente la questione ormai fin troppo dibattuta dell’influenza delle idee di Savinio su de Chirico, o addirittura della dipendenza di de Chirico da Savinio. Le idee estetiche sono qualcosa di assolutamente generale, le opere d’arte qualcosa di assolutamente particolare, diverso di volta in volta, e legate esclusivamente alla capacità individuale dell’artista. In fondo le idee sull’opera d’arte, ovvero le idee estetiche, hanno poca rilevanza sulla poetica propria dell’autore, o su ciò che l’artista non semplicemente pensa, ma sente individualmente e quindi fa! Ma con questo abbiamo introdotto un terzo elemento oltre l’estetica e la poetica, il sentimento, o la *Stimmung*, che è anche quello che de Chirico stesso chiama propriamente la poesia, e che anima la sua poetica, e cioè la poesia nietzschiana dei pomeriggi d’autunno, con la luce chiara e le ombre allungate, che il pittore vuole naturalmente tradurre sulla tela; anche qui dobbiamo renderci conto che questa poesia è qualcosa di schiettamente individuale, che ciascuno sente per proprio conto, e per cui è assolutamente irrilevante ciò che se ne possa dire nella comunicazione reciproca tra artisti o tra fratelli, e che comunque questa poesia alla base dell’opera è da distinguere dai mezzi espressivi e dalle loro relazioni, che possiamo chiamare la sua poetica, alla quale si rivolge il critico.” *Dalla poesia di Zarathustra all’estetica metafisica*, in «Metafisica», n. 7/8, cit., pp. 103-104.

<sup>75</sup> Cfr. J. de Sanna *Appartenenze intellettuali per gioco*, firmato con lo pseudonimo V. Mangusta, recensione della mostra *Die andere Moderne – De Chirico und Savinio, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2001*, in «Metafisica», n. 1/2, Tèchne Editore, Milano 2002, pp. 305-306.

e) *Gli studi passati e futuri*

Giacché il documento della Braidense è stato prodotto all'interno del cerchio di studi di Baldacci e presentato in un convegno organizzato dallo stesso, sarebbe inverosimile che egli non prendesse atto dell'eventualità che tale documento non giochi a suo favore. La data "24 gennaio 1910" sul registro dei prestiti della biblioteca costituisce un'indiscutibile prova contro la sua teoria, contrapponendo al suo "Mito fiorentino" un elemento di valore scientifico difficile anche per lui da ignorare. Oltre alle strampalate considerazioni proposte (cfr. note 31, 35, 36) nell'esercizio di far entrare anche questo pezzo nel puzzle della propria fantasiosa ricostruzione storica, sembrerebbe che Baldacci, non potendo forse permettersi di apparire del tutto immune al buonsenso, stia prendendo atto dell'evidenza fornita dal documento. Nella premessa degli Atti del convegno scrive, insieme ai collaboratori Maria Grazia Messina e Antonello Negri: "Nel saggio conclusivo dedicato a questo primo periodo cronologico 1909-1911, Paolo Baldacci ha potuto tirare le conclusioni storiche in base alla documentazione appena ritrovata: non si tratta più di desumere *tutto dalla fragile datazione di una lettera* [nostro corsivo *ndr*]; ogni cosa si collega e si incastra nell'altra."<sup>76</sup>

L'affermazione conferma uno dei principali aspetti che si è voluto portare alla luce nel presente articolo, e cioè che tutta l'erronea teoria di Baldacci è congetturata da supposizioni derivate dall'ipotetica data di una lettera, invece che da studi seri e approfonditi.

Ora chiama "fragile" l'elemento che per oltre quindici anni ha privilegiato con l'appellativo "documento principe" e sul quale ha costruito una vera e propria campagna diffamatoria contro il Maestro. È infatti sulla presunta data "26 gennaio 1910" del c.d. "documento principe" che Baldacci ha imposto il suo assioma "sovrano": Giorgio de Chirico è un "bugiardo", postulato che ha fatto da regia a tutte le altre sue "scoperte": 1) Giorgio de Chirico non ha inventato la Metafisica; 2) Savinio, attraverso i "deliberati occultamenti" del fratello maggiore, è stato privato del primato storico che gli spetta.

Declassando come "fragile" la datazione della lettera, Baldacci squalifica necessariamente tutta la teoria delle menzogne di Giorgio de Chirico. Venuto meno il postulato "de Chirico bugiardo" resta alla storiografia esclusivamente la semplice verità che de Chirico ha sempre raccontato su se stesso e sul fratello. Conseguentemente, viene posta nel nulla tutta la costruzione storica e teorica elaborata da Baldacci in questi anni, il quale, riteniamo, in nessun caso potrà continuare a sostenere, come sembra invece anticipare nella presentazione degli Atti del convegno, che i propri studi e quelli di Roos degli ultimi quindici anni possano essere considerati ancora validi. In ogni caso, è opportuno ribadirlo, non si trattava di studi documentati ma di fantasiose elaborazioni.

Ciononostante, Baldacci promette studi futuri. Sarà interessante vedere come riuscirà a tenere in piedi la sua teoria della supremazia di Savinio nella "Metafisica milanese del 1909", senza ricalcare e riciclare gli stessi argomenti a sostegno finora prodotti che, come abbiamo visto, non solo sono privi di documentazione, ma totalmente sprovvisti di basi teoriche. Dovrà forse finalmente poggiare il disegno *L'oracolo* di Savinio (1918) sulla stessa bilancia della Metafisica di Giorgio de Chirico e delle decine di assoluti capolavori di pittura prodotti dal *Pictor Optimus* negli anni 1910-1919 e oltre.

<sup>76</sup> Cfr. P. Baldacci, M.G. Messina e A. Negri, *Premessa*, Atti del convegno, cit.

Dovrà anche imbarcarsi a spiegare come il *Poema fantastico* – un pezzo musicale – possa fare da base alla visione ferma, silente ed eterna di una qualsiasi Piazza d'Italia del primo periodo.

### 3. L'errata teoria della derivazione dell'Arte metafisica dalla letteratura

Ampliamo adesso la prospettiva, al di là dei racconti di Baldacci sull'individuo Giorgio de Chirico come persona fisica (abita, trasloca, prende in prestito libri) e morale (pensa, calcola, fa strategie, mente, manipola), per prendere in considerazione il contesto dell'Arte metafisica e quello che essa ha significato per il Novecento. Esiste un'altra teoria che fa da sottofondo alla "Metafisica milanese" ancora più nociva di quella assegnata alla persona fisica e morale di Giorgio de Chirico. E dimostra che, in fondo, Paolo Baldacci, che si presenta come massimo esperto di de Chirico, forse non ha ben capito l'entità del discorso. Oltre ad attribuire dei presupposti storici errati (Milano sì, Firenze no), Baldacci assegna dei fondamenti teorici alla nascita della Metafisica che non potrebbero esserle più estranei e allo stesso tempo più fuorvianti per la comprensione dei preziosi contenuti artistici che l'opera del Maestro ha conferito alla cultura. Giorgio de Chirico potrebbe anche incassarsi il danno morale conferitegli dallo studioso<sup>77</sup>, ma la sbagliata lettura dei fondamenti dell'Arte metafisica tracciati dallo studioso è un danno recato a *tutti*.

Baldacci non altera soltanto la storia della scoperta della Pittura metafisica, ma svuota l'evento anche della sua qualità di straordinaria esperienza percettiva vissuta *a fior di pelle* dal giovane de Chirico, comunicato in modo così chiaro nel breve aneddoto di Piazza Santa Croce. Come i surrealisti, che hanno promosso il sogno quale elemento portante della Metafisica – mentre per de Chirico non lo era affatto –, Baldacci definisce il fenomeno della "rivelazione" come proveniente da un'origine letteraria, mentre de Chirico spiega esplicitamente perché la fonte letteraria non è più contemplabile. Diamo per primo la parola a Baldacci, che nella sua monografia del 1997 in un sottocapitolo intitolato "Dalla letteratura alla pittura. Un metodo di lavoro" scrive: "Tutta l'ispirazione nasceva dalla lettura e dal pensiero. Tuttavia, [...] de Chirico non usa la letteratura solo per cercarvi un soggetto, ma soprattutto per estrapolare dal procedimento letterario nuove tecniche di comunicazione poetica utilizzabile anche in pittura."<sup>78</sup> Nella recente pubblicazione degli atti del convegno tenuto a Milano, ribadisce: "Per capire la genesi e la gradualità del fenomeno 'rivelazione' bisogna sempre ricordare che la metafisica è un'estetica di origine letteraria, ed è proprio in questo che consiste la sua profonda novità."<sup>79</sup>

A sostegno della teoria, Baldacci fa spesso riferimento a un passaggio dei *Testi teorici e lirici* (1911-1915) nel quale l'artista riassume il suo percorso artistico dopo aver lasciato l'Accademia di Monaco. Nel testo, de Chirico specifica di aver superato la letteratura come fonte e racconta il processo di consapevolezza che lo ha portato a concepire la Metafisica:

<sup>77</sup> A proposito, nessun artista del Novecento è stato maggiormente bistrattato sul piano dell'individualità come lo è stato Giorgio de Chirico.

<sup>78</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 1997, pp. 54-55.

<sup>79</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 2011, p. 39.

Quando dopo aver lasciato l'Accademia di Monaco mi accorsi che la strada che percorrevo non era quella che dovevo seguire, mi avventurai su sentieri tortuosi; dapprima mi catturarono alcuni artisti moderni, soprattutto Max Klinger e Böcklin; pensavo che queste composizioni profondamente sentite avessero una particolare *Stimmung*, che si riconosceva in mezzo a mille altre. – Ma di nuovo ho capito che non era questo. Leggo; un passaggio di Omero mi avvince – Ulisse nell'isola di Calipso – qualche vista e il dipinto si presenta davanti a me – allora si ha la sensazione di aver infine trovato qualcosa; o anche leggendo Ariosto, Ruggero, questo cavaliere errante che si riposa sotto un albero, si addormenta, il cavallo brucia l'erba intorno a lui, tutto è solitario, ci si aspetterebbe di veder comparire un drago in aria; la scena mi cattura e immagino il cavaliere, il cavallo, il paesaggio, d'un tratto ecco quasi una rivelazione, ma ancora non mi soddisfa; Mantegna, Dürer, Böcklin, Thoma o Max Klinger non avrebbero potuto anche loro dipingere un tale quadro? Serve qualcosa di nuovo.<sup>80</sup>

Il passo è chiaro. Peccato che Baldacci non prenda *mai* in considerazione le ultime affermazioni quando cita il passaggio, sospendendo la citazione sul soggetto della lettura – come se quest'ultimo fosse la conclusione e “la nuova scoperta” di de Chirico! Nella sua ultima pubblicazione, fa una cosa ancora più ingegnosa, in quanto cita (sempre in forma abbreviata) il passaggio, ma inverte l'ordine delle frasi; inizia con: “ecco quasi una rivelazione, ma ancora non mi soddisfa” e poi riporta il passo: “Leggo; un passaggio di Omero mi avvince – Ulisse nell'isola di Calipso – qualche sguardo e il dipinto si presenta davanti a me – allora si ha la sensazione di aver infine trovato qualcosa”.<sup>81</sup> Manipola il tal modo il pensiero di de Chirico per fargli dire quello che *lui* vuole fargli dire.<sup>82</sup>

Baldacci ritiene che “la profonda novità” della Metafisica sia d'ispirazione letteraria. Il che significherebbe quindi che la Metafisica, concepita come processo dalla lettura all'immagine, costituirebbe una forma di illustrazione – mettiamo anche artefatta – ma che come processo in sé non ha proprio nulla di nuovo. La teoria ridimensiona la grandezza di de Chirico a un livello che non va oltre la fase böckliniana della narrazione.<sup>83</sup> Dire che la Metafisica sia di ispirazione letteraria è estremamente limitante e riduttivo rispetto all'importante rivoluzione messa in atto da de Chirico in forma di immagine, e darebbe ragione ai primi critici francesi che negli anni prima della guerra, vedendo il lavoro dell'artista, dicevano “*c'est de la littérature*”, commento al quale de Chirico si oppose con forza.<sup>84</sup>

<sup>80</sup> G. de Chirico, in *Scritti/1*, cit., p. 611.

<sup>81</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 2011, p. 39.

<sup>82</sup> Tornando al “primo Baldacci” dello studio serio pubblicato nel catalogo della mostra nella sua galleria nel 1994, troviamo un passo in cui Baldacci stesso accusa Breton di aver decontestualizzato gli scritti di de Chirico: “col solito sistema dell'estrapolazione dal contesto [...]. *Ma se leggiamo il passo intero ci accorgiamo che il significato è diverso.*” [corsivo nostro ndr] In *De Chirico tradito dai Surrealisti*, cit., p. 223. Baldacci ha seguito Breton e Co. in un'altra operazione tipicamente surrealista, quella di cambiare i titoli alle opere di de Chirico. Nella sua monografia del 1997 assegna arbitrariamente al quadro *La surprise* del 1914 (opera documentata con questo titolo dal 1928 e sul retro della quale il titolo “La surprise” è scritto sull'etichetta della “Galerie Paul Guillaume”) un nuovo titolo: “Arcate e ciminiera” (senza dare nessuna fonte del titolo, il che fa pensare che abbia inventato lui stesso il nome in un'iniziativa simile a quella dei surrealisti, però con meno fantasia). Nello stesso momento, assegna il titolo “La surprise” a un *altro* quadro, uno peraltro pubblicato già nel 1947 con il titolo “Chimney” (M. Raynal, *Peintres du XXe siècle*, Editions d'Art Skira, Genève 1947). (Cfr. Baldacci, *op. cit.*, pp. 180 e 184). Il quadro in questione si trova nella collezione del Williams College Museum of Art, Bequest of Kay Sage Tanguy, Williamstown (Massachusetts). Rimane solo da interrogarsi sul perché di un'operazione apparentemente inutile.

<sup>83</sup> A questo proposito cfr. R. Dottori: “È proprio dal Simbolismo che si distacca appunto il suo nuovo modo di dipingere del tutto personale, che consiste nel sostituire il Simbolo con l'Enigma, o la rappresentazione simbolica con la rappresentazione enigmatica, che non rinvia semplicemente, né rappresenta, un'altra realtà ma sospende piuttosto la rappresentazione usuale nella ricerca del mistero dell'esistenza. Questo mistero si svela all'artista e la sua opera è la rappresentazione di questa rivelazione. In questo consiste la nuova poetica metafisica.” *Op. cit.*, pp. 101-102.

<sup>84</sup> Cfr. G. de Chirico, *Noi metafisici*, «Cronache di attualità», Roma, 15 febbraio 1919. *Scritti/1*, cit., pp. 269-276.

Il fatto che Baldacci favorisca l'aspetto narrativo in de Chirico calza bene con il ruolo che il periodo passato a Milano riveste, secondo lui, nell'opera dell'artista, in quanto è proprio in questa città che de Chirico dà vita ai quadri ispirati da Böcklin e alla narrazione del mito. Nel testo autobiografico *La vita di Giorgio de Chirico* (1929), firmato con lo pseudonimo "Angelo Bardi", l'artista scrive: "Passò il suo primo anno italiano a Milano. Durante questo periodo, dipinse delle opere in cui l'influenza böckliniana era ancora piuttosto evidente." Laddove Baldacci sbaglia enormemente è invece il voler collocare a Milano anche i primi quadri Metafisici, mentre questi furono ispirati ed eseguiti a Firenze, e non sono basati minimamente sulla letteratura (come peraltro, non sono basati neanche sul pensiero del fratello Savinio). De Chirico continua: "Essendosi trasferito a Firenze – sia per l'influenza dei maestri dei musei di questa città, sia attratto dal paesaggio toscano, sia per l'evoluzione naturale delle sue facoltà personali – Giorgio de Chirico cominciò a scoprire la propria strada. A questo periodo fiorentino appartengono delle tele come *L'enigma dell'oracolo* o *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*: abbiamo nominato due opere che, per la loro potenza poetica e per il loro aspetto innovativo, sono degne, benché datate 1910, di essere considerate allo stesso livello di una qualsiasi delle sue tele successive. Come, in precedenza, aveva scoperto una Grecia enigmatica e assai differente dalla Grecia illustrata nei libri scolastici, allo stesso modo, e a seguito di Nietzsche dell'*Ecce Homo*, Giorgio de Chirico si adoperò per scoprire il "mistero italiano".<sup>85</sup>

Il "qualcosa di nuovo" che serve secondo de Chirico, e che prosegue a sviluppare nel testo precedentemente citato, è legato alla percezione, alla capacità di sentire il mistero di certi fenomeni e l'enigma di certe cose. Narra l'evoluzione della propria sensibilità e del proprio pensiero offrendo una trasposizione in forma filosofica delle sue riflessioni come guida per il futuro dell'Arte stessa: "Bisogna soprattutto liberare l'arte da tutto ciò che ha di conosciuto sino ad oggi, ogni soggetto, ogni idea, ogni pensiero, ogni simbolo deve essere messo da parte." Non parla più di lettura, se non per affermare: "Finché si subisce l'influenza diretta di qualcosa che *anche* un altro *sa*, di qualcosa che potremmo leggere in un libro o incontrare in un museo, non si è un artista creatore come lo intendo io."<sup>86</sup>

Baldacci evita accuratamente di parlare del racconto di Piazza Santa Croce nel quale l'artista evoca l'esperienza percettiva accadutagli, e che peraltro costituisce la più preziosa testimonianza sul fenomeno della rivelazione, che è la base stessa della Metafisica. Nella sua monografia del 1997 riporta il paragrafo su Piazza Santa Croce, ma non in riferimento alla rivelazione, bensì alla scelta che secondo lui de Chirico fa di Firenze come città "agevole" da vivere, introducendo il testo così: "In ogni modo, ecco cosa scrive nel 1912", come se il passo fosse di poca rilevanza!<sup>87</sup>

<sup>85</sup> G. de Chirico, *La vie de Giorgio de Chirico*, firmato con lo pseudonimo "Angelo Bardi", in «Sélection. Chronique de la vie artistique», VIII, Éditions Sélection, Anversa 1929, pp. 20-26. È da notare che lo pseudonimo scelto dall'artista per il testo autobiografico, "Angelo Bardi", è un diretto riferimento alla Basilica di Santa Croce e al luogo della nascita della Metafisica. Cfr. K. Robinson, nota al testo, in «Metafisica», n. 5/6, Le Lettere, Firenze 2006, p. 495.

<sup>86</sup> G. de Chirico in *Scritti/1*, cit., p. 614.

<sup>87</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 1997, p. 76.

Anche se Baldacci non riesce a cancellare il luogo specifico di Piazza Santa Croce a Firenze, fa di tutto per minimizzarne l'importanza e devia il centro dell'attenzione del racconto. In ogni modo, se tale specifica non ci fosse, ben avrebbe potuto assegnare l'evento a una delle piazze milanesi – magari Piazza del Carmine nel quartiere di Brera, oppure Piazza Cadorna non lontana dall'abitazione della famiglia de Chirico in via Petrarca.

Il testo è un elemento certamente scomodo nella ricostruzione storica effettuata da Baldacci, che assegna l'evento di Piazza Santa Croce all'interno di un breve viaggio che de Chirico ha fatto a Roma nell'autunno del 1909, in cui è passato anche per Firenze.<sup>88</sup> Da diversi fatti storici, inclusa la malattia intestinale di cui soffrì l'artista al tempo, l'episodio di Piazza Santa Croce risale senza dubbio alla seconda metà del 1910 in una Firenze che de Chirico aveva già vissuto dalla primavera. Nel racconto dice: "In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su un banco in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo quella piazza." Quest'ultima affermazione, come ha segnalato Maurizio Calvesi, conferma la circostanza di un evento accaduto in una città che de Chirico conosceva bene.<sup>89</sup> Il suo precisare che "non era la prima volta" che vedeva la piazza, è per marcare la propria sorpresa di averla vista di colpo in modo diverso.

Nella sua complicatissima ricostruzione storica, Baldacci sorvola su specifiche indicazioni di questo genere. Tace riguardo a un'altra informazione del racconto, utile alla cronologia degli eventi, e cioè l'affermazione di de Chirico: "Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale." Baldacci utilizza la circostanza della malattia con la finalità di provare che de Chirico non ha dipinto quadri nell'arco dell'anno 1910 e scrive: "Inoltre, non dobbiamo dimenticare che la sua salute non era migliorata e che proprio a Firenze avvenne un peggioramento [...]. La conseguenza di questa malattia, come ricorda lo stesso de Chirico nelle *Memorie*, era che 'non lavorava'<sup>90</sup>. Non si rende conto che in questo modo finisce per *confermare* il 1910 come il periodo dell'indisposizione del giovane e quindi conseguentemente della guarigione ricordata nel racconto di Piazza Santa Croce, precisando in tal modo la data dell'evento (autunno 1910).

<sup>88</sup> Dalla documentazione trovata da Paola Italia, l'assenza della frequentazione della Biblioteca Braidense a Milano lascia una finestra di tre settimane per il viaggio. Viaggio in cui, secondo Baldacci, de Chirico: 1) si sarebbe recato prima a Roma; 2) avrebbe avuto numerose rivelazioni nella città; 3) avrebbe visto il quadro *San Luca che dipinge la Vergine* all'Accademia di San Luca (quadro di cui parlerà in uno scritto del 1920); 4) sarebbe stato colpito da vari monumenti storici romani; 5) sarebbe risalito a Firenze; 6) sarebbe passato numerose volte in Piazza Santa Croce; 7) un giorno avrebbe avuto la rivelazione in Piazza Santa Croce; 8) avrebbe fatto uno schizzo "oggi perduto" della sua visione di Piazza Santa Croce o addirittura abbozzato il quadro *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* su tela; 9) avrebbe deciso di trasferirsi a Firenze; 10) cercato e trovato un appartamento in affitto. Cfr. P. Baldacci, 2011, *op. cit.*, pp. 31-51. È da segnalare che nessuno di questi eventi è sostenuto da dati storici, ma sono invece postulati dello stesso Baldacci presentati come dati di fatto, dalla semplice *consecutio* del viaggio – prima Roma poi Firenze – alla decisione presa, durante il viaggio, dall'artista di trasferirsi a Firenze e la frenetica ricerca di un appartamento in affitto.

<sup>89</sup> M. Calvesi, *op. cit.*, aprile 1999: "Ma che *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* risalga in realtà, e senza dubbio, non alla fine del 1909 ma a quella del 1910, come la data apposta indica correttamente, risulta da precise testimonianze. Il celebre quadro non fu ispirato dal fugace passaggio del pittore a Firenze nell'ottobre del 1909, ma fu eseguito molti mesi dopo il suo definitivo trasferimento in quella città. Il noto passo di un altro dei manoscritti giovanili è inequivocabile: 'Dirò ora come ebbi la rivelazione di un quadro [...] che ha per titolo *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*. In un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su un banco nel mezzo di Piazza Santa Croce a Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo questa piazza.'" All'obiezione di Calvesi, Baldacci risponde: "Che nel famoso passo dei Manoscritti parigini in cui descrive la 'rivelazione' de *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* avvenuta a Firenze in Piazza Santa Croce de Chirico dica che non era la prima volta che vedeva quella piazza significa solo che durante la sua visita dell'ottobre 1909 ci sarà stato varie volte" (sic!). *Op. cit.*, 1999, p. 69.

<sup>90</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 2011, p. 52.

Baldacci, che “colloca” l'accaduto durante il breve viaggio nell'ottobre 1909, documenta il fatto con una lettera del 27 dicembre 1909 di de Chirico a Gartz: “In ottobre ho fatto un viaggio a Firenze e a Roma e probabilmente in primavera abiterò a Firenze, è la città che mi è piaciuta di più. Ho lavorato molto e ho studiato molto, e ho ora delle mete molto diverse rispetto a prima.” La lettera a Gartz conferma il viaggio, ma in nessun modo la datazione 1909 dell'evento di Piazza Santa Croce. Quest'ultima è generata dalla necessità di Baldacci di concatenare questi tre elementi in sequenza (ispirazione Piazza Santa Croce; lettera 27 dicembre 1909; annuncio della scoperta della Metafisica nella lettera “datata” 26 gennaio 1910) in modo da poter sostenere che l'esecuzione dei quadri *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* e *L'enigma dell'oracolo* è avvenuta nell'autunno 1909. Nella lettera, che costituisce in realtà l'unico documento esistente relativo al periodo dall'autunno 1909 alla primavera 1910, de Chirico parla del suo lavoro e dei suoi studi dicendo di avere “delle mete molto diverse rispetto a prima”. Se vogliamo tenere buono l'annuncio della scoperta della Metafisica il “26 gennaio 1910”, vorrebbe dire che il giorno 27 dicembre 1909 – vale a dire trenta giorni prima –, mentre scrive, de Chirico non sa ancora di aver inventato qualcosa di straordinario. Se ne rende conto di colpo il 26 gennaio 1910, dopo un trasloco fulmineo da Milano a Firenze, di avere dipinto “dei quadri che sono i più profondi che esistono in assoluto”.

Peraltro, quale spiegazione può dare Baldacci al fatto che nella lettera che lui data “26 gennaio 1910”, de Chirico saluti l'amico con l'affermazione: “Molti impegni, e la mia salute che purtroppo da un anno non è più molto buona, mi hanno impedito di scriverle prima.” Nella frase ci sono due elementi rilevanti: 1) se la lettera fosse stata scritta il 26 gennaio 1910, avendo appena scritto a Gartz il 27 dicembre 1909, non ci sarebbe stato alcun bisogno di scusarsi per un lungo periodo di silenzio<sup>91</sup>; 2) la malattia di cui soffre dura da un anno.<sup>92</sup>

Ritenere che de Chirico fosse stato malato già *da un anno* nel gennaio del 1910 significherebbe che la sua indisposizione risale al periodo in cui visse a Monaco. La stessa malattia gioverebbe quindi di un'implicita retrodatazione di un anno, come applicata da Baldacci esplicitamente ai suoi quadri.

Trascurando quanto l'artista stesso ha scritto sulla propria illuminazione artistica, Baldacci introduce dei concetti “filtro” che sottraggono alla scoperta sia la qualità esperienziale, che la paternità stessa. Mentre de Chirico non sarebbe il padre della Metafisica, ma se mai lo “zio” (la paternità vera, secondo Baldacci, va attribuita a Savinio), la Metafisica è orfana anche della madre – della propria genesi sensoriale – e sarebbe figlia invece di un libro, di una lettura, cioè di una fonte secondaria (e alquanto banale), invece che generata dall'esperienza diretta tra coscienza e realtà, vissuta da de Chirico, – e *cos'altro* potrebbe essere la Metafisica in fondo, se non la diretta esperienza della realtà? Alla base della teoria di Baldacci sta il fatto che de Chirico avrebbe usufruito di idee e suggestioni del fratello Savinio durante il periodo milanese del 1909; e anche qui abbiamo il filtro Savinio e non

<sup>91</sup> Il lungo periodo senza corrispondenza di cui parla de Chirico si riferisce alla sua ultima comunicazione: una cartolina postale dell'11 aprile 1910 fino alla lettera in questione, che fu effettivamente scritta nel dicembre 1910.

<sup>92</sup> L'indisposizione di de Chirico iniziò a Milano dove si era trasferito da Monaco nel mese di giugno 1909. Nelle *Memorie* scrive: “mentre stavo a Milano mi erano venuti forti disturbi intestinali; erano dolori cronici accompagnati da una grande debolezza; stentavo a salire le scale, in strada temevo sempre di essere colto da uno svenimento e pertanto camminavo rasente i muri.” *Op. cit.*, p. 29.

l'esperienza diretta della straordinaria presa di coscienza dell'artista avvenuta in Piazza Santa Croce. Nella sua ultima pubblicazione, Baldacci si supera: "Più che di ragionamento, sarebbe corretto parlare, almeno per Giorgio, di una forma di meditazione assorta capace di interiorizzare e di far propri i procedimenti creativi e intuitivi che via via essi ravvisavano in altri artisti, poeti e pensatori."<sup>93</sup> A questo punto direi che è preferibile Savinio come padre, almeno rimane in famiglia, invece di questa specie di "accumulo" allargato di padri.

È attraverso affermazioni del genere che si evidenzia la deduzione sbagliata che Baldacci fa di questo grande artista. L'arte di de Chirico non deriva da un altro, da un fratello, da una lettura, da altri "artisti, poeti e pensatori", ma è *originaria*, ed è proprio grazie alla sua qualità unitaria e basilare che tanti, tantissimi altri artisti, a loro volta, hanno potuto attingervi, creando diversi, nuovi movimenti d'arte: dal Surrealismo al Realismo magico, alla Nuova Oggettività, fino all'Arte concettuale. Una forza così feconda non può derivare dall'interpretazione di qualcosa elaborata da qualcun altro. De Chirico ha avuto una visione che è andata oltre la realtà stessa e ha creato una forma d'Arte che ha scosso i più grandi pensatori e artisti del Ventesimo secolo.

#### 4. Conclusioni

Perché la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico dedica tempo ed energia a una questione della quale sarebbe sufficiente lasciar parlare i documenti, gli scritti dell'artista e i fatti storici? Purtroppo l'approfondimento e la correlazione di tante fonti rimane un lavoro di chi si dedica a tempo pieno alla ricerca su un artista. Tale lavoro richiede serietà, intelligenza, imparzialità, e soprattutto implica un grande lavoro di ricerca e di verifica. Nel caso di Paolo Baldacci e di Gerd Roos, qualcosa è andato storto, a nostro avviso, nel loro modo di approcciare la ricerca e sono riusciti a fare dell'opera e della vita di Giorgio de Chirico una specie di labirintico luna park pieno di pettegolezzi, intrighi e specchi distorti sulla realtà. Dopo aver stabilito la folle ambizione di Giorgio de Chirico nel voler essere riconosciuto come l'unico, solitario inventore della Metafisica, aspirazione che lo avrebbe guidato nel comportamento non etico nei confronti del fratello (e nei confronti di tutti quelli che tengono a conoscere la verità storica e che ne sono stati privati in tutti questi anni), Baldacci, dismesse le vesti dello storico, indossa quelle dello psicanalista e approfondisce ulteriormente, sotto un profilo freudiano, la condizione dell'uomo: "Nella vita ufficiale de Chirico si presenta come un ligio e compiaciuto osservante delle regole del moralismo, ma nell'utopia dell'arte, e sotto un ben congegnato travestimento filosofico, ci prospetta ben altro". Il commento si riferisce all'interpretazione che Baldacci ha dato al tema pittorico dei Gladiatori, che per lui: "non è che il rapporto irrisolto di de Chirico col padre, col fratello e con la sessualità maschile."<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Cfr. P. Baldacci, *op. cit.*, 2011, pp. 27-28.

<sup>94</sup> Cfr. P. Baldacci: "L'enigma dei gladiatori comincia allora a chiarirsi: con l'ironica messinscena di un'apparente 'violenza' si vogliono infrangere i tabù frutto di un'educazione rigida e moralistica e liberare, attraverso l'espressione artistica, pulsioni faticosamente tenute a freno [...]". Scheda dell'opera *Gladiatori*, 1928, catalogo della mostra *De Chirico*, Palazzo Zabarella, Padova, Marsilio editore, Venezia 2007, p. 200. Di fronte a tale affermazione viene da domandarsi sempre di più se Baldacci abbia veramente compreso l'arte di Giorgio de Chirico. In riferimento ai *Gladiatori*, particolare sia

Di fronte all'assurda diffamazione dell'uomo de Chirico promossa da chi dovrebbe sostenere, rilevare e facilitare la comprensione della sua opera – ma che invece ne ha alterato la storia –, la Fondazione non può che opporsi. De Chirico conosceva bene il problema, esprimendosi infinite volte sullo stato dei critici suoi contemporanei: “Quello che oggi il critico cerca è l'aneddoto, oppure la chiacchierata a tono ‘intelligente’, anzi addirittura furbo, con cui si sforza di apparire un uomo superiore, acuto, uno spirito lirico e complicato, una persona al corrente dei più recenti fenomeni artistici. Infatti, quando si leggono i testi delle numerose monografie dedicate ai differenti Cézanne, Gauguin, Van Gogh ecc., non vi si trova altro che aneddoti, pettegolezzi e vita romanzata; di pittura nemmeno una parola.”<sup>95</sup>

Abbiamo visto il danno morale recato a Giorgio de Chirico dalla rielaborazione da parte di Paolo Baldacci e Gerd Roos della storia personale, familiare e professionale dell'uomo. Abbiamo tracciato lo scempio e la manipolazione applicata al tesoro teorico dell'opera del Maestro.

La finalità del presente studio non consiste tanto nel riaffermare una verità storica – che è sotto gli occhi di tutti –, ma soprattutto nel ristabilire la verità morale su Giorgio de Chirico al quale, con le martellanti accuse di menzogna, mistificazione (e tutto il vocabolario utilizzato)<sup>96</sup>, si è cercato di togliere l'onore e la stessa dignità che gli spettano, sia come uomo, sia come il massimo artista del Novecento.<sup>97</sup>

In chiusura, rispondo al quesito dichiarato nel primo mio articolo sulla questione: quello di verificare se de Chirico “non sia rimasto vittima *post-mortem* di una profonda falsificazione di fatti e circostanze della sua vita, falsificazione quest'ultima ancor più grave e pericolosa di quella purtroppo sempre attuale delle sue opere”. La risposta, purtroppo, è: sì.

---

come tema, sia come realizzazione pittorica, de Chirico disse: “È un personaggio estremamente drammatico, di buona volontà, votato alla morte, dovrà morire. Sono rari i gladiatori che sopravvivano, non è vero? [...] Il personaggio del gladiatore mi ha sempre impressionato per il suo effetto drammatico, il fatto di essere destinato...” Intervista *Entretien avec de Chirico* di J.J. Marcand da domande preparate da G. Briganti, Archives du XX Siècle, 1971. È un peccato che l'importante tema, che tratta questioni drammatiche e universali come il destino e la morte, sia ridotto al “metodo autobiografico” di Baldacci, al quale sembra assegnare l'intera opera di Giorgio de Chirico.

<sup>95</sup> Cfr. G. de Chirico, *L'eterna questione*, pubblicato con il titolo *Vox clamans in deserto*, in «L'Ambrosiano», Milano, 16 marzo 1938; ora in *Scritti/1*, cit., p. 392.

<sup>96</sup> Cfr. qui di seguito un breve elenco della terminologia usata regolarmente da Paolo Baldacci nei confronti dell'artista: *Giorgio de Chirico... in altri termini. Vocabolario di Paolo Baldacci* (con alcune osservazioni di Gerd Roos).

<sup>97</sup> A Paolo Baldacci, e anche Gerd Roos, che tale tentativo hanno messo in atto, ci permettiamo di ricordare quello che probabilmente hanno dimenticato, cioè che “l'unico rispetto che bisogna avere nella ricerca storica e scientifica è quello della verità e dell'onestà intellettuale”.

### Giorgio de Chirico... in altri termini<sup>1</sup>

*Vocabolario di Paolo Baldacci con alcune osservazioni di Gerd Roos*

“Tutto è, per de Chirico, una creazione artistica che mescola abilmente verità e mito (o **menzogna?**) per costruire il proprio autoritratto”.

“De Chirico era un **bugiardo**, cioè giocava a suo piacimento con le date e con i fatti secondo le **bizze** del momento”.

“De Chirico era un **levantino**: se poteva ingannare qualcuno lo faceva senza farsi scrupoli”.

“Certo, c’era in lui **una buona dose di levantinismo**, e di pretesa di essere al di sopra del bene e del male, di **prendersi burla di tutti**, unita a un’irresponsabilità infantile, di cui lui stesso è stato la prima vittima”.

“Non è colpa mia se de Chirico era un **mistificatore**”.

Le *Memorie* di Giorgio de Chirico: un “**monumento di mistificazione**”.

#### “Furbesco”

“Tra i **deliberati occultamenti** praticati da de Chirico vi è la quasi totale cancellazione del ruolo avuto dal fratello nella costruzione delle basi teoriche della poetica metafisica”.

“questa **documentatissima** prassi di de Chirico”.

“proprio perché il loro lavoro e il loro pensiero si erano sviluppati in un **groviglio simbiotico**, [de Chirico] aveva iniziato a creare, fin dagli anni Venti, il mito dell’eroe solitario”.

“Il **mito fiorentino** e la cancellazione del ruolo di Savinio”.

“Ed è proprio dopo la morte di Alberto che Giorgio incominciò a pentirsi, ma troppo tardi, della propria **ingratitude**. I lunghi passi dedicati al fratello nella seconda parte delle *Memorie* suonano infatti come **lacrime di cocodrillo** e si guardano bene dal riparare al precedente silenzio, chiarendo il contributo di pensiero dato da Savinio alla nascita dell’arte metafisica”.

“Per quanto non venga espresso esplicitamente un giudizio negativo sulla **mancanza di caratteri morali** nel fratello [Giorgio] e nella madre, l’assenza è di per sé eloquente”.

“Gemma e i figli **mentirono** sul luogo di nascita del rispettivo marito e padre fin dal giorno della sua morte”.

“La storia del **fallimento** di *Dudron* come impresa letteraria è parallela e analoga alla storia del **fallimento esistenziale** di de Chirico come uomo”.

“Nella vita ufficiale de Chirico si presenta come un ligio e compiaciuto osservante delle regole del moralismo, ma nell’utopia dell’arte, e sotto un **ben congegnato travestimento filosofico**, ci prospetta ben altro”.

“La **maschera** sotto la quale l’autore si traveste è sempre in funzione di una **verità ‘costruita’** con la quale egli vuole dare un particolare significato alla propria vicenda.”

<sup>1</sup> Le citazioni riportate sono tratte dalle varie pubblicazioni di Paolo Baldacci e di Gerd Roos dal 1997 al 2011.

*Osservazioni di Gerd Roos:*

“L'**occultamento** del ruolo di Alberto Savinio, come dimostrano i testi di de Chirico appena citati, incominciò a manifestarsi attorno al 1919-20, cioè nel momento in cui la loro cooperazione stava per trasformarsi in una forma di concorrenza, mai aperta e sempre sviluppata in modo indiretto”.

“Una serie di informazioni e spiegazioni che potrebbero venire sia da de Chirico sia da Savinio, ma per un altro verso si dimostra come sicuro parto del fratello maggiore a cause della precisione cronologica e biografica collegata ad una **falsa ricostruzione** dei periodi artistici a alla **completa eliminazione** del ruolo del fratello più giovane”.

“Il **mito fiorentino** contiene infatti un'altra componente essenziale: la concezione di quest'arte nuova sarebbe la conquista spirituale di un'unica persona”.

“Savinio si dimostra più equanime nei confronti dell'iniziale collaborazione col fratello”.

“Alla diffusione di questo **mito** di de Chirico si dedicò per tutta la vita”.

“Ringrazio Paolo Baldacci per avermi fatto notare che la firma non era di '**Giorgio**', bensì di '**Gemma**' de Chirico”. (Cfr. nota 54)

*E per finire, ... su chi non è d'accordo con le "verità" di Baldacci, egli si augura: “A questo punto bisognerà, forse, **attendere la scomparsa degli interessati** per vedere tornare le cose a posto”.*