

DE CHIRICO E LA RUSSIA: CONTATTI – INFLUENZA – INCROCI¹

Tatyana Goryacheva

De Chirico e la diaspora russa in Europa

Anche l'esame più rapido della biografia di de Chirico svela i legami di quest'ultimo con il mondo russo: solitamente ne vengono ricordate le due mogli e la partecipazione alle famose "Stagioni russe". Nel contesto della prima esposizione importante delle sue opere in Russia, questi fatti appaiono non privi di interesse e fanno sorgere una domanda: quanto c'era di predefinito nei contatti russi che caratterizzarono la vita dell'artista italiano? In effetti, le conoscenze e gli incontri personali di de Chirico all'interno della comunità culturale russa, significativamente più numerosi e importanti di quanto sembri a prima vista, sono stati una costante del suo destino. Sia i due matrimoni che la collaborazione con Sergej Djagilev scaturirono dagli intensi rapporti che de Chirico ebbe a interessare con la diaspora russa a Roma e Parigi: un intreccio sorprendente di biografie artistiche che non si spiegava certo con particolari inclinazioni russofile. L'attività dell'*intelligencija* artistica in esilio era profondamente integrata nella vita culturale dell'Italia e della Francia e ne costituiva una parte importante e imprescindibile; frequentando l'ambiente della bohème di Roma, Firenze, Milano e Parigi, de Chirico non poteva sfuggire all'incontro con i maestri della cultura russa.

E il primo incontro rilevante con la comunità russa ebbe luogo all'inizio del 1919 a Roma, dove il pittore giunse da Ferrara. Con l'appoggio dell'amica Anna Antonelli, de Chirico divenne ospite fisso del salotto artistico-letterario cosmopolita di Olga² (fig. 1) e Angelo Signorelli, uno dei centri più vivaci della vita culturale romana. A casa Signorelli si riunivano pittori, giornalisti, musicisti, scrittori e altri artisti; una volta alla settimana vi si tenevano serate musicali, tra i cui *habitués* figuravano sia italiani che russi emigrati – il fior fiore dell'emigrazione russa –. L'ospitalità della casa e il fascino raffinato dell'atmosfera artistica rendevano l'appuntamento famoso nel milieu artistico-letterario e magneticamente attraente. Capitavano dai Signorelli anche personalità artistiche della Russia sovietica a Roma di passaggio. Tra i loro ospiti, fissi e occasionali, si possono menzionare Natalija Goncharova, Sergej Djagilev, Vyacheslav Ivanov, Michail Larionov, Vsevolod Mejerchol'd, Pavel Muratov, Aleksandr Tairov, Valentina Chodasevič, Alfredo Casella, Filippo Tommaso Marinetti, Filippo de Pisis, Luigi Pirandello, Ottorino Respighi e molti altri. I padroni di casa stessi erano personaggi non meno interessanti. L'emigrata russa Olga Ivanovna Resnevič-Signorelli, di formazione medico, a metà degli anni Dieci del Novecento aveva abbandonato l'esercizio della professione e si era dedicata alla traduzione; tra i suoi lavori figurano alcuni saggi di Nikolaj Berdjaev per una rivista italiana, l'antologica

¹ L'articolo è stato pubblicato in lingua russa originale e in traduzione inglese e italiana nel catalogo della mostra *Giorgio de Chirico. Apparizioni metafisiche*, a cura di G. Mercurio con la collaborazione di T. Goryacheva e V. Noel-Johnson alla Tretyakov State Gallery di Mosca, 19 aprile-23 luglio 2017. Il catalogo è stato pubblicato dall'Istituto Italiano di Cultura di Mosca.

² *Olga Ivanovna Resnevič-Signorelli*, in *Russi in Italia: Dizionario*. URL: <http://www.russinitalia.it/dettaglio.php?id=279> (data di consultazione: 28.12.2016)



fig. 1 Olga Ivanovna
Resnevich-Signorelli



fig. 2 N. Ulyanov, *Ritratto di Pavel
Muratov*, 1911

Corrispondenza da un angolo all'altro di Vyacheslav Ivanov e Michail Geršenzon, il racconto lungo *La steppa* di Anton Checov e più opere di Fedor Dostoevskij. Angelo Signorelli, dal canto suo, oltre che medico era appassionato collezionista. Entrambi si occupavano di beneficenza aiutando gli emigrati russi.

Prima del 1918 de Chirico era stato a Roma solo per brevi periodi e non godeva di particolare fama nelle cerchie artistiche: in una lettera di Anna Antonelli a Olga Signorelli de Chirico veniva presentato come amico di un collaboratore dell'ambasciata britannica e giovane artista di talento desideroso di essere accolto in casa Signorelli.³ L'incontro con questa famiglia lo aiutò a stabilire contatti fecondi, sfociando inoltre in una lunga amicizia.

Il primo frutto di tale conoscenza arrivò molto presto: alla mostra tenutasi alla Casa d'Arte Bragaglia nel febbraio del 1919 Angelo Signorelli comprò il quadro di de Chirico *Ritratto di donna [Alceste, 1918]*. L'acquisto fu assai significativo, non solo dal punto di vista materiale: l'interesse che il noto collezionista romano mostrò per l'opera di de Chirico segnò l'inizio della carriera artistica del pittore in Italia. In autunno, apprestandosi a trasferirsi a Parigi, de Chirico ringraziò così Olga: "Lasciando l'Italia non dimenticherò che loro (lei e suo marito) sono le sole persone che si siano veramente interessate a me e che il professore è stato il primo italiano che abbia scambiato una mia pittura con qualche biglietto di banca, ciò che è un modo d'incoraggiare assai migliore di tutte le lodi e le chiacchiere".⁴

In seguito scrisse nelle sue memorie: "La mostra ebbe un successo mediocre. Fu venduto un solo quadro; il solo quadro non metafisico di tutta la mostra e che era un ritratto di ragazza; l'acquirente fu il professor Angelo Signorelli [...]. Il professore Signorelli è stato il primo italiano che mi ha acquistato un quadro".⁵ Successivamente la collezione di Signorelli si arricchì anche di altre opere

³ F. Benzi, *Il carteggio de Chirico-Signorelli e gli esordi classicisti del pittore (1918-1919)*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico» n. 1/2, 2002, p. 165.

⁴ *Ivi*, p. 171.

⁵ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Rome 1945; Bompiani, Milano 1998, p. 112.

di de Chirico. Lo testimonia una lettera del 1969 di Pavel Mansurov a Olga Signorelli: “Ricordo il vostro appartamento e la stanza in cui erano appesi diversi dei migliori lavori di de Chirico [...]”.⁶

Del resto, dopo solo dieci anni sarebbe stato de Chirico a fornire aiuto e sostegno alla famiglia Signorelli: fu grazie alla sua mediazione infatti, e con un suo testo introduttivo per il catalogo, che nel 1930 alla galleria Zak di Parigi si aprì una mostra dedicata ai burattini realizzati dalla figlia della coppia, Maria.⁷

Nell’ambiente dell’*intelligencija* artistica di Roma godeva di popolarità anche un altro salotto: l’appartamento in via del Babuino dello scrittore e storico dell’arte Pavel Muratov, l’autore del leggendario studio *Immagini d’Italia* (fig. 2); qui ogni martedì si riunivano gli intellettuali romani, tanto italiani che russi emigrati. La composizione dei frequentatori del salotto dei Signorelli e dell’appartamento di Muratov in parte coincideva, e i padroni di casa stessi erano in ottimi rapporti. Ospite abituale di Muratov era anche de Chirico. Il pittore Gregorio Sciltian (di cui si parlerà più dettagliatamente in seguito) ha lasciato delle memorie sui martedì da Muratov: “Servivano tè, tartine e offrivano vino. Alla maniera russa, la serata si passava a tavola. Discutendo di arte, letteratura e religione ci si tratteneva fino a notte fonda. Tutti i rappresentanti della cultura russa che capitavano o vivevano a Roma frequentavano il salotto di Muratov: Vyacheslav Ivanov, l’architetto Andrej Beloborodov e, quando passava di lì dalla sua Firenze, lo straordinario copista degli antichi maestri Nikolaj Locho. Ma c’erano anche molti italiani: Alberto Spaini, Corrado Alvaro, Vincenzo Cardarelli, cui nel tempo si aggiunsero anche Alberto Savinio, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis e altri”.⁸

Come già con i Signorelli, i rapporti di de Chirico con Muratov avevano carattere non solo amichevole ma anche professionale: allo storico dell’arte che si interessava di cultura italiana non era certo passata inosservata l’opera del famoso pittore contemporaneo. Nel 1923 Muratov scrisse a Olga Signorelli: “A Firenze ho incontrato Giorgio de Chirico e ho visto i suoi lavori. Li trovo interessanti e significativi. Gli ho chiesto di mandarmi delle fotografie: quando lo avrà fatto, scriverò un articolo su di lui per una rivista russa”.⁹

Nell’articolo *Novaja ital’janskaja živopis’* [La nuova pittura italiana] uscito nel 1926 sulla rivista «Zveno», Muratov ebbe a dare una propria interpretazione delle opere di de Chirico di quel periodo: “De Chirico è pienamente ‘europeo’, nel senso che in lui non c’è niente di regionale [...]. De Chirico apprezza il romanticismo e crede nel



fig. 3 Vyacheslav Ivanov, Roma

⁶ *Real'nost' stala u menja sovsem fantastičeskoj...: Pišma P.A. Mansurova (1929-1973)*, in *Archivio russo-italiano IX. Olga Resnevich Signorelli e l'emigrazione russa: corrispondenze*, a cura di E. Garetto, A. d'Amelia, K. Kumpan e D. Rizzi, vol. II, *Europa Orientalis*, Salerno 2012, p. 56.

⁷ *Pišma N.A. Benua (1935-1959)*, a cura di P. Deotto, in *Archivio russo-italiano IX*, cit., p. 57. G. de Chirico, *Bambole e personaggi*, ora in G. de Chirico, *Scritti I (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellesa, Bompiani, Milano 2008, pp. 838-839.

⁸ V. V. Chalpac'jan, *Nekotorye fakty biografii P.P. Muratova, rasskazannye chudožnikom G.I. Šiltjanom*, in *Materijal naučnoj konferencii "XXIX Vipperovskie čtenija 2008" v GMII imeni A.S. Puškina*, Mosca, aprile 2008, p. 2.

⁹ *Pišma P.P. Muratova (1923-1926)*, a cura di P. Deotto e E. Garetto, *Priloženie: Iz vospominanij O. Resnevich-Singorelli o P.P. Muratove*, in *Archivio russo-italiano IX*, cit., p. 97.



fig. 4 A. Beloborodov, *Autoritratto*, databile anni Trenta



fig. 5 Andrej Beloborodov e Giorgio de Chirico all'inaugurazione della mostra di Beloborodov

romanticismo della modernità. Il suo è però uno strano romanticismo, un romanticismo che viene non tanto da fede quanto da scetticismo, da una profonda delusione! Il muoversi della pittura italiana verso la tradizione gli è ostile, né gli è necessaria la grammatica base della pittura europea del XVII e XIX secolo per esprimere lo spirito scettico e canzonatorio che guida la sua mano”.¹⁰

Nei salotti artistico-letterari dei Signorelli e di Muratov de Chirico avviò la frequentazione, durata poi molti anni, con il filosofo e poeta simbolista russo Vyacheslav Ivanov (fig. 3); le loro discussioni, stimolanti per entrambi, riguardavano anche la politica di Mussolini (testimonianza indiretta di questa polemica si è conservata in una cartolina di de Chirico a Ivanov).¹¹

Tra gli amici di de Chirico si annoveravano anche pittori russi emigrati che, risiedendo a Roma o trovandosi a passare di lì, andavano invariabilmente nelle case Signorelli e Muratov. Con Andrej Beloborodov, architetto, pittore e grafico (figg. 4-5), de Chirico fece conoscenza nel 1920, quando Beloborodov arrivò per la prima volta in Italia da Parigi, prendendo a praticare entrambi i salotti. È possibile che l'evidente influenza della pittura metafisica sull'artista russo sia stata uno dei motivi per cui de Chirico, che lo chiamava “palladiano metafisico”,¹² non fu avaro di lodi verso i suoi lavori. Alla mostra che Beloborodov tenne nel 1945 a Roma lasciò nel libro dei visitatori un commento entusiasta: “Bravo! Bene! Forza!!”.¹³ E in un articolo sull'amico russo scrisse: “Beloborodov fa parte di quel genere di persone di cui sono fiero di fare parte anch'io. Sono persone che a metà del secolo scorso hanno raggiunto l'apice in attività di tutti i tipi grazie alla loro intelligenza, fermezza d'animo, magnanimità,

¹⁰ *Ivi*, p. 93.

¹¹ URL: <http://www.russinitalia.it/inediti.php?id=7> (data di consultazione: 28.12.2016).

¹² G. Giuliano, *Solitudine contro le avanguardie. Andrej Beloborodov nella critica d'arte italiana*, in *Archivio russo-italiano X*, a cura di D. Rizzi e A. Shishkin, *Europa Orientalis*, Salerno 2015, p. 222.

¹³ *Perepiska M.V. Dobužinskogo i A.Ja. Beloborodova*, a cura di G. Giuliano, in *Archivio russo-italiano VII*, a cura di C. Diddi e A. Shishkin, *Europa Orientalis*, Salerno 2011, p. 178.

finezza di sensi, e di cui oggi, purtroppo, al mondo sono rimasti solo rarissimi esemplari”.¹⁴ Nel 1957 de Chirico commissionò a Beloborodov il progetto della villa romana “La Misurina” (progetto che non fu realizzato).

Con un altro pittore, il celebre copista Nikolaj Lochov (fig. 6), de Chirico si incontrò alla Galleria degli Uffizi; la loro frequentazione continuò poi a Roma nei due salotti succitati. Profondo conoscitore dei procedimenti e delle tecniche di pittura dei maestri del Rinascimento, che avrebbe replicato nelle sue copie, Lochov fece conoscere a de Chirico la ricetta della tempera grassa. Con questa tecnica de Chirico realizzò le serie a tema *Ville romane*, *Il figliol prodigo* e *La partenza degli Argonauti*.¹⁵

Un altro russo in cui il destino volle de Chirico si imbattesse a Roma è il pittore Gregorio Sciltian. I due si conobbero a casa del pittore Nino Bertolotti; Sciltian era poi anch'egli un habitué dei martedì da Muratov, dove i rapporti fra i due si consolidarono definitivamente. Nel corso del tempo seguirono altri incontri a Roma, Parigi e Milano. I contatti artistici con Sciltian lasciarono una traccia curiosa nell'arte di de Chirico, che fece spesso ricorso all'artificio della citazione: un dipinto del 1945 che lo ritrae nudo con una fascia intorno ai fianchi ripete quasi perfettamente la composizione e l'immagine dell'autoritratto di Sciltian, *Za tualetom* [*La toilette*], che fu esposto al Salon des Indépendants nel 1928¹⁶ (figg. 7-8).

Al Teatro d'Arte di Roma di Pirandello, nel 1924, de Chirico vide per la prima volta la ballerina russa Raissa Gourevitch-Krol, moglie del regista teatrale Georgij Krol (si noti che la coppia, emigrata dalla Russia, intratteneva rapporti d'amicizia con la famiglia dei Signorelli, cui li aveva presentati Larionov nel 1920). Erano in corso le prove degli spettacoli *Histoire du soldat* di Igor Stravinskij, *La gaia morte* di Nikolaj Evreinov e *La morte di Niobe* su musiche di Alberto Savinio (Andrea de Chirico, fratello del pittore). Le coreografie della tragedia mimica in un atto *La morte di Niobe* erano di Krol, le scenografie e i costumi di de Chirico; il ruolo di Niobe era interpretato da Raissa. L'incontro sfociò in una storia d'amore: Raissa e Giorgio si incontravano in segreto nella casa che il pittore divideva con la madre e il fratello. Nel 1925 de Chirico andò a Parigi seguito da Raissa.¹⁷ Nel 1929, accettando la proposta di S. Djagilev, de Chirico divenne scenografo del balletto *Le Bal* e si recò a Monte Carlo, dov'era programmata la rappresentazione. Nelle sue memorie scrisse: “Diaghilev [*sic*], il ballettomane, invitava i pittori più noti a fare scenari e costumi. Fui invitato anch'io per un balletto dal titolo *Le Bal*, musicato dal compositore Rietti; questo balletto fu dato a Monte Carlo nella primavera del 1929 e nell'estate fu dato a Parigi al teatro Sarah Bernhardt. Ebbe molto successo; alla fine del balletto il pubblico plaudente cominciò a gridare: ‘*Sciricò! Sciricò!*’ Fui costretto a venire sulla scena e



fig. 6 Nikolaj Lokhov

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ A. D'Amelia, *Raissa Gurevič i ital'janskaja kul'tura*, p. 12.

¹⁶ *Illjustrirovannaja Rossija* n. 10 (147), 1928, 3 marza, p. 13.

¹⁷ Nel 1930 si sposarono, ma a quel punto ormai i loro rapporti si erano praticamente esauriti.



fig. 7 Riproduzione di *Abluzioni mattutine* di G. Sciltian, «Illustrirovannay Rossiya», 1928, n. 10 (147), 3 marzo, p. 13



fig. 8 G. de Chirico, *Autoritratto nudo*, 1942, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, Roma

ringraziare, insieme a Rietti ed ai principali danzatori”.¹⁸

Parlando dei balletti di Djagilev, non si può non ricordare Leonid Mjasin, ballerino e coreografo delle “Stagioni russe”: c'erano anche lavori di de Chirico nella collezione privata con cui, nell'aprile del 1917, Mjasin allestì a Roma una mostra in concomitanza con l'apertura delle “Stagioni russe”.

Djagilev non fu l'unico impresario russo che si rivolse a de Chirico: negli anni Trenta divenne direttore di scena al Teatro alla Scala di Milano Nikolaj Benua, che tra gli altri famosi artisti italiani invitò a collaborare alla messa a punto degli spettacoli anche de Chirico.

Le conoscenze e le amicizie con emigrati russi che de Chirico fece a Parigi avevano una sfumatura un po' diversa rispetto a quelle di Roma: Parigi era infatti l'epicentro dell'avanguardia, e già nel 1912-14 i lavori di de Chirico erano stati notati e apprezzati da Picasso, Apollinaire e molti altri. Poeti, scrittori e pittori di punta, tra cui de Chirico si sarebbe trovato nuovamente negli anni Venti e Trenta.

Nel novero degli amici parigini di de Chirico figurava anche Ilya Zdanevich. A unirli era la cerchia di frequentazioni: J. Cocteau, P. Éluard, G. Sciltian. Sia Ilya che de Chirico avevano illustrato libri di Éluard. A testimonianza del loro rapporto di amicizia rimane il ritratto di Ilya realizzato a matita da de Chirico nel 1927 (fig. 9). In generale si può dire che de Chirico conoscesse, in modo più o meno approfondito, tutti i principali esponenti della cultura russa che vivevano a Parigi ed erano legati all'ambiente di futuristi, surrealisti e dadaisti; quantomeno, è certo che tutti sapevano dell'esistenza l'uno dell'altro.

Tramite Apollinaire, de Chirico fece conoscenza con M. Larionov e N. Goncharova; fu proprio da Larionov che B. Ternovec ebbe l'indirizzo di de Chirico mentre si trovava a Parigi nel 1927.¹⁹ In una visita al pittore, Ternovec ricevette in regalo da lui il disegno *La musa che consola il poeta*, che poi diede al Museo Statale della Nuova Arte Occidentale (GMNZI).²⁰

¹⁸ G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 149.

¹⁹ B. Ternovec, *Pis'ma. Dnevnik. Stat'i*, Sovetskij chudožnik, Mosca 1977, p. 228.

²⁰ Oggi Museo statale di Belle Arti A.S. Puškin (GMII) di Mosca.

Nel 1926 nel salotto di Gertrude Stein, che fungeva da centro parigino della cultura modernista, de Chirico conobbe Eugene Berman. Questo incontro si rivelò una tappa fondamentale nel destino artistico di Berman, che fu fortemente influenzato dalla pittura metafisica (fig. 10). Nello stesso anno Berman realizzò un grande ritratto di de Chirico, che inviò a Mosca per l'esposizione *Arte francese contemporanea* (cfr. più in dettaglio in seguito).

L'influenza di de Chirico sui maestri dell'emigrazione russa non riguardava solo la pittura: sotto la suggestione della sua prosa – il romanzo *Hebdomeros* – l'emigrato russo e scrittore surrealista Boris Poplavskij scrisse il romanzo autobiografico *Apollon Bezobrazov* [Apollo il Deforme].²¹

Nel 1930 de Chirico incontrò Isabella Pakszwer, poi nota come Isabella Far, un'emigrata russa che lavorava in un atelier di moda. De Chirico si separò da Raissa e sposò Isabella, con cui visse 48 anni, fino al 1978, anno della sua scomparsa. Nel 1986 Isabella Far istituì la Fondazione de Chirico, che alla scomparsa della fondatrice ereditò i lavori del pittore e l'appartamento della coppia, trasformandolo in museo. Pur avendo trascorso la maggior parte della vita in Francia e in Italia, Isabella non ruppe con le proprie radici e mantenne un legame con la Russia; Boris Messerer, che fu ospite della coppia negli anni Sessanta, raccontava come Isabella fosse amica di Katerina Furceva, allora ministro della cultura sovietico.²²

Questo elenco dei contatti russi di de Chirico in Italia e in Francia si può chiudere con la curiosa storia del cuoco russo Vladimir: realizzando negli ultimi anni numerose copie delle sue opere giovanili destinate alla vendita, il pittore affidava al cuoco il compito di dipingere il cielo sulle sue tele.²³

De Chirico e i pittori russi in Russia

I contatti russi e l'influenza di de Chirico in Italia e in Francia erano del tutto naturali: il pittore godeva di popolarità e i suoi lavori venivano costantemente esposti in mostre personali e collettive. In Russia, invece, con la sua fama in vita le cose furono più complesse. Le informazioni sull'opera di de Chirico erano piuttosto episodiche e scarse; le riproduzioni sulle riviste, in bianco e nero. Tuttavia, era possibile formarsi un'idea sia pur superficiale dell'artista.



fig. 9 G. de Chirico, *Ritratto di Ilya Zdanevich*, 1927



fig. 10 E. Berman, *Le bon samaritain (Il buon samaritano)*, 1930, Mildred Lane Kemper Art Museum, Washington University, St. Louis

²¹ D.V. Tokarev, *Metafizika obraza: Boris Poplavskij i Džordžo De Kiriko*, in *Sub specie tolerantiae. Sbornik statej v pamjat' V.A. Tunimanova*, Nauka, Sankt-Peterburg 2008, pp. 494-503.

²² B.A. Messerer, *Promel'k Belly. Romantičeskaja chronika*, AST, Mosca 2016.

²³ V.I. Rossman, *Pod sen'ju russkich muz: Slavjanskij orientalizm i russkie ženščiny*, in *Vtoraja navigacija: Al'manach*, n. 10, Char'kov 2010, p. 67.



fig. 11 G. de Chirico, *Autoritratto*, 1920, Neue Pinakothek, Monaco di Baviera

Dalla metà degli anni Venti, grazie a Boris Ternovec, il nome di de Chirico fece la sua comparsa nella stampa sovietica. Nel 1926 Ternovec accompagnò all'articolo *Novaja ital'janskaja živopis'* [La nuova pittura italiana] per la rivista «Nauka i iskusstvo» la riproduzione di due opere di de Chirico: *Autoritratto* (1920 [fig. 11]) e *L'énigme d'un après-midi d'automne* (1910).²⁴ Nel 1927 lo stesso autore in un articolo sul disegno italiano contemporaneo per la rivista «Sovetskoe iskusstvo» riportò le biografie di de Chirico e Carrà.²⁵ Nel 1928 uscì a Milano una sua piccola monografia su de Chirico,²⁶ riguardo a cui il pittore scrisse a Giovanni Scheiwiller: “Lo scritto del nostro amico Ternovec è intelligente, puntuale e garbato. Sono estremamente soddisfatto”.²⁷ Nel 1929 al GMNZI ebbe luogo la mostra *Arte francese contemporanea*, in cui vennero presentati quattro lavori di de Chirico: *Donne romane* (1926), *Cavalli in riva al mare* (1927), *Gli archeologi* (1927) e il disegno per il dipinto *Gli archeologi*; uno di questi – *Donne romane* – fu acquistato dal museo (nella stessa mostra, nella sezione dedicata ai pittori russi residenti in Francia, venne esposto il ritratto di de Chirico realizzato da Berman). L'esposizione ebbe risonanza e fu oggetto di analisi e discussioni, una delle quali si svolse all'Accademia Statale di Scienze Artistiche. Negli articoli sull'evento veniva menzionato anche de Chirico. “Le tradizioni classiche sono facili da indovinare negli esperimenti complessi e talvolta inquietanti di de Chirico [...]. La figura di de Chirico si presenta [...] ricca e complessa. [...] Il naturalismo è agli antipodi dell'arte di de Chirico, che si costruisce interamente su un'immagine interiore. La profondità e l'integrità del suo esperire determinano l'intensità dell'effetto sullo spettatore”, scriveva Ternovec.²⁸ In modo molto più critico si espresse su di lui A. Lunacharskij: “Le cose di Campigli e de Chirico danno la solita idea del neoclassicismo. Con questi italiani le cose sono particolarmente chiare e evidenti. Basta guardare tutta questa tendenza verso l'antica Roma', con il suo monumentalismo colossale, possente e un po' goffo, che vengono subito in mente i gesti da cesare del signor Mussolini”.²⁹

Nel 1928 venne inaugurata al GMNZI una sala dedicata al disegno italiano: tra gli artisti esposti figurava anche de Chirico. Nel 1929, grazie agli sforzi di Ternovec e Scheiwiller, fu organizzato uno scambio tra opere di pittori sovietici e di maestri italiani contemporanei; tra questi lavori c'era un'acquaforte di de Chirico. Nel 1931-1932 il GMNZI organizzò una mostra di arte italiana

²⁴ B. Ternovec, *Novaja ital'janskaja živopis'*, in *Nauka i iskusstvo*, n. 1, 1926, pp. 137-138.

²⁵ Id. *Sovremennij ital'janskij risunok*, in *Sovetskoe iskusstvo*, n. 6, 1927.

²⁶ B. Ternovec, *Giorgio de Chirico*, Milano 1928.

²⁷ Citato in C. Douglas, *“Lebedi inych mirov” i drugie stat'i ob avangarde*, Tri kvadrata, Mosca 2015, p. 337.

²⁸ B. Ternovec, *Francuzskaja živopis' na vystavke*, in *Sovremennoe francuzskoe iskusstvo: katalog vystavki*, Izdanie komiteta vystavki, Mosca 1928, p. 21.

²⁹ A.V. Lunačarskij, *Parižskoe iskusstvo na Prečistenke*, in A.V. Lunačarskij, *Ob iskusstve. V 2 tomach. Tom 1 (Iskusstvo na zapade)*, Direkt-Media, Mosca 2014, p. 363.

contemporanea (in sostanza, un'esposizione ampliata della propria collezione), in cui vennero presentate le opere di de Chirico appartenenti al museo.

Rispetto alle mostre europee era decisamente poco. Benché le riviste con le riproduzioni dei lavori e i cataloghi delle mostre fossero possibili da reperire, l'arte di de Chirico non esercitò un'influenza avvertibile in Russia. Qui l'artista non si presentava già più come il metafisico coerente ammirato negli anni Dieci dai futuri surrealisti: alla fine degli anni Venti nella sua pittura prevalevano tendenze neoclassiche. Lo spettro di immagini, tecniche e trovate artistiche da lui esibite in Russia era sufficientemente ampio da non presupporre una percezione univoca, suggerendo piuttosto soluzioni plastiche singole.

Importante è anche che all'epoca stesse ormai prendendo sempre più forza il processo di forgiatura ideologica dell'arte, il che non disponeva alla libertà della scelta di correnti "formaliste". Il protosurrealismo della pittura metafisica non poteva attecchire e svilupparsi in modo diffuso e incontrastato sul suolo russo come era successo all'inizio del Novecento con altre correnti importate dall'Occidente.

Contemporaneamente, negli anni Trenta alcuni maestri avevano tratto dall'opera di de Chirico una serie di lezioni circa una rinnovata concezione dell'oggettualità. Ovviamente, de Chirico non fu l'unico pittore europeo a trasmettere all'arte russa queste idee ma, già noto, veniva ampiamente notato soprattutto grazie ai lavori di ispirazione neoclassica, il neoclassicismo essendo divenuto in quel periodo tendenza attuale sia in Europa che in Russia.

Le associazioni, le pubblicazioni e i manifesti d'arte neoclassicisti degli anni Venti andavano oramai proclamando non tanto innovazioni plastiche, quanto una nuova mentalità della cultura, un suo interesse e una sua tolleranza verso la tradizione. La rivista e associazione «Valori plastici», il gruppo Novecento, Gino Severini e la sua idea "dal cubismo al classicismo", la *Neue Sachlichkeit* in Germania, avevano scelto punti di riferimento diversi nell'alveo dell'arte tradizionale e utilizzato procedimenti diversi nell'unire i linguaggi artistici dell'avanguardia e dell'arte classica, ma nel complesso si muovevano nella stessa direzione. Dopo aver respinto la tradizione classica negli anni Dieci, adesso l'avanguardia vi faceva ritorno per assoggettarne leggi e mezzi alle proprie conquiste plastiche. Nel 1922 in un saggio per la raccolta *Liričeskij krug* [Cerchio lirico] Abram Efros scrive: "Il classicismo che comincia a sbocciare oggi è un CLASSICISMO ABUSIVO, poiché si è appena staccato dal regno degli 'ismi' [...]. Nell'ambito della tradizione classica si introducono cautamente sia la concitazione dei ritmi futuristi, sia la pesantezza dei blocchi cubisti che la fucosità dell'assurdo espressionista. Con essi la tradizione ringiovanisce. Ma non si tratta di una nuova norma, quanto di nuovo suo materiale".³⁰

Inoltre, per la nuova generazione dell'avanguardia (o per quanti a essa vicini) le tradizioni del classicismo si ponevano come alternativa allo sperimentalismo radicale, alternativa non solo artistica ma anche spirituale, in quanto contrapponeva all'universalità e sistematicità dell'avanguardia l'idea dell'unicità.

³⁰ A.M. Efros, *Vestnik u poroga. Duch klassiki*, in *Ot simvolizma do "Oktjabrja"*, Novaja Moskva, Mosca 1924, p. 244.



fig. 12 K. Malevich, *Torso (prototipo di una nuova immagine)*, 1928-1929, State Russian Museum, San Pietroburgo

fig. 13 K. Malevich, *Tre ragazze*, 1928, State Russian Museum, San Pietroburgo

Efros osserva: “E noi aspettiamo: Misericordia e Umanità torneranno nel mondo. Le masse umane, il corpo comune della società... danno nuovamente modo alla singola anima umana di trasparire. E noi aspettiamo: questa voce sarà già diversa da prima... la voce della coscienza umana, voce importante e significativa in senso totale anche in ciò che ha di più intimo e privato. Dalla profondità degli animi umani si leva ogni giorno più forte la sete di: CHIAREZZA, ARMONIA, SEMPLICITÀ. Ecco perché ci attira così tanto il classicismo, con la severità delle sue forme, l’equilibrio delle sue parti, la precisione della sua prosodia”.³¹ Più o meno nello stesso spirito si esprime anche de Chirico, per cui il ritorno al classicismo si identifica con il recupero dei valori spirituali andati perduti sia nell’arte che nella vita sociale. In un articolo per la rivista «Valori plastici» afferma: “Credo che ormai tutti siano sazi di cialtronerie, sia politiche, letterarie o pittoriche. Col tramonto degli isterici [de Chirico allude alla disfatta del partito fascista alle elezioni del novembre del 1919, *ndr*], più di un pittore tornerà al mestiere”.³²

Il primo a mostrare interesse verso de Chirico e a pronunciarsi sulla sua arte fu Kazimir Malevich,³³ che alla fine degli anni Venti era interamente immerso in esperimenti atti a integrare l’arte figurativa con i principi artistici e filosofici del suprematismo. Malevich era interessato a ricerche analoghe in questo campo e de Chirico risultò essere uno dei maestri impegnati in tal senso: benché non discendesse direttamente dalle correnti dell’avanguardia del primo Novecento, la sua figuratività ne prendeva in considerazione le conquiste. Di tutto l’arsenale dell’arte di de Chirico (che negli anni Venti si era rivolto al neoclassicismo, suscitando lo sdegno dei surrealisti) in quel momento più consona alle aspirazioni di Malevich risultò essere la pittura metafisica, la quale risolveva i problemi plastici e figurativi dell’oggettualità nei limiti e nello spirito della concezione moderna dei compiti dell’arte.

Fra i tratti che, seppure alla lontana, accomunavano post-suprematismo e pittura metafisica (rendendo dunque questa corrente interessante per Malevich), si possono innanzitutto ricordare la marcata geometricità e la staticità in quanto compiti plastici concettuali. Nel commento a uno

³¹ *Ivi*, p. 243.

³² G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in «Valori Plastici», a. I, n. 11-12, Roma novembre-dicembre 1919; ora in *Scritti/I*, cit., p. 285.

³³ Cfr. C. Douglas, *Lebedi inych mirov*, cit., pp. 331-356; T.V. Gorjačeva, *Malevič i metafizičeskaja živopis*, in *Voprosy iskusstvoznaniija*, n. 1, 1993, pp. 49-59.

dei suoi lavori de Chirico scrisse: “Tutta la nostalgia dell’infinito si rivela a noi dietro la precisione geometrica della piazza”.³⁴ Questa posizione è vicina a Malevich, che fece delle forme geometriche pure il mezzo di espressione dell’infinito e della perfezione dell’universo.

Dalla metà degli anni Venti Malevich riflette sempre più spesso sulle categorie dell’invarianza e della staticità, affermando che materia e spirito come fenomeni assoluti sono statici: è mobile solo la forma oggettuale con cui l’uomo riveste le proprie percezioni.³⁵ Nel 1928 scrive: “Percepisco il mondo come invariabilità in tutte le sue variazioni di colore e forma”.³⁶ Secondo la testimonianza di Konstantin Rozdestvenskij, negli anni Trenta Malevich diceva ai suoi allievi che la staticità doveva essere la base del pensiero plastico e spiegava che, estirpato il dinamismo, era giunto alla staticità poiché solo in quest’ultima “vanno cercate le percezioni artistiche”.³⁷ Per staticità Malevich intendeva l’espressione plastica della sovratemporalità.

Il carattere statico dei quadri di de Chirico ha tutt’altra natura. L’essenza della pittura metafisica si svela nel neologismo da lui inventato di “profondità abitata” e nel commento al riguardo: “la superficie piatta d’un oceano [...] ci inquieta non tanto per l’idea della distanza chilometrica che sta tra noi e il suo fondo quanto per tutto lo sconosciuto che si cela in quel fondo”.³⁸ Il modello di mondo creato da de Chirico (da lui paragonato a un disegno, trovato in un libro, che raffigura un paesaggio dell’era terziaria, quando “l’uomo non c’era ancora”³⁹) è deserto, silenzioso e misterioso nella sua quiete esteriore. Il carattere statico della composizione incarna la tesi secondo cui “il sentimento più incantevole [...] è il presentimento [...]. Il mondo è pieno di segni sovranaturali”.⁴⁰ Perché sia possibile cogliere questi segni sovranaturali che si nascondono negli oggetti ordinari (“scoprire il demone in ogni cosa”),⁴¹ il tempo si deve fermare, sottomettendosi all’arbitrio del pittore.

Nella concezione della pittura metafisica un così fine interesse per il mondo oggettuale lascia indifferente Malevich; per lui l’oggetto non possiede così grande importanza. Ad attirarlo sono



fig. 14 G. de Chirico, *La tour rouge*, 1913, collezione Peggy Guggenheim, Venezia

fig. 15 K. Malevich, *Casa rossa*, 1932, State Russian Museum, San Pietroburgo

³⁴ G. de Chirico, *Quelques perspectives sur mon art*, in «L’Europe Central», Praga aprile 1935; ora in *Scritti/1*, cit., p. 846.

³⁵ K.S. Malevich, *1/42. Bepredmetnost’*, in K.S. Malevich, *Sobranie sočinenij. V 5 tomach. Tom 4*, Gileja, Mosca 2003, p. 68.

³⁶ Id., *Forma, cvet i očuščenje*, in K.S. Malevich, *Sobranie sočinenij. V 5 tomach. Tom 1*, Gileja, Mosca 1995, p. 320.

³⁷ *Zapiš besedy K.S. Maleviča u rabot K.I. Roždestvenskogo. 12 janvarja 1933 goda*, in *Konstantin Roždestvenskij. K 100-letiju so dnja roždenija*, Gosudarstvennaja Tret’jakovskaja galereja, Mosca 2006, p. 330.

³⁸ G. de Chirico, *Sull’arte metafisica*, in «Valori Plastici», Roma, a. I, n. 4-5, aprile-maggio 1919, pp. 15-18; ora in *Scritti/1*, cit., p. 291.

³⁹ *Ivi*, p. 290.

⁴⁰ H.B. Chipp, *Mystery and Creation*, in *Theories of Modern Art*, New York 1974, p. 401.

⁴¹ G. de Chirico, *Zeusi l’esploratore*, in «Valori Plastici», a. I, n. 1, Roma novembre 1918, p. 10; ora in *Scritti/1*, cit., pp. 321-322.

piuttosto i modi di espressione plastica della significatività e formulaicità: sono proprio questi procedimenti della pittura metafisica che Malevich cita adattandoli ai propri scopi. Tali citazioni si indovinano in molti dei suoi lavori della fine degli anni Venti e dell'inizio degli anni Trenta. Nelle composizioni con manichini, ad esempio, alla posizione dei manichini stessi e ai loro gesti è conferito il carattere statuario dei monumenti (figg. 12-13), mentre nei paesaggi con case Malevich cita *La tour rouge* (figg. 14-15) di de Chirico, ripetendone non solo il motivo architettonico e le proporzioni, ma anche il sistema di organizzazione dello spazio: un edificio disposto centralmente e traslato verso l'orizzonte.

Il calco in gesso della testa di Zeus – uno dei motivi preferiti della pittura metafisica di de Chirico (fig. 16) – nei lavori di Malevich sembra animarsi, trasformandosi nelle immagini vive di “Kupal'sčiki” [*I nuotatori*] e “Krest'janin” (*Testa di contadino* [fig. 17]); a ricordare la fonte originaria resta tuttavia l'inanimato biancore gessoso.



fig. 16 G. de Chirico, *La promenade du philosophe*, 1914

È anche possibile che Malevich mutui da de Chirico il motivo degli ovali vuoti del viso. Tuttavia, secondo la sua teoria dell'uomo ideale astratto, questa immagine si carica di un senso diverso da quello dei metafisici. Il novecentista Massimo Bontempelli scrive: “Il compito più urgente e preciso del secolo ventesimo sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio. Dopo averli ricostruiti nella loro eternità, nella loro immobilità, nella loro gelidezza, avremo cura di ricollocarli al posto che avevano perduto, nelle tre dimensioni infinite, fuori dall'uomo”.⁴² Completamente opposta suona l'affermazione di Malevich secondo cui: “L'universo è l'essenza raccontata dell'uomo. Con la parola “uomo” non intendo la sua immagine, giacché egli non è eterno, ma la sua essenza, che in lui è alta”.⁴³ Nella pittura di de Chirico l'assenza di volto è chiamata a rivestire il ruolo di equivalente formale della rimozione dell'uomo dal quadro metafisico del mondo, quale si dispiega in totale conformità con le dichiarazioni novecentiste: “Quando potremo credere di nuovo in un Tempo e in uno Spazio oggettivi e assoluti, che si allontanano dall'uomo verso l'infinito, sarà facile riseparare la materia dallo spirito, e riprendere a combinare le variazioni innumerevoli delle loro armonie”.⁴⁴ La pittura metafisica deduce l'identità tra assenza di volto e assenza di personalità, oggettualizzazione dell'uomo: lo spirito lo abbandona realmente, lasciando solo il vuoto involucro della materia. Sta in questo il disprezzo dei metafisici nei confronti dell'uomo in quanto

⁴² M. Bontempelli, *I quattro preamboli*, in *L'avventura novecentista*, Vallecchi, Firenze 1938, p. 17.

⁴³ K.S. Malevich, *O 'Ja' i kollektive*, in *Almanach Unovis*, n. 1, a cura di T. Gorjačeva, SkanRus, Mosca, 2003, p. 60. Cfr. anche: T. Gorjačeva, *Edinolikij obraz soveršenstva. Malevič o soveršennom čeloveke*, in *Soveršennyy čelovek. Teologija i filosofija obraza*, Valent, Mosca, 1997; T. Gorjačeva, *Utopii v iskusstve ruskogo avangarda: futurizm i suprematizm*, in *Avangard v kul'ture XX veka. 1900-1930. Teorija. Istorija. Poetika. V 2 knigach. Kniga 2*, IMLI RAN, Mosca 2010, pp. 66-138.

⁴⁴ M. Bontempelli, *I quattro preamboli*, cit., p. 17.

grandezza transitoria e incommensurabile all'infinità del tempo e dello spazio. Utilizzando lo stesso procedimento, Malevich non separerà la materia dallo spirito, ma conferirà spirito alla forma e materia allo spirito, costringendo a ricordare le sue stesse parole secondo cui: "il cranio dell'uomo [...] è pari all'universo, giacché in esso trova posto tutto ciò che l'uomo nell'universo vede".⁴⁵ Gli ovali bianchi dei volti, secondo la dottrina del suprematismo bianco, incarnano la concentrazione di energia dello spirito e, allo stesso tempo, rispondono al progetto d'invenzione di una formula plastica universale del viso. Gli ovali neri traducono questo compito nel linguaggio del suprematismo nero. Il colore rosso sottintende in questa immagine il tratto del suprematismo a colori. La forma stessa dell'ovale regolare risale sia ai primi lavori di Malevich, che avevano accumulato i procedimenti della pittura d'icona, sia al tardo suprematismo. La pittura metafisica non fa che suggerire una variante di unione di colore, forma e compiti della figuratività in una nuova combinazione. Nel 1924, pur restando un astrattista fedele, Malevich va già riflettendo sui problemi figurativi del ritratto. In particolare, le sue enunciazioni riguardano la necessità di livellare i tratti del viso "secondo l'organizzazione pittorica". "Allora – scrive – questo viso [...] diventa non un viso, ma un dettaglio pittorico, [esso interviene] come elemento di una formula".⁴⁶ Lasciandosi alle spalle la teoria, nei tardi lavori figurativi di Malevich la formulaicità esce dai confini di un compito puramente plastico. L'assenza di volto dei protagonisti ne esprime l'appartenenza all'infinità dell'universo, la sovraperonalità. L'allievo di Malevich Vladimir Sterligov successivamente avrebbe ricordato: "Prima c'è stato il folle tentativo di Vrubel' di dare il volto autentico del viso [...]. Ora la nascita del Volto è nuovamente possibile. In aiuto arriva Malevich, che soffia via dal viso umano l'immondezzaio delle varie 'espressioni'".⁴⁷ Forse è proprio così che lo stesso Malevich spiegava ai suoi allievi l'essenza del nuovo procedimento artistico, dichiarando una volta di più la predestinazione messianica della sua arte.

Il messianismo, come componente fondamentale dell'autocoscienza di Malevich, conferisce alla sua opera un carattere cupamente trionfale e iperserio, quale non ammette un gioco ironico con la realtà né pittorica né empirica, esprimendo la pretesa a un modello dell'universo incondizionato e assoluto. L'arte dei metafisici, invece, è labile per natura; suo motto fondamentale è il solo presentimento, la percezione anticipata di ciò che sta per succedere, e uno dei motivi dominanti è il



fig. 17 K. Malevich, *Testa di contadino*, databile primi anni Trenta, State Russian Museum, San Pietroburgo



fig. 18 K. Malevich, *Premonizione complicata (Torso in camicia gialla)*, 1932, State Russian Museum, San Pietroburgo

⁴⁵ K.S. Malevich, "Bog ne skinut. Iskustvo, cerkov', fabrika", in K.S. Malevich, *Sobranie sočinenij. V 5 tomach. Tom 1*, Gileja, Mosca 1995, pp. 240-241.

⁴⁶ Id., *V moem živopisnom opyte...*, in Malevič. *Chudožnik i teoretik*, Sovetskij chudožnik, Mosca 1990, p. 205.

⁴⁷ Citato in V.B. Bajdin, *Kosmičeskij bunt ruskogo avangarda*, in *Rossijskij ežegodnik '90*, vypusk 2, Sovetskaja Rossija, Mosca 1990, p. 201.



fig. 19 K. Rozhdstvenskiy,
Disegno preliminare per la
confezione del profumo Ellada,
1929

carattere improvviso della folgorazione. “Sono momenti indimenticabili – scrive de Chirico – quelli che viviamo quando tali aspetti del mondo, di cui neppure sospettavamo l’esistenza, ci appaiono all’improvviso, svelandoci le cose misteriose che si trovano là, alla nostra portata, ad ogni istante, senza che la nostra vista troppo corta possa distinguerle o i nostri sensi troppo imperfetti percepirle”.⁴⁸ Nella concezione di de Chirico il presentimento è un pre-sentimento, la sensazione dello spettatore che guarda il sipario chiuso e pregusta il proprio piacere per lo spettacolo che ancora deve iniziare. Il presentimento di Malevich somiglia invece a una profezia, alla percezione anticipata di eventi di scala universale. Ma non solo. Il suo rapporto drammatico con il mondo presuppone anche il carattere drammatico del presentimento. E se de Chirico definisce il presentimento come l’esperire più straordinario, sul retro del quadro *Složnoe predčuvstvie. Tors v želtoj rubaške* (*Presentimento complesso. Torso in camicia gialla*, 1932 [fig. 18]) Malevich chiarisce: “La composizione è costituita dai seguenti elementi: la sensazione di vuoto, la solitudine, l’assenza di via d’uscita intrinseca alla vita”.

In altre parole, citando de Chirico Malevich non risulta affatto trovarsi nell’orbita di attrazione dell’arte metafisica. La pittura metafisica non fa che rimandarlo alla ricerca di proprie soluzioni nell’ambito della pittura figurativa, forse suggerendogli in più la via per la tradizione rinascimentale. La filosofia dei metafisici, così come l’organizzazione plastica del quadro metafisico con la sua prospettiva rinascimentale, la superficie pittorica piana della tela e le combinazioni di spazi e oggetti, gli resta estranea. Disponendo del sistema già formato del suprematismo, Malevich non ha bisogno di un rinnovamento radicale della propria dottrina artistica (come gli era successo nei primi due decenni del Novecento, quando andava attraversando le fasi di svariati “ismi”). Malevich si limita a prendere in

prestito da de Chirico singole idee, “estrae la radice” di immagini e procedimenti che gli sono piaciuti e, portandoli interamente fuori dai limiti di azione della logica della pittura metafisica, li trasforma in proprie conquiste innovative.

Seguendo lui e le sue raccomandazioni, anche gli allievi di Malevich cominciarono a interessarsi a de Chirico. L’Istituto Statale di Cultura Artistica (GInChuk) era regolarmente abbonato alle riviste straniere – inoltre, a Malevich arrivavano regolarmente pacchi con libri d’arte: le riproduzioni delle opere dei maestri occidentali erano assolutamente accessibili.⁴⁹ Durante le lezioni e le chiacchierate con i giovani pittori, Malevich discuteva dell’arte europea contemporanea; il surrealismo, come una delle correnti all’epoca più attuali, figurava invariabilmente nelle loro conversazioni.

⁴⁸ G. de Chirico, *Quelques perspectives sur mon art*, cit., p. 846.

⁴⁹ Konstantin Roždestvenskij. *K 100-letiju so dnja roždenija*, cit., p. 91.



fig. 20 K. Rozhdestvensky, *Motivo antico*, 1933-1934



fig. 21 V. Yermolayeva, *Il colonnato*, 1934, composizione basata sull'opera *La natura delle cose* di Tito Lucrezio Caro, State Russian Museum, San Pietroburgo



fig. 22 V. Yermolayeva, *Portico*, 1934, composizione basata sull'opera *La natura delle cose* di Tito Lucrezio Caro, State Russian Museum, San Pietroburgo

Spiegando ai suoi allievi la differenza tra suprematismo e surrealismo come contrapposizione tra “ciò che possiede forma, è astratto” e “sensazioni psichiche raffinatissime”, Malevich aggiungeva che avrebbe potuto esprimere le sensazioni surrealiste con mezzi pittorici suprematisti.⁵⁰ Particolarmente spesso portava come esempio de Chirico, ponendo l'accento sulle tendenze neoclassiche della sua opera (“[...] è necessario isolare la concezione del colore e la sensazione di un mondo altro in pittura, che possiamo comprendere attraverso qualcosa di nuovo, come faceva de Chirico quando guardava ai greci. [...] Bisogna studiare la Venere di Milo”⁵¹).

Quanto in profondità si radicasse nella coscienza di vari allievi la venerazione per de Chirico (indipendentemente dal grado di influenza da loro subita) è testimoniato dalla visita che al maestro italiano fece Rozdestvenskij molti anni più tardi, nel 1969: «Andai a trovare de Chirico non per caso. Nelle discussioni al GIInChuk veniva sempre menzionato. Per noi era il pittore contemporaneo più interessante e più vicino. Di solito parlavamo di come lui avvertisse il classico – nella forma, nelle proporzioni, nel colore – e di come avvertisse lo spazio dell'“altra parte”».⁵²

Il consiglio di Malevich riguardo alla *Venere di Milo* fu seguito alla lettera da Rozdestvenskij, che la raffigurò sugli schizzi per la confezione del profumo “Ellada” (1929 [fig. 19]). La composizione, la grafica severa del disegno, i netti



fig. 23 V. Yermolayeva, *Guanti*, 1932, State Russian Museum, San Pietroburgo

⁵⁰ Malevič o sebe. *Sovremenniki o Maleviče. Pišna. Dokumenty. Vospominanija. Kritika. V 2-ch tomach. Tom 2*, RA, Mosca 2004, p. 251.

⁵¹ Citato in C. Douglas, *Lebedi inych mirov*, cit., p. 347.

⁵² *Ivi*, p. 346.



fig. 24 K. Rozhdestvensky, *Guanti*, 1961



fig. 25 A. Leporskaya,
IncurSIONe aerea, 1942
State Tretyakov Gallery, Mosca



chiaroscuri nella modellazione della scultura e l'azzurro dello sfondo che rimanda al motivo del cielo meridiano tanto caro a de Chirico mostrano una chiarissima adozione del suo stile artistico e del suo sistema di immagini.

Va però notato che l'influsso dell'arte di de Chirico sugli allievi di Malevich non ebbe carattere sistematico, manifestandosi solo con sprazzi isolati di reminiscenze di soluzioni figurative e plastiche. Il motivo dei manichini statici dal volto vuoto utilizzato da N. Suetin, A. Leporskaja e K. Rozdestvenskij ormai non era più una filiazione delle immagini della pittura metafisica, ma si richiamava all'opera del maestro e insegnante, sviluppandone le idee. Secondo le raccomandazioni di Malevich, la pittura di de Chirico serviva agli allievi in primo luogo come modello di interpretazione dell'antichità. Gli esperimenti in tal senso non furono molti (rivolgersi alle immagini antiche non era per gli allievi un compito prioritario, quanto piuttosto un fatto occasionale), ma comunque vi furono.

Tra i lavori segnati dall'influenza del pittore italiano figura, ad esempio, il quadro *Antičnyj motiv* (*Motivo antico*, 1933-1934 [fig. 20]) di Rozdestvenskij, che ricorda le opere di de Chirico con dialoghi tra due figure, una seduta e una in piedi; tanto più che Rozdestvenskij riproduce qui non solo la composizione, ma anche le proporzioni tipiche di de Chirico, accorciando la parte inferiore del torso della figura seduta.

Motivi antichi con un evidente orientamento verso il sistema artistico di de Chirico sono presenti anche nei disegni di V. Ermolaeva dedicati al poema *De rerum natura* di Tito Lucrezio



fig. 26 A. Shevchenko, *Due modelle*, 1929,
State Russian Museum

fig. 27 G. de Chirico, *Due figure*, 1926,
Museo di Arte Moderna
e Contemporanea di Trento e Rovereto



fig. 28 A. Shevchenko
Casa in riva al mare, 1934,
State Russian Museum, San
Pietroburgo

fig. 29 A. Deyneka, *Sevastopol, Stazione idrica Dinamo*,
1934, State Tretyakov Gallery,
Mosca

Caro (1934): *Kolonnada* (*Il colonnato* [fig. 21]), *Lukrecij ukazyvaet na solnce* [*Lucrezio indica il sole*] e *Portik* (*Portico* [fig. 22]). Le coppie di personaggi che discorrono sullo sfondo di colonnati, la prospettiva rinascimentale, gli scorci architettonici, sembrano una citazione quasi ostentata dei lavori del pittore italiano.

Un ulteriore soggetto assolutamente non legato alla tendenza neoclassica, ma forse ispirato a Ermolaeva e Rozdestvenskij dai noti lavori di de Chirico *Le chant d'amour* (1914) e *I progetti della fanciulla* (*Les projets de la jeune fille*, 1915), è rappresentato dai guanti. Si potrebbe credere che le nature morte con guanti di Ermolaeva e Rozdestvenskij non siano in alcun modo legate a de Chirico, non fosse che per una circostanza: essi fecero la loro comparsa nell'opera di questi artisti in maniera indipendente in anni completamente diversi (nel 1932 in quella di Ermolaeva [fig. 23]; alla fine degli anni Quaranta e nel 1961 in quella di Rozdestvenskij [fig. 24]). Per di più, le numerose riprese di Rozdestvenskij hanno l'aria di un motivo ossessivo, di un importante compito artistico. Alla luce delle regolari discussioni con Malevich sui problemi del surrealismo, non sembra così infondata l'ipotesi che si trattasse di esperimenti con un oggetto surrealista e di tentativi di rendere proprio con mezzi plastici le "sensazioni psichiche raffinatissime" racchiuse nelle cose comuni. Sia nell'unica natura morta di Ermolaeva che nelle numerose variazioni sul tema realizzate in tempi diversi da Rozdestvenskij, i guanti – intrecciati, spiegazzati e rattrappiti, quasi vivi, – paiono non un normale esercizio di natura morta, bensì un oggetto surrealista mutuato e utilizzato in un altro contesto con un altro significato. È come se la drammatica interpretazione di Ermolaeva e Rozdestvenskij polemizzasse con la fredda impassibilità dei guanti minuziosamente dipinti da de Chirico.

Nei lavori di un'altra allieva di Malevich, Anna Leporskaja, non si riscontrano né citazioni dirette né chiari paralleli tematici con de Chirico. Nel contempo, in alcuni suoi guazzi dell'assedio di Leningrado realizzati nel 1942 si possono cogliere echi delle soluzioni spaziali dei quadri metafisici: minuscole figurette solitarie sullo sfondo di prospettive monumentali di strade e piazze vuote (*Vestniki* [I messaggeri], *Vozdušnaja trevoga* [IncurSIONE aerea, fig. 25], *Pervaja fara* [Il primo faro]). A quanto pare, le esortazioni di Malevich a osservare attentamente l'opera di de Chirico continuarono a restare attuali anche molti anni dopo la morte del maestro.

Provarono un breve trasporto per de Chirico anche i pittori ucraini, in particolare I. Zdanko e J. Sadilenko, che visitarono il GMNZI e che, stando a Zdanko, conoscevano "tutte le riviste con le



fig. 30 A. Deyneka, *Stadio romano*, 1935, State Russian Museum, San Pietroburgo



fig. 31 A. Deyneka, *Piazza romana*, 1935, Tretyakov State Gallery, Mosca

riproduzioni dei suoi quadri”.⁵³ Questa passione, evidentemente, si nutriva anche dalle conversazioni con Malevich, di cui la Zdanko e il marito L. Kramarenko erano grandi amici.

Oltre alla cerchia di Malevich, in cui l’interesse per de Chirico era ispirato, certo, – con discussioni, lezioni, seminari – da uno studio dettagliato dell’arte contemporanea, ma in sostanza dalle priorità dello stesso Malevich, si appassionarono fugacemente a de Chirico anche altri due pittori: A. Sevchenko e A. Dejneka.

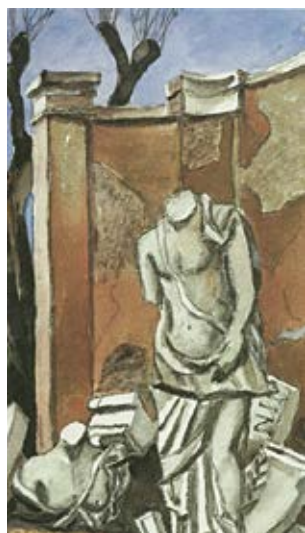


fig. 32 A. Deyneka, *Antichità dimenticata*, 1965, collocazione ignota

Come Malevich, Sevchenko vide con ogni probabilità per la prima volta i lavori di de Chirico al GMNZI. L’esposizione lo indusse a studiarne poi in maniera approfondita l’opera, come testimoniato da alcuni suoi lavori.⁵⁴ In *Naturščicy* (Modelle, 1929 [fig. 26]), Sevchenko cita quasi alla lettera *Due figure* di de Chirico (1926, fig. 27), ripetendo con piccole variazioni la composizione con le due donne abbracciate in piedi, le tinte grigio-ocra e persino il drappeggio verdognolo: quasi si trattasse delle stesse donne che avessero appena cambiato leggermente posa. Nel paesaggio *Doma na beregu* (Case sulla riva, 1934 [fig. 28]) sperimenta invece con i procedimenti e le immagini di de Chirico: il panorama della piazza, l’edificio di profilo tagliato dalla cornice che proietta un’ombra netta e la figura solitaria – i motivi tipici della pittura metafisica sono qui ben evidenti –.

Dejneka, dal canto suo, si infiamma per de Chirico due volte, negli anni Trenta e negli anni Sessanta. Il primo incontro con la pittura metafisica avviene probabilmente in base allo stesso algoritmo: GMNZI, poi informazioni aggiuntive da riviste e

⁵³ Malevič o sebe. *Sovremenniki o Maleviče* (cit.), p. 407; *Lebedi inych mirov*, cit., pp. 337-338.

⁵⁴ Cfr. T.M. Levina O “vtorom primitivizme” v živopisi A.V. Ševčenko. *Kartina ‘U nich’ 1933 goda*, in *Aleksandr Ševčenko. Živopis’. Grafika*, Art-bjuro “Klassika”, Mosca 2010, pp. 18-25.

cataloghi. Quantomeno in alcuni lavori dell'inizio degli anni Trenta si indovinano reminiscenze del metodo artistico di de Chirico: in *Sevastopol'. Večer* (Sebastopoli, sera [1932]) e "Sevastopol'. Vodnaja stancija Dinamo" (*Sebastopoli, Stazione idrica Dinamo* [1934, fig. 29]) Dejneka adotta singoli elementi delle soluzioni spaziali della pittura metafisica, che si inseriscono molto organicamente nel suo stile – di raffronti in scala diversa, di chiarezza di forma, di inquadratura e modellazione scultorea dei torsi. Ma per il momento siamo di fronte solo all'arrangiamento di un'impressione superficiale prodotta da de Chirico, a un gioco facoltativo con procedimenti artistici altrui.

Nel 1935 Dejneka approda per la prima volta in Italia. La conoscenza a pieno titolo dell'opera di de Chirico si sovrappone alle impressioni del viaggio: nei paesaggi di genere di Dejneka l'Italia è trattata attraverso il prisma della pittura metafisica. Nella sua immagine di Roma si uniscono due fuochi prospettici: la visione della città viva con gli occhi del viaggiatore che disegna schizzi in movimento e l'esperienza estetica della Roma eterna immobilizzata nella sua antica grandiosità (figg. 30-31). Questa ipotesi di Roma viene svelata da Dejneka attraverso citazioni discrete

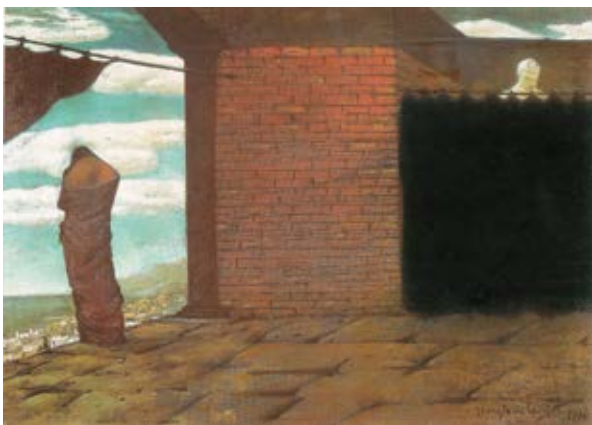


fig. 33 G. de Chirico, *L'énigme de l'oracle*, 1910

del metodo artistico di de Chirico. Tuttavia, usando procedimenti e immagini del quadro metafisico – il vuoto incantato dell'azzurro profondo del cielo, la severa geometria delle masse architettoniche, le antitesi di luce e ombra, i contrasti di scala, Dejneka riproduce solo parzialmente l'interpretazione di Roma di de Chirico, togliendone la staticità che trasmette una sensazione di tempo congelato e l'irrazionalità surrealista. Le piazze, le strade e le antichità di Roma non appaiono qui colme di un non detto che inviti a scrutare e indovinare significati nascosti; i rimandi plastici a de Chirico non offuscano le osservazioni vive ma piuttosto le integrano aggiungendo nuove armoniche.

È possibile che nel 1947 Dejneka stia ancora pensando a de Chirico mentre lavora al quadro *Bitva amazonok* (*La battaglia delle amazzoni*): in questo strano (e infelice) lavoro, di non facile collocazione nella sua opera, risuona come un'eco lontana la composizione di de Chirico *Lotta di centauri* (1909).

Nei lavori che Dejneka realizza durante il suo secondo viaggio in Italia negli anni Sessanta l'entusiasmo per l'opera di de Chirico si avverte già meno. Il meccanismo rimane però quello di sempre: tornando a Roma, Dejneka torna anche a de Chirico, la cui opera resta per lui parte integrante dell'atmosfera di Roma. Il guazzo *Zabrošennaja antičnost'* (*Antichità dimenticata*, 1965 [fig. 32]) rimanda al sistema plastico e figurativo di de Chirico, ricordandone le opere non solo per il soggetto, ma anche per la modellazione della forma a lui tipica (*L'énigme d'un après-midi d'automne* e *L'énigme de l'oracle* (1910 [fig. 33]). Ma di nuovo Dejneka si limita ad alludere a un legame con de Chirico, rimuovendo l'associazione diretta con un dettaglio assolutamente realistico: il muro scrostato dello sfondo.



fig. 34 N. Nesterova, *Rachele*, 1989



fig. 35 G. de Chirico, *Les muses du foyer*, 1926

Probabilmente nell'arte russa e sovietica è possibile trovare un'intera serie di pittori che abbiano subito un influsso, pur temporaneo o mediato, di de Chirico; ci siamo limitati qui ai nomi e ai fatti più evidenti. Per di più, in qualità di fonte autorevole di idee artistiche de Chirico è sempre rimasto un metafisico e un neoclassico. Gli esercizi legati al concetto di maschera storica e realizzati nello stile della sontuosità barocca non hanno trovato estimatori né in Europa né in Russia; la pittura metafisica, tanto finché de Chirico era in vita quanto dopo la sua morte, è stata il solo oggetto di imitazione e citazione capace di sedurre.

L'influenza di de Chirico sugli artisti russi contemporanei

Vale inoltre la pena esaminare l'influenza di de Chirico sugli artisti russi contemporanei. I meccanismi di tale influsso sono molto diversi: nell'era del postmodernismo chi crea arte non cerca nell'opera dei classici delle avanguardie moderniste occidentali suggerimenti per creare una nuova forma. L'opera di Picasso, Malevich, Mondrian, Magritte, de Chirico e di molti altri è diventata un dato acquisito e si pone non come innovazione, quanto come motivo di rivalutazione, estensione, quello che Michel Foucault definisce "spazio di possibilità". Il postmodernismo afferma che nel proprio arsenale espressivo sono raccolti gli strumenti di tutta l'esperienza artistica mondiale.

Tra gli artisti russi che si sono palesemente ispirati alle immagini di de Chirico si annoverano Natal'ja Nesterova (fig. 34) e Viktor Pivovarov. Nei lavori della Nesterova le associazioni con de Chirico sono più velate che manifeste, non si tratta di rimandi al primo de Chirico con le sue enigmatiche piazze italiane, bensì al periodo neoclassico. La pittrice russa inserisce nella trama delle sue soluzioni formali i procedimenti pittorici e le immagini dechirichiane, come le gamme cromatiche che virano dall'ocra al grigio all'azzurro, la pennellata pastosa e decisa, l'elaborazione plastica delle figure spettrali, delle statue e delle rovine antiche (fig. 35). Ma l'evidenza dell'omaggio della Nestertseva per de Chirico spesso si stempera in altri rimandi, l'attenzione della pittrice russa verso la maniera pittorica di El Greco è in questo contesto altrettanto evidente.



fig. 36 V. Pivovarov,
Riposo e volontà, 2001

fig. 37 V. Pivovarov, *Tra
Apollo e Venere* del ciclo
Mangiatori di limoni,
2006

In Pivovarov l'appropriazione delle idee e dei motivi figurativi di de Chirico assume le forme di una citazione dichiarata, che non solo non viene celata, ma anzi indicandone con chiarezza la fonte (figg. 36-37). In una intervista sul suo ciclo di lavori intitolati "Gli Eidos" Pivovarov afferma: "Scherzando dico che si tratta di immagini clonate il cui padre è Malevič e la cui madre è de Chirico". In effetti Pivovarov attua una sintesi tra le immagini di de Chirico e quelle di Malevič nelle quali è evidente l'influsso del primo. Combinando la gamma coloristica di immediata riconoscibilità, tipica del suprematismo maleviciano, e le sue figure "ovoidali" con le pose dei manichini di de Chirico, Pivovarov crea dei personaggi che assommano insieme ai tratti esteriori delle correnti che li hanno generati, anche ciò che sta alla base della loro idea fondante, ovvero la ricerca del modello trascendentale dell'uomo.

L'interesse di Pivovarov per la cultura metafisica non si limita nel ricorrere al soggetto sacramentale dei manichini. Citazioni dechirichiane, pregne di nuovi significati, sono disseminate nei quadri dell'artista russo e rimandano ora al celebre quadro, *Il ritorno del figliol prodigo*, ora agli interni metafisici, ora alla fase neoclassica, fitta di immagini con statue antiche.