

DALLA PITTURA MURALE ALL'OLIO EMPLASTICO: SVILUPPO E DIFFUSIONE DELLE RICERCHE TECNICHE DI DE CHIRICO TRA ANNI TRENTA E QUARANTA

Salvatore Vacanti

Nel clima di generale ritorno all'ordine europeo Giorgio de Chirico si era posto come teorico di un peculiare "ritorno al mestiere", sviluppando a partire dal 1919 una coerente riflessione teorica mediante una sistematica serie di scritti, culminanti nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica* del 1928, manualletto appositamente redatto alla maniera degli "antichi". Avendo già avuto modo di analizzare presupposti, dinamiche e risvolti di tale percorso (1919-1928)¹, con il presente contributo si intende focalizzare l'*excursus* compiuto dall'artista successivamente alla pubblicazione del *Piccolo trattato*, fino all'inizio del secondo dopoguerra (1930-1945). Un periodo che vede de Chirico alle prese con nuovi mutamenti stilistici e iconografici, perseverando però in una complessa ricerca teorico-pratica intorno alla materia pittorica, alla tecnica, al "mestiere" e alla "tradizione". Vedremo anche come tale passione abbia influenzato diversi artisti, grazie all'attività pubblicitica da lui condotta su alcune riviste italiane ma soprattutto tramite la lettura del suo *Trattato* sulle tecniche pittoriche. Un interesse che risulta talora condiviso attraverso lo scambio di idee e precetti, spesso veicolato dai contatti epistolari.

Alla fine degli anni Venti, in un clima di crisi internazionale segnato dal crollo della Borsa negli Stati Uniti, Giorgio de Chirico cambiava nuovamente stile e tornava nelle "sale del museo", stavolta quello impressionista, movimento da lui tanto disprezzato in passato. Dal 1925 l'artista era tornato a risiedere a Parigi, dopo la lunga parentesi italiana caratterizzata dall'adesione al Ritorno all'ordine. Questo secondo periodo parigino lo aveva visto produrre opere con nuove iconografie dal carattere paradossalmente metafisico, se pensiamo che nel 1926 aveva rotto i propri rapporti con il gruppo surrealista anche a causa del "ritorno al mestiere" di cui si era fatto teorico negli anni precedenti. Sul finire del decennio l'artista attua l'ennesimo mutamento stilistico. Le nuove opere parigine, improntate al naturalismo di Renoir, sia nudi che nature morte, furono presentate per la prima volta nella personale tenuta a Milano nel 1931 alla Galleria Milano.² Insofferente del clima parigino, caratterizzato da una forte crisi del mercato dell'arte, all'inizio degli anni Trenta il pittore ricominciava infatti a frequentare l'Italia, pur mantenendo la residenza ancora a Parigi.

¹ Cfr. S. Vacanti, *Giorgio de Chirico e il "ritorno al mestiere". L'importanza della formazione artistica tra Atene e Monaco*, in «Metafisica», n. 5/6, Le Lettere, Firenze 2006, pp. 404-432.

² La mostra si tiene dal 27 aprile all'11 maggio. Carlo Carrà, che la recensisce su «L'Ambrosiano», è uno dei primi a denunciare la parentela, soprattutto dei nudi e delle nature morte, con la pittura di Renoir, sebbene più apparente che sostanziale. Cfr. *de Chirico: gli anni Trenta*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Mazzotta, Milano 1998, p. 258.

Nei quadri dechirichiani intorno al 1930, contestualmente all'iconografia e allo stile, mutava anche la resa pittorica: l'olio, caratterizzante tutti i dipinti del secondo periodo parigino, si faceva ora più pastoso sulla tela, per avvicinarsi alla tecnica di Renoir, soprattutto quello delle *Grandi bagnanti*. Nelle nature morte di questi anni, che più tardi ribattezzerà *Vite silenti*³, la tavolozza si schiarisce al pari dei grandi nudi alla Renoir. Il colore costruisce ariose composizioni attraverso radi tocchi che identificano i frutti; il *ductus* della pennellata diventa rapido e vibrante, negando la solidità degli oggetti per esaltarne la leggerezza. Nelle *Memorie* riferisce in proposito:

[...] mi rimisi allo studio del vero e dipinsi in quel periodo tutta una serie di nudi e di vite silenti. Alcuni di questi quadri sono, per potenza plastica, tra i migliori di tutta la mia produzione.⁴

La moglie Isabella, conosciuta proprio a Parigi intorno al 1930, ricorda quel periodo e la ricerca tecnica di de Chirico in maniera dettagliata nella monografia pubblicata negli anni Sessanta:

Egli dipingeva delle donne sedute sulla spiaggia con un fondo di mare. [...] Erano quadri dipinti con una materia untuosa su una tela che l'artista preparava nel proprio studio in base a una certa formula. Erano lavorati a pennellate minute che producevano un effetto di vibrazione; il corpo bianco della donna seduta in primo piano era animato da questo speciale gioco di pennellate fatto con toni chiari, appena leggermente colorati, la luminosità dei quali era appena rialzata dal frequente impiego del bianco. Questa tecnica assomigliava abbastanza alla tecnica usata da Renoir [...]. Bisogna precisare che la tecnica di Renoir e quella di Giorgio de Chirico [...] di cui ho parlato, non sono identiche, ma che nella materia dei due pittori vi sono aspetti che fanno supporre ch'essi si siano serviti d'ingredienti e d'una preparazione della tela abbastanza simili.⁵

Sono caratteristiche che si evidenziano, per esempio, nel dipinto *Bagnante coricata*⁶ (fig. 1) realizzato da de Chirico nel 1932, da lei stessa donato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1989 e che probabilmente la raffigura. Bisogna osservare come le tecniche esecutive dei dipinti di questi anni trovino rispondenza nella terza parte del *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, quella dedicata alla pittura a olio.⁷ I precetti di questa sezione, piuttosto che riflettere i procedimenti esecutivi del suo primo periodo metafisico, dove pure adoperava la tecnica a olio, si legano alla pittura di quest'ultimo periodo parigino, caratterizzata dal ritorno all'uso del legante oleoso, dopo aver praticato per alcuni anni esclusivamente la pittura a tempera.⁸ La tecnica più rapida che impiega adesso, per alcuni aspetti vicina a quel-

³ Il termine sembra essere stato usato per la prima volta in G. de Chirico, *Metafisica dell'America*, in «Omnibus», 8 ottobre 1938, ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Einaudi, Torino 1985, pp. 349-356; ora in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellessa, Bompiani, Milano 2008, pp. 858-868.

⁴ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Bompiani, Milano 1998, p. 149.

⁵ I. Far, *Giorgio de Chirico*, Fabbri, Milano 1968, p. 9. Bisogna precisare che l'autore è in realtà lo stesso de Chirico, che utilizza una sorta di "finzione letteraria" per cui la moglie diventa il suo doppio già a partire dal 1945, quando compare come coautrice insieme a lui della *Commedia dell'arte moderna*, con lo pseudonimo di Isabella Far (si veda più avanti).

⁶ G. de Chirico, *Bagnante coricata*, 1932, olio su tela, cm 71,5x135,5, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Altri titoli con cui compare successivamente sono *Nudo di donna sulla spiaggia* o *Il riposo di Alcmena* (Cfr. *Giorgio de Chirico nelle collezioni della GNAM: 78 opere dal 1909 al 1975*, catalogo della mostra, GNAM, Roma 1994, pp. 48-49; *de Chirico e il museo*, catalogo della mostra a cura di M. Ursino, Electa, Milano 2008, p. 110).

⁷ Cfr. G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica* (1928), ed. a cura di J. de Sanna, Scheiwiller, Milano 2001, pp. 44-61.

⁸ Nella prima sezione del *Piccolo trattato* de Chirico si occupa dei materiali pittorici in generale e della preparazione del supporto. La seconda parte è

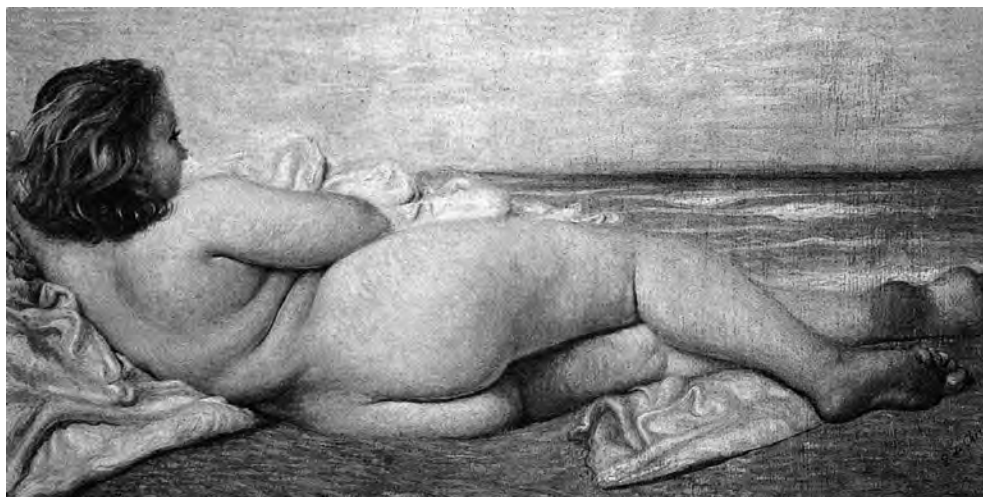


fig. 1 G. de Chirico, *Bagnante coricata* (Nudo di donna sulla spiaggia o Il riposo di Alcmena), 1932, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

la "impressionista", trova il proprio referente in quegli ultimi passi del *Trattato*, in particolare dove suggerisce l'uso dell'olio di papavero, sgrassato con essenza di trementina, per asciugare più velocemente.⁹ È noto che gli impressionisti preferivano l'olio di papavero al più comune olio di lino, per soddisfare la loro esigenza di chiarezza e luminosità, connessa alla pittura "en plein air"¹⁰. Inoltre, la ricerca di un effetto opaco, al posto della brillantezza tipica della pittura verniciata di stampo accademico, li faceva optare per una pittura magra, ottenuta mediante l'uso di diluenti volatili nel legante oleoso, come per esempio l'essenza di trementina (metodo appunto suggerito da de Chirico), oltreché applicando sul supporto delle preparazioni piuttosto assorbenti.¹¹ I paragrafi conclusivi del testo dechirichiano riguardanti, tra le varie cose, l'uso del bianco, la velatura, la "sfregatura"¹², trovano dunque applicazione pratica nei

dedicata alla pittura a tempera, individuando nella cosiddetta "tempera grassa" la *tecnica* per antonomasia dei grandi maestri del Rinascimento, che egli aveva adottato a partire dal 1920 ca. con l'intento di un programmatico "ritorno al mestiere" (cfr. S. Vacanti, *op. cit.*, pp. 417-432). La tempera grassa era stata da lui abbandonata già dalla fine del 1924, come afferma nelle *Memorie*, per cui in sostanza i paragrafi della terza e ultima parte del *Trattato*, dedicati alla pittura a olio, non sono altro che il resoconto dei suoi metodi pittorici nella seconda metà degli anni Venti e dunque del periodo in cui lavora alla redazione del volumetto. La sua tecnica pittorica a olio nel periodo precedente il 1920, ovvero dagli esordi al periodo metafisico parigino e poi ferrarese, sembra piuttosto diversa da quella descritta nella terza sezione del testo, così come dalla tecnica che si può riscontrare, già a un primo esame visivo, nella sua produzione di fine anni Venti e primi anni Trenta. Dello stesso parere è P. Montorsi, *Il ritorno all'ordine. L'uso novecentesco di tecniche tradizionali. De Chirico. Schad. La pittura murale*, in «Il Giornale dell'Arte», settembre 1991, pp. 48-50.

⁹ Cfr. G. de Chirico, *Piccolo trattato...*, cit., pp. 46, 48, 56.

¹⁰ Il tradizionale olio di lino ingiallisce facilmente, anche se è il più siccativo, mentre l'olio di papavero risulta molto chiaro e meno tendente all'ingiallimento. È però più lento a essiccare e genera una pellicola pittorica meno resistente, per cui gli impressionisti lo usavano talvolta mescolato all'olio di lino. Cfr. *Art in the making: Impressionism*, catalogo della mostra a cura di D. Bomford, J. Kirby, J. Leighton, A. Roy, Yale University Press, New Haven-London 1990, pp. 76-82.

¹¹ L'applicazione di preparazioni assorbenti, contenenti bianco di zinco o creta bianca in aggiunta alla tradizionale biacca nell'olio di lino, impoverisce di legante gli strati pittorici producendo il cosiddetto effetto "matt". Sempre dovuto a queste esigenze di una pittura chiara, luminosa e opaca è il rifiuto della verniciatura finale, praticata semmai dai mercanti nella fase espositiva per motivi sia estetici che conservativi. Questa tendenza alla pittura opaca tra Impressionismo e Postimpressionismo è ben delineata in V. Jirat-Wasiutynski, H. Travers Newton jr., *Absorbent grounds and the matt aesthetic in Post-impressionists*, in *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice*, a cura di A. Roy e P. Smith, Contributions to the Dublin Congress, IIC, Londra 1998, pp. 235-239.

¹² La tecnica della velatura è stata molto amata da de Chirico sin dal periodo in cui dipingeva a tempera. Essa consiste nell'applicazione di uno strato di colore al di sopra di un altro già asciutto, tanto sottile da lasciare trasparire il tono sottostante. Per una serie di principi ottico-fisici, il colore risulta così sempre più brillante di uno stesso dato "a corpo". Tale tecnica fu impiegata largamente dalla scuola fiamminga e da quella fiorentina a cavallo tra il XV e il XVI secolo. Invece la "sfregatura", nel gergo dei pittori chiamata anche *sfregazzo*, consiste nello stendere ("sfregare" appunto) sulla pittura già secca del

quadri “alla Renoir”. Va anche evidenziato come, piuttosto che a un generico Impressionismo, il richiamo stilistico di de Chirico vada alla produzione del Renoir degli anni Ottanta e Novanta, ovvero quella successiva al viaggio in Italia dell'artista.¹³ Durante quel viaggio Renoir ebbe modo di riflettere sulla pittura “classica” e interiorizzarne la lezione, come mostrano le Grandi bagnanti realizzate in quegli anni.

Le consonanze col Renoir di quel periodo sono probabilmente motivate anche dalla comune riflessione sulla tecnica, se si considera che il pittore francese aveva letto proprio nel 1883 il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini¹⁴, di cui scrisse poi la prefazione alla seconda edizione francese del 1911.¹⁵ La prefazione al libro di Cennini è riconoscibile come uno dei primi testi novecenteschi in cui si sottolinea l'importanza del “mestiere”, facendo di Renoir in età matura un paladino della tradizione e un precursore del Ritorno all'ordine. Nel testo di Renoir, che peraltro era nato artigiano, la pratica di bottega acquisisce un'aura di spiritualità, portando con rigore e disciplina gli allievi a una conoscenza profonda del “mestiere”, per imparare a fabbricare da sé i pennelli, i colori e a preparare i supporti con una sapiente stratificazione di gesso e colla. Renoir critica la modernità, che con l'industrializzazione ha comportato anche la standardizzazione dei materiali artistici, per esempio con la fabbricazione dei colori in tubetti, di cui peraltro proprio gli impressionisti erano stati i primi grandi consumatori. Le stesse critiche rivolte ai contemporanei per la decadenza del mestiere le ritroviamo, in maniera singolare, nei testi dechirichiani a partire dal 1919, fino al *Piccolo trattato di tecnica pittorica* e oltre. Giorgio de Chirico continuerà infatti a insistere per tutta la vita sulla decadenza del mestiere e della tecnica negli artisti moderni, criticando con sarcasmo buona parte della produzione coeva e guadagnandosi, com'è noto, l'ostilità di molti critici e artisti. Bisogna infine ricordare che de Chirico aveva dedicato uno scritto a Renoir già nel 1920 dove, tra le altre cose, ne celebrava la maestria tecnica.¹⁶

L'esigenza di una pittura dalla tecnica più “compendiaria”, chiara e luminosa, caratterizzata da soggetti che richiamano vagamente la tradizione impressionista, oppure dal tema classico della natura morta, probabilmente trova spiegazione anche nella crisi di mercato e quindi nella maggiore vendibilità delle opere. Tali motivi spinsero de Chirico a tornare a frequentare il panorama artistico italiano. Dopo le mostre milanesi, un'occasione molto importante è costituita dalla XVIII Biennale di Venezia, che si teneva da aprile a novembre del 1932, dove la sua presenza è calata all'interno del

colore povero di legante con un pennello duro e corto, così da lasciar trasparire il tono sottostante. Tale tecnica genera un effetto di trasparenza simile a quello delle velature. Cfr. M. Faldi, C. Paolini, *Glossario delle tecniche pittoriche e del restauro*, Ed. Palazzo Spinelli, Firenze 1999, pp. 211-212, 243-244.

¹³ Dopo essere stato uno dei padri del movimento impressionista, l'artista se ne stacca, guardando con rinnovato interesse a Ingres intorno al 1881. Nello stesso anno compie un viaggio in Italia, grazie al quale riscopre Raffaello e la pittura pompeiana. Per questo periodo dell'artista cfr. *Renoir: la maturità tra classico e moderno*, catalogo della mostra a cura di K. Adler, Skira, Milano 2008.

¹⁴ Cfr. C. Cennini, *Il libro dell'Arte*, a cura di F. Frezzato, Neri Pozza, Vicenza 2003. Scritto tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo dal pittore Cennino Cennini, è il più famoso trattato sulle tecniche artistiche del tardo Medioevo, ritenuto depositario della tecnica di scuola giottesca, essendo stato il Cennini allievo a Firenze di Agnolo Gaddi. L'Arte del titolo è da intendersi come corporazione: l'Arte di Dipintoria di Padova commissionò a Cennini un “promemoria”, perché interessata alla registrazione delle tecniche di Giotto (già attivo a Padova). In realtà, la storiografia più recente ha dimostrato che l'autore ha piuttosto operato una compilazione, attingendo a varie fonti e integrandole con osservazioni ed esperienze personali, per cui il testo non documenta strettamente la pratica delle botteghe medievali di scuola giottesca (cfr. S. B. Tosatti, *I trattati medievali di tecniche artistiche*, Jaca Book, Milano 2007, pp. 113-127).

¹⁵ C. Cennini, *Le Livre de L'Art ou Traité de la Peinture*, a cura di H. Mottez, pref. di P.-A. Renoir, Parigi 1911. La prima edizione in francese era stata curata da Victor Mottez, un allievo di Ingres, nel 1858 ed era frutto della traduzione della prima edizione italiana del 1821, a cura di Giuseppe Tambroni. La prefazione di Renoir era in realtà una lettera scritta nel 1910 a Henry Mottez, figlio di Victor, apparsa sulla rivista *L'Occident* nel mese di giugno 1910 (cfr. P.-A. Renoir, *Lettere e scritti*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2001, pp. 17-22), poi riutilizzata nella seconda edizione francese del testo cenniniano curata dallo stesso Henry.

¹⁶ G. de Chirico, *Augusto Renoir*, in *«Il Convegno»*, febbraio 1920, pp. 36-46 (ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 147-152; ora in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., pp. 349-357).

gruppo degli *Italiens de Paris*.¹⁷ In aprile si reca anche a Firenze dove l'amico antiquario Luigi Bellini lo invita a svolgere una personale presso lo spazio espositivo per l'arte contemporanea che aveva aperto nella prestigiosa sede di Palazzo Ferroni, al lungarno Soderini, diretto dal poeta Roberto Papi. Bellini costituirà d'ora in poi una figura di riferimento nella sua vita, ospitandolo a Firenze dal momento in cui decide di tornare a lavorare in Italia.¹⁸ Dopo aver trascorso alcuni mesi a Milano, de Chirico e Isabella si trasferiscono presso i Bellini tra la fine del 1932 e l'inizio del 1933; qui, pur non disponendo di uno studio, continua a dedicarsi assiduamente alla pittura. Nel frattempo si sposta per partecipare a mostre in altre città italiane, tra cui è importante quella tenuta alla Galleria Il Faro di Torino, dal 18 febbraio al 2 marzo del 1933, poiché in tale occasione conosce Romano Gazzera¹⁹:

Romano Gazzera, allora, faceva ancora l'avvocato; vedendo in casa sua alcune pitture e disegni fatti da lui m'accorsi subito che si trattava d'un uomo d'ingegno e che egli aveva molta intelligenza per la pittura. Gli dissi che doveva assolutamente abbandonare la sua professione di avvocato e dedicarsi alla pittura.²⁰

Gazzera, che all'epoca praticava la pittura per diletto, deciderà alcuni anni dopo di lasciare la sua professione per dedicarsi all'arte in modo esclusivo grazie anche all'incoraggiamento di de Chirico, prestando molta attenzione alla questione della tecnica. L'argomento sarà infatti al centro del loro rapporto, intessuto di consigli riguardo ai procedimenti esecutivi e alle ricette per la realizzazione dei leganti pittorici o della preparazione per la tela, soprattutto attraverso il mezzo epistolare. Si tratta di interessanti testimonianze sulla ricerca di de Chirico intorno al "mestiere" e delle sue evoluzioni dopo il *Piccolo trattato di tecnica pittorica*.

L'evento artistico principale che lo vede coinvolto sulla scena italiana nel 1933 è però indubbiamente la V Triennale di Milano, che ha come sottotitolo: *Esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*. La mostra, che apre il 10 maggio 1933 nel nuovo Palazzo dell'Arte, appositamente costruito su progetto di Giovanni Muzio nel parco di Milano, ha il suo fulcro nella nuova proposta di congiunzione tra decorazione e architettura moderna, concretizzata nell'esperimento della pittura murale. A sostenere l'iniziativa era stato Mario Sironi, componente del direttorio della manifestazione assieme a Gio Ponti e Carlo Alberto Felice. Una trentina di artisti furono perciò invitati a realizzare dipinti murali provvisori su temi allegorici che si inserivano nell'ampia prospettiva della retorica fascista: la V Triennale vedeva infatti la totale adesione di Mussolini.²¹

¹⁷ Cfr. *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, C. Gian Ferrari, Skira, Milano 1998. L'artista torna a esporre in Italia con un invito ufficiale per la prima volta dopo la polemica del 1927, causata dall'intervista pubblicata a Parigi nel mese di dicembre su «Comoedia», in cui dichiarava che in Italia non esistevano pittori moderni tranne lui e Modigliani, né un movimento di pittura moderna, e che la capitale della pittura era Parigi (Cfr. *de Chirico: gli anni Trenta*, cit., p. 262).

¹⁸ Sull'argomento cfr. G. Rasario, *Giorgio de Chirico pendant Bellini*, in «Metafisica», n. 3/4, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 271-289.

¹⁹ Romano Gazzera (Ciriè, TO, 1906 - Torino, 1985) si dedica esclusivamente alla pittura a partire dal 1938, dopo aver esercitato la professione di avvocato per alcuni anni, e tiene la sua prima personale nel 1941 presso la Galleria Asta di Milano. Negli anni giovanili si richiama alla tradizione italiana e al Seicento spagnolo, con particolare riferimento a Velázquez, Murillo e Zurbarán. Dopo il 1950 la sua tavolozza si schiarisce e le opere acquistano un'aura di serenità e ironia, come si evidenzia nel ciclo dei *Fiori giganti*, delle *Grandi medaglie*, dei *Manichini militari*. Considerato di volta in volta "neofloreale", surrealista o anticipatore dell'anacronismo, negli ultimi anni mostra soprattutto attenzione per il paesaggio, mentre il ritratto rimane una costante della sua produzione. Cfr. C. Jourdanet, P. Levi, *Gazzera*, Bolaffi, Torino 1978.

²⁰ Cfr. G. de Chirico, *Memorie*, cit., pp. 153.

²¹ Oltre ai fratelli de Chirico e allo stesso Sironi, tra gli artisti principali vi erano: C. Cagli, M. Campigli, C. Carrà, R. de Grada, F. Depero, A. Funi, G. Mucchi, E. Prampolini, G. Severini, G. Usellini. Cfr. *Sironi: la grande decorazione*, a cura di A. Sironi, Electa, Milano 2004; E. Longari, *Sironi e la V Triennale di Milano*, Ilisso, Nuoro 2007.



fig. 2 G. de Chirico, *Cultura italiana*, 1933, dipinto murale a tempera nel Salone delle Cerimonie della V Triennale di Milano (opera distrutta)



fig. 3 De Chirico al lavoro presso la V Triennale milanese del 1933

Gli artisti venivano, dunque, chiamati ad affrontare un impegno collettivo e sociale intorno a cui si sarebbe acceso il momento forse più vivace del dibattito sulla rinascita della pittura murale in Italia e sulle sue tecniche. Giorgio de Chirico fu invitato a realizzare un grande dipinto murale nel Salone delle Cerimonie, insieme a Campigli, Funi, Severini e lo stesso Sironi. L'opera, intitolata *Cultura italiana* (figg. 2-3), dipinta su quindici metri quadrati di superficie nel fondo del salone, di fronte alla solenne parete sironiana, è documentata dalle riproduzioni apparse sulle riviste dell'epoca.²² Essa appare come un grande palcoscenico che ospita un montaggio di elementi iconografici tipici della sua produzione più recente: il cavallo-statua, frammenti di templi greci, un calco di testa ellenistica, il pittore al cavalletto. Sullo sfondo vi sono i simboli delle città di Firenze, Bologna e Roma, mentre la scena si popola di poeti, letterati, pittori, scultori e musicisti, che nei dettagli rimandano ai costumi che stava allora preparando per *I Puritani* di Vincenzo Bellini, su commissione del Maggio Musicale Fiorentino. Il pittore ricorda così l'impresa:

In quel tempo eseguii, pure a Milano, al Palazzo della Triennale, una grande pittura murale; la eseguii in pochissimo tempo ed in circostanze oltremodo difficili; la eseguii con la tecnica della tempera all'uovo e quella pittura mi costò, solo di uova, la somma di centocinquanta lire. [...] Quella mia pittura suscitò grandi livori; non fu riprodotta sui giornali e nemmeno sulle cartoline illustrate [...]. Dopo la chiusura dell'esposizione furono distrutte tutte le pitture di quella sala, probabilmente perché non ardirono, ché sarebbe stato troppo scandaloso, distruggere solo la mia.²³

²² Cfr. E. Cristallini, *Giorgio de Chirico, in 1935. Gli artisti nell'Università e la questione della pittura murale*, catalogo della mostra a cura di E. Coen, S. Lux, Multigrafica, Roma 1985, pp. 105-106. Inoltre, cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, Skira, Milano 1995, pp. 140-142.

²³ G. de Chirico, *Memorie*, cit., pp. 154-155.

In realtà tutte le opere furono distrutte perché già previste come effimere. In ogni caso, la prima grande prova di Sironi si risolse dal punto di vista pratico in un insuccesso, poiché tutte le opere presentarono presto delle alterazioni.²⁴ Tra i limiti c'erano stati la ristrettezza dei tempi di esecuzione e la mancanza di una preparazione specifica sulla pittura murale da parte degli artisti, compreso de Chirico. Così la tecnica del "buon fresco"²⁵ era stata rimpiazzata da procedimenti più veloci, quale ad esempio la pittura al silicato usata persino da Sironi e da Carrà.²⁶ Il primo a denunciare queste condizioni dei dipinti fu Gabriele Mucchi, uno dei pittori coinvolti nell'iniziativa, in un intervento su «Quadrante» del mese di ottobre, sottolineando anche come nessuna delle pitture fosse veramente definibile "affresco"²⁷.



fig. 4 A. Savinio, *Creta*, 1932, tempera e olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Il cantiere sperimentale della V Triennale vide inoltre operare i fratelli de Chirico a stretto contatto: Alberto Savinio fu infatti incaricato di realizzare un dipinto murale dal titolo *Africa italiana*, nella Sala della Mostra degli ambienti moderni, di cui non si conosce però l'iconografia, non essendo mai stato riprodotto sulle riviste dell'epoca.²⁸

Possiamo facilmente supporre che l'opera saviniana fosse eseguita a tempera, così come quella del fratello, anche perché Savinio si era volto all'uso di questa tecnica nella pittura su tela all'incirca dopo il 1930. Le opere presentate nelle mostre personali da lui tenute in Italia tra il dicembre 1932 e il marzo 1933 sono tutte realizzate a tempera, come tiene a segnalare il critico de «Il Popolo d'Italia» in una delle recensioni apparse in tale periodo.²⁹

Si tratta probabilmente di una tempera grassa, che risente dell'influenza delle elaborazioni teoriche del fratello, che l'aveva consacrata nel *Piccolo trattato di tecnica pittorica* del 1928. In questo

²⁴ Già all'apertura dell'esposizione le opere mostravano patine biancastre, causate probabilmente dall'umidità e alterazioni di vario genere. La scarsa conoscenza del siliceo (vedi nota 26), l'umidità, la preparazione sbagliata del muro, non permisero un giusto processo di essiccamento dell'intonaco. Cfr. G. Germani, *La pittura murale italiana nel Novecento: tecniche e materiali*, in *Le pitture murali*, a cura di C. Danti, M. Matteini, A. Moles, Centro Di, Firenze 1990, pp. 103-120.

²⁵ Nell'accezione originale l'affresco è eseguito con pigmenti minerali resistenti all'alcalinità della calce, stemperati semplicemente in acqua e la cui presa è garantita dal processo di carbonatazione dell'idrato di calcio. Tra le tecniche pittoriche murali è la più nota, praticata ampiamente nel Medioevo, fino al Rinascimento e oltre, anche se con significative varianti nella tecnica esecutiva e nei materiali a seconda dell'area geografica. Il procedimento, piuttosto articolato, prevede l'esecuzione mediante una suddivisione per "giornate", al fine di dipingere sull'intonaco ancora umido ("a fresco"), facendo ricorso ai cartoni e alla procedura dello spolvero per il trasferimento del disegno sulla parete. Richiede quindi rapidità e grande sicurezza, seppure siano previste delle finiture a secco o a mezzo fresco, come descrive ampiamente Cennini. Cfr. M. Faldi, C. Paolini, *op. cit.*, p. 21.

²⁶ Questo tipo di pittura era stata messa a punto in Germania, nell'ambito degli studi sulla stabilità dei materiali pittorici svolti prevalentemente a Monaco tra Ottocento e Novecento. Cfr. B. F. Miller, *Painting materials research in Munich from 1825 to 1937*, in *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice*, a cura di A. Roy e P. Smith, Contributions to the Dublin Congress, IIC, Londra 1998, pp. 246-248.

²⁷ G. Mucchi, *Lettera sulla tecnica dei pittori della Triennale*, in «Quadrante», Milano, ottobre 1933.

²⁸ Cfr. E. Cristallini, *Alberto Savinio, in 1935. Gli artisti nell'Università*, cit., p. 121.

²⁹ *Le mostre d'arte a Firenze. Savinio*, in «Il Popolo d'Italia», Milano, 14 dicembre 1932 (citato in P. Vivarelli, *Alberto Savinio. Catalogo generale*, Electa, Milano 1996, p. 17).



fig. 5 C. Cagli, *Preparativi alla guerra*, 1933, dipinto murale a tempera nel vestibolo della V Triennale di Milano (opera distrutta)

Cagli, abilissimo, dipingendo in un modo che sembrò addirittura improvvisato, aveva usato con bravura la tempera all'uovo su pannelli di legno dipinti in studio, poi applicati al muro.³³

D'altronde, nelle sue imprese murali precedenti l'artista si era cimentato quasi sempre con la tecnica a tempera, mentre quella dell'affresco propugnata da Sironi risultava carica di significati e valori che Cagli non condivideva, come si evince dall'aperta polemica costruita nel suo articolo *Muri ai pittori*.³⁴ Con questo testo, pubblicato nel maggio 1933, Cagli dava avvio all'infuocato dibattito sulla rinascita della pittura murale. L'altro momento nodale di questo dibattito sarà la pubblicazione del *Manifesto della pittura murale*³⁵, firmato da Sironi, Campigli, Carrà e Funi, su «La Colonna» del dicembre 1933, che sancisce il progetto sironiano di sintesi delle arti, modellato sugli esempi antichi e lanciato con la V Triennale.³⁶

Nell'ambito del muralismo degli anni Trenta il caso del giovane Afro è a sua volta interessante ai fini della nostra riflessione. Dai restauri effettuati sulle sue opere murali realizzate a Udine, sua città di origine, dalla Soprintendenza del Friuli Venezia Giulia³⁷, si registra una predilezione per l'impiego della tempera grassa, comprensibile solo se inserita nel dibattito tecnico-formale di quegli anni e alla luce

³⁰ A. Savinio, *Creta*, 1932, tempera e olio su tela, cm 73 x 59,6, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cfr. P. Vivarelli, *op. cit.*, p. 135, n. 20; *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni: il XX secolo*, a cura di S. Pinto, Electa, Milano 2007, p. 198, n. 14.19.

³¹ Scheda n. 591, Archivio del Laboratorio di Restauro, Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. La relazione, a cura di Maria Grazia Castellano, è del 1992.

³² L'opera, della dimensione di 30 metri quadrati, era stata realizzata nel vestibolo del nuovo Palazzo dell'Arte. L'impianto compositivo appare molto complesso, con la presenza di episodi disposti su più piani. Cfr. E. Boccia, A. Gullotta, *Regesto sulla pittura murale, in Corrado Cagli: mostra antologica*, catalogo della mostra a cura di G. Cortenova, De Luca, Roma 1989, pp. 119-121. Oltre alla documentazione fotografica, ne rimane anche il bozzetto, in cui si nota una diversa articolazione della scena, più semplice e risolta in orizzontale (cfr. *Cagli*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi, Skira, Milano 2006, p. 89, n. 4).

³³ G. Mucchi, *Le occasioni perdute. Memorie 1899-1993*, L'Archivolt, Milano 1994, pp. 231-232.

³⁴ C. Cagli, *Muri ai pittori*, in «Quadrante», Milano, maggio 1933 (ripubblicato in *Il Cagli romano: anni Venti-Trenta*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti, Electa, Milano 1985, pp. 74-75).

³⁵ M. Sironi, *Manifesto della pittura murale*, in «La Colonna», Milano, dicembre 1933 (ripubblicato in M. Sironi, *Scritti e pensieri*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2002, pp. 43-46). La rivista, peraltro al suo primo numero, era fondata e diretta da Alberto Savinio, tornato a vivere a Milano dopo il periodo parigino.

³⁶ A proposito del dibattito di quegli anni si vedano: *Muri ai pittori. Pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*, catalogo della mostra a cura di V. Fagone, G. Ginex, T. Sparagni, Mazzotta, Milano 1999; E. Cristallini, *Il dibattito sull'arte negli anni Trenta*, in A. Greco, E. Cristallini, *Via Slataper n. 2: il palcoscenico della Milizia*, Prospettive, Roma 2009, pp. 49-67.

³⁷ Cfr. P. Casadio, I. Reale, *La riscoperta delle tempere murali di Afro nel collegio dell'ONB a Udine*, in «Bollettino d'Arte», n. 58, 1989, pp. 73-86.

del sodalizio con Corrado Cagli. Per quel che sappiamo, Afro non usò mai la tecnica dell'affresco e ciò avvenne probabilmente per l'influenza di Cagli, che lo portò ad avvicinarsi alla sua poetica del *primordio*, lontano dall'uso ideologico dell'affresco che fu proprio degli artisti di Novecento, in testa a tutti Sironi. D'altronde, già la critica contemporanea sembrava aver notato la predilezione di Afro per la tempera grassa, come si evince da una recensione di Luigi Aversano alla sua mostra personale del 1937 presso la Galleria La Cometa di Roma.³⁸ Sulla scorta di tali considerazioni, sembra quindi possibile accogliere la tesi di Teresa Perusini³⁹, secondo la quale l'artista friulano in quegli anni avrebbe utilizzato la tempera grassa tanto nella pittura da cavalletto (fig. 6) che in quella murale, ipotizzando una derivazione dei suoi metodi esecutivi dalla lettura del *Piccolo trattato di tecnica pittorica* di Giorgio de Chirico.

In ogni caso, la questione della tecnica acquisì un'importanza fondamentale per la rinascita della pittura murale negli anni Trenta, come dimostra anche la polemica che si sviluppò riguardo al cattivo stato delle opere della V Triennale. La scelta della tecnica da utilizzare era cruciale quanto il problema del rapporto arte-architettura e quello del contenuto da esprimere. Tali questioni si radicano nel più vasto fenomeno del Ritorno all'ordine, che si era originato nel decennio precedente. Una sorta di ponte ideale sembra infatti collegare la riflessione sul "mestiere" dei primi anni Venti, promossa in prima istanza da de Chirico al tempo di «Valori Plastici», con le ricerche dei primi anni Trenta. Ora però quella cultura, densa di principi costruttivi e di richiami alla tradizione, acquisisce sfumature ideologiche, finalizzando il recupero delle antiche tecniche che avevano fatto la storia della "grande arte italiana", alla realizzazione di un più generico "italianismo artistico". In questo contesto, legato alla riflessione sulla funzione sociale dell'arte e all'ideologia nazionalista, in cui si colloca innanzitutto la riscoperta sironiana dell'affresco⁴⁰, si inquadrano anche le ricerche di Severini sul mosaico⁴¹ e quelle di Ferrazzi sull'encausto, queste ulti-



fig. 6 Afro, *Autoritratto*, 1935 ca., tempera e olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

³⁸ L. Aversano, *Afro Basaldella a Roma*, in «La Panarie», n. 75, Udine, maggio-giugno 1937 (citato in A. Masi, 1929-1942. *Afro Basaldella dalla formazione agli anni romani*, in *Afro: il colore dal paesaggio all'astrazione*, catalogo della mostra a cura di Archivio Afro, G. Mercurio, Skira, Milano 2003, p. 140).

³⁹ Cfr. T. Perusini, *Le pitture murali di Afro Basaldella tra il 1936 ed il 1955: analisi storico-tecnica e problemi di conservazione*, in *Architettura e materiali del Novecento: conservazione, restauro, manutenzione*, Atti del Convegno di Studi (Bressanone, 2004), a cura di G. Biscontin e G. Driussi, Edizioni Ardacia Ricerche, Venezia 2004, pp. 249-260.

⁴⁰ Bisogna però sottolineare che nelle sue opere monumentali Sironi non scade nel facile illustrativismo di tanti altri artisti che avevano aderito alle ideologie fasciste. La teoria da lui elaborata costituisce a livello internazionale, insieme ai manifesti di Siqueiros in Messico, uno dei più validi tentativi di restituire alla pittura murale il suo antico significato sociale, seppur con ovvie differenze sul piano sia tecnico che stilistico. Cfr. S. Lux, *Sironi: destinazione della pittura*, in 1935. *Gli artisti nell'Università...*, cit., pp. 22-25. Infine, si è appurato che la tecnica di Sironi non è consistita realmente in un recupero filologico dell'affresco, ma piuttosto in una tecnica mista, dove troviamo anche l'impiego di finiture a tempera date a secco. Cfr. M. Cordaro, *Approfondimenti analitici sulla tecnica di esecuzione e sulle vicende conservative del murale di Sironi*, in *ibid.*, pp. 71-72.

⁴¹ L'esperienza di Severini costituisce uno dei contributi più decisivi all'arte decorativa nel Novecento. Egli parte dallo studio dei trattati del passato, affiancato dagli studi scientifici, per passare progressivamente a tecniche più rapide, come la moderna pittura murale al silicato. Tuttavia Severini fu soprattutto il grande sostenitore della "rinascita" del mosaico, tecnica con la quale realizzò alla V Triennale il pannello *Le Arti*, unica opera superstita. Cfr. G. Mascherpa, *Severini e il mosaico*, Longo, Ravenna 1985.

me con minori implicazioni retoriche. In particolare la tecnica dell'encausto⁴² aveva assunto una certa importanza dopo le scoperte fatte con la ripresa degli scavi a Ercolano e Pompei e la pubblicazione del saggio di Amedeo Maiuri sulla Villa dei Misteri nel 1931.⁴³ La bellezza di queste pitture e le condizioni conservative quasi perfette impressionarono molti artisti, spingendoli a sbizzarrirsi in una serie di tentativi, più o meno scientificamente corretti, di ritrovare la tecnica originale, alcuni con l'illusione che si trattasse della leggendaria tecnica dell'encausto.⁴⁴ Tra gli artisti suggestionati dai dipinti pompeiani troviamo anche Alberto Savinio. Nei suoi articoli sulla terza pagina de «La Stampa» tra il 1933 e il 1934 egli affronta il problema della tecnica pittorica in termini ideologici, contrapponendo la pittura a tempera, ritenuta tecnica italiana per eccellenza, alla pittura a olio, riconosciuta come tecnica di origine settentrionale. Trattata per la prima volta nel 1933⁴⁵, la questione viene ripresa da Savinio in modo più deciso e con ampiezza di argomentazioni l'anno successivo nel testo *Tempera e affresco*. Per rivendicare l'italianità della tempera Savinio fa appello a un intervento precedente sullo stesso giornale del restauratore Michele Pozzi⁴⁶, che definiva la tecnica di esecuzione dei dipinti murali di Pompei come una “tempera” a base di cera, e non come affresco:

Ne *La Stampa*, del 15 corrente, il prof. Michele Pozzi dimostra che le mirabili pitture di Pompei e di Napoli non sono eseguite a fresco ma a tempera. [...] Io sono dunque, più che mai, convinto che se si vuole veramente una rinascita della grande pittura italiana, bisogna ripristinare non solo l'affresco, ma anche la tempera e abolire soprattutto la pittura a olio, questa pittura di creazione gotica, questa feroce avversaria della pittura “italiana” [...]. Quanto a me, già da quattro anni ho abbandonato la pittura a olio per la pittura a tempera e ho preso come modello la pittura pompeiana [...].⁴⁷

L'interpretazione saviniana della pittura pompeiana come tempera a cera, dunque definibile anche come “tempera encaustica”⁴⁸, richiama la ricetta per l'encausto proposta da de Chirico nel suo

⁴² La ricerca di Ferrazzi, a partire dal 1930 ca., è caratterizzata da una continua sperimentazione, con verifiche di resistenza a distanza di tempo, descritte minuziosamente nei quaderni ancora inediti (cfr. G. Colalucci, *I Diari di lavoro di Ferruccio Ferrazzi*, in «FMR», n. 21, 2007, pp. 73-96). Si tratta di una ricerca fondamentalmente intuitiva che a volte si indirizza su procedimenti a tempera, nei quali diventa importante la preparazione del supporto, a volte invece sull'uso di un vero e proprio affresco come base per le successive operazioni. Con Ferrazzi, soprattutto, la riscoperta dell'antico perde il legame con le esigenze nazionalistiche, per divenire personale ricerca tesa all'individuazione dello spirito classico, facendo prevalere la tecnica su ogni altra intenzione.

⁴³ A. Maiuri, *Pompei: i nuovi scavi e la Villa dei Misteri*, Ministero della Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Roma, Libreria dello Stato, 1931. Amedeo Maiuri (1886-1963) diresse la Soprintendenza, il Museo Nazionale di Napoli e gli scavi di Ercolano e Pompei dal 1924 al 1961. La sua attività fu affiancata da tempestive pubblicazioni dei risultati delle indagini sia ad alto livello scientifico che divulgativo. A proposito di Pompei e l'arte del Ventesimo secolo si vedano *Pompei e il recupero del classico*, catalogo della mostra a cura di M. Pasquali, Ancona 1980; G. Mori, *Pompei dopo Pompei*, in F. Pesando, M. Bussagli, G. Mori, *Pompei. La pittura*, Giunti, Firenze 2003, pp. 33-47.

⁴⁴ La tecnica dell'encausto consiste nell'uso della cera come legante pittorico associato all'impiego di una fonte di calore per stendere i colori. Una poco filologica interpretazione di alcuni passi della *Naturalis Historia* di Plinio e del *De Architectura* di Vitruvio, che data alla metà del Settecento, quando si scoprirono per la prima volta i siti campani di Ercolano e Pompei, generò un vero e proprio filone di studi, l'*encaustica*. Il dibattito, connotato da interpretazioni spesso fantasiose della tecnica pompeiana, è continuato fino al Ventesimo secolo, con varie pubblicazioni (cfr. S. Bordini, *Materia e immagine: fonti sulle tecniche della pittura*, De Luca, Roma 1991, pp. 115-223). In realtà, modernamente si è acquisito che la tecnica della pittura parietale romana, pertanto anche quella dei siti campani, era ad affresco. In particolare grazie a Paolo Mora, sulla base di una lettura filologica di Vitruvio atta anche a spiegare la lucentezza delle opere romane pervenute (cfr. P. Mora, *Proposte sulla tecnica della pittura murale romana*, in «Bollettino Istituto Centrale per il Restauro», Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1967, pp. 63-84).

⁴⁵ A. Savinio, *Torre di guardia: realtà - cornici - tempera e olio*, in «La Stampa», Torino, 8 settembre 1933 (ripubblicato in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra a cura di P. Vivarelli e P. Baldacci, Mazzotta, Milano 2002, p. 215).

⁴⁶ M. Pozzi, *Gli «affreschi» di Pompei non sono affreschi*, in «La Stampa», Torino, 15 luglio 1934.

⁴⁷ A. Savinio, *La nuova teoria sulle pitture pompeiane - tempera e affresco*, in «La Stampa», Torino, 21 luglio 1934 (ripubblicato in M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, cit., pp. 144-146).

⁴⁸ Cfr. D. Fonti, *Tutte le tecniche dell'Argonauta*, in *Savinio, gli anni di Parigi, dipinti 1927-1932*, catalogo della mostra a cura di M. di Carlo, P. Vivarelli, Electa, Milano 1991, pp. 45-57.



fig. 7 G. Usellini, *Il temporale*, 1930, tempera grassa su tavola, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Piccolo trattato di tecnica pittorica, che non a caso si intitolava *Tempera a cera o incausto [sic] a freddo*.⁴⁹ Inoltre, la sua lode alla tempera quale simbolo della “italianità artistica” in funzione antitetica rispetto alla pittura a olio, “nemica” di ascendenze nordiche, sembra ricondursi alle teorie proposte nel decennio precedente da de Chirico, che nel testo *La mania del Seicento* opponeva polemicamente la tempera grassa, da lui riconosciuta come la tecnica per eccellenza del Rinascimento italiano, all’olio “fangoso” dei pittori fiamminghi del Seicento.⁵⁰

La diffusione delle idee dechirichiane sul “mestiere” e la conoscenza dei suoi precetti tecnici, attraverso la lettura dei suoi saggi e soprattutto del *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, è d'altronde più estesa di quanto non si pensi. Tra gli artisti che a cavallo degli anni Venti e Trenta si appassionarono alla sperimentazione con la materia pittorica per merito della sua influenza troviamo per esempio Gianfilippo Usellini⁵¹, uno dei più giovani partecipanti al cantiere decorativo della V Triennale. Esponente dell'ambiente artistico milanese di Novecento, usa la tempera grassa su tavola per realizzare le proprie opere sin dall'esordio, che avviene nella seconda metà degli anni Venti, mentre negli anni Trenta comincia a dedicarsi anche alla pittura murale, sperimentando peraltro con l'antica tecnica dell'encausto. La poetica di Usellini si presenta come un classicismo venato di meraviglia, una metafisica insieme quotidiana e visionaria, che si alimenta dell'amore per i maestri del passato, in particolare del Quattrocento: una passione che lo accomuna a de Chirico (fig. 7). Da questi, molto importante nella sua formazione, deriva l'idea di una pittura come rivelazione, ma soprattutto ne condivide l'idea del “mestiere” e l'interesse per la tecnica pittorica degli antichi maestri. La lettura del *Piccolo trattato di tecnica pittorica* del 1928 risulta inoltre attestata da una testimonianza resa da Aligi Sassu a Elena Pontiggia in occasione della retrospettiva tenuta nel 1996 ad Arona⁵², città natale di Usellini. Sassu, che

⁴⁹ G. de Chirico, *Piccolo trattato...*, cit., pp. 38-42.

⁵⁰ G. de Chirico, *La mania del Seicento*, in «Valori Plastici», Roma, marzo 1921; ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 104-108; ora in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., pp. 334-339.

⁵¹ Gianfilippo Usellini (Milano, 1903 - Arona, 1971) matura la sua vocazione nel clima artistico milanese dei primi anni Venti. Non aderisce al gruppo milanese Novecento, ma si avvicina tuttavia tematicamente e stilisticamente alla loro idea di moderna classicità. Nel 1933 si accosta al discorso sironiano sulla pittura murale partecipando alla V Triennale milanese, dove esegue il dipinto *Le quattro età*. L'attività di decorazione murale prosegue anche nel secondo dopoguerra e dal 1960 al 1971 sarà titolare della cattedra di “Decorazione e affresco” presso l'Accademia di Brera. Cfr. *Gianfilippo Usellini 1903-1971*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, Leonardo, Milano 1994.

⁵² Cfr. E. Pontiggia, *Usellini pictor classicus: i maestri, il mestiere, la pittura murale*, in *Usellini e il Lago Maggiore*, catalogo della mostra a cura di M. Rosci, Mazzotta, Milano 1996, p. 22.

lo conobbe ed ebbe modo di frequentarlo negli anni Trenta, ricorda come discutessero a lungo di questioni e soluzioni tecniche e di come il volumetto di de Chirico fosse da entrambi non solo consultato, ma anche integrato e arricchito. Come de Chirico, Usellini amava l'impiego delle velature in pittura, testimoniato dai restauri su alcune sue opere⁵³, ma soprattutto dall'artista Vincenzo Ferrari, suo assistente dal 1959 fino alla scomparsa. Lo stesso Ferrari ci riferisce infine dello scambio epistolare tra i due artisti, che certamente ha corroborato la passione di Usellini per la sperimentazione:

[...] de Chirico e Usellini si scambiavano delle lettere, che contenevano informazioni sulle ricette e sulla tecnica pittorica. Il Maestro abitava a Milano in una casa di famiglia [...]. Nel 1965 decise di andare a vivere in un'altra casa lì vicino e nell'ambito del trasloco queste lettere andarono perdute. [...] Ne ho viste 2 di lettere, cordiali ma con un tono di polemica, perché de Chirico affermava che era l'unico ad avere ritrovato la tecnica quattrocentesca della tempera. Usellini invece non ha mai accampato primati, semplicemente aveva inventato questa tempera grassa con uovo, olio di lino e vernice finale.⁵⁴

Dal canto suo, de Chirico era invece tornato alla tecnica a olio dal 1925, come già ricordato, dopo aver utilizzato la "tempera grassa" tra il 1920 e il 1924, sostenendola con una coerente e articolata attività teorica. La pittura murale, in cui si era cimentato per la V Triennale, è un momento isolato nella sua carriera artistica, né compare nei suoi scritti, compreso il *Piccolo trattato*, alcun accenno sulle tecniche e i materiali da utilizzare, a parte la citata testimonianza delle *Memorie* relativa al cantiere milanese. Il pittore prosegue le proprie ricerche in nuove direzioni, continuando a usare l'olio e sperimentando tra gli anni Trenta e Quaranta un medium sempre più grasso, fino ad arrivare al cosiddetto "olio emplastico", di cui si dirà più avanti. I nuovi sviluppi della sua ricerca avranno luogo a Parigi, dove de Chirico decide di tornare a vivere alla fine del 1933, in seguito alle esperienze deludenti avute in Italia.⁵⁵ Nella capitale francese la situazione era tuttavia peggiorata rispetto al tempo in cui l'aveva lasciata, poiché i suoi mercanti avevano cessato ogni attività; nonostante ciò riprendeva con entusiasmo le proprie ricerche, come testimonia nelle *Memorie*:

Malgrado quella situazione disastrosa io continuavo a perfezionare le mie ricerche tecniche. Specialmente nel campo dell'imprimatura feci grandi progressi, aiutato dal geniale intuito di Isabella [...]. Con Isabella si trascorrevano interi pomeriggi alla biblioteca Richelieu a cercare in vecchi trattati e in scritti sulla pittura, apparsi in epoche in cui si sapeva ancora dipingere, i segreti e la dimenticata scienza dell'arte del pennello. Conobbi anche dei restauratori, degli studiosi di tecnica, tra i quali il pittore Maroger, che in quel tempo aveva tenuto conferenze sulla tecnica e che aveva messo in commercio un medium in tubetti che portava il suo nome.⁵⁶

⁵³ Cfr. M. Dolcetti, *La tecnica esecutiva della pittura di Usellini*, in *Gianfilippo Usellini 1903-1971*, cit., p. 202.

⁵⁴ Intervista rilasciata allo scrivente da Vincenzo Ferrari il 26 luglio 2009.

⁵⁵ In particolare, durante la partecipazione alla V Triennale milanese l'artista aveva anche realizzato i costumi e le scene de *I Puritani*, melodramma serio in tre atti su musiche di Vincenzo Bellini, per la prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, che purtroppo non furono affatto apprezzati. Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, cit., pp. 127-129.

⁵⁶ G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 155.

Jean Maroger, pittore, restauratore e consigliere tecnico del Louvre, aveva studiato a lungo la tecnica dei fratelli Van Eyck, cercando di carpirne il segreto che consisteva nell'aver saputo riunire, secondo lui, la rapidità di essiccamento e la trasparenza della tempera a colla con la resistenza e l'elasticità dell'olio. I primi risultati delle proprie ricerche li comunicò all'Accademia delle Scienze nel 1931, e poi una seconda volta nel 1933. Riuscì così a mettere in commercio il famoso medium che avrebbe dovuto avere le stesse caratteristiche di quello inventato dai Van Eyck nel Quattrocento. In seguito pubblicò anche un noto manuale di tecniche pittoriche, dove illustrava le tecniche dei grandi maestri del passato.⁵⁷ Le ricerche di Maroger sono conosciute anche da Gino Severini, altro grande maestro del Ritorno all'ordine italiano, che si rivela interessato quanto de Chirico a perfezionare la propria materia pittorica con l'utilizzo della vernice messa a punto in quegli anni dal restauratore francese:

Ma ecco che recentemente a Parigi, il mio amico Raoul Dufy m'informa dell'uso da lui fatto di un medium che, mescolato ai colori ad olio, presenta tutte le caratteristiche della famosa vernice di van Eyck. E me ne fa conoscere anche l'inventore, che è il pittore Maroger.⁵⁸

Secondo quanto riporta Severini nel suo libro, questo *medium* di Maroger sarebbe un'emulsione composta da una soluzione acquosa di colla animale o vegetale con olio di lino cotto – a circa 200 °C e con un siccativo a base di manganese – mescolato a caldo a resina Mastice (ovvero una vernice grassa).

Il nuovo soggiorno parigino vede inoltre de Chirico alle prese con l'ennesimo mutamento iconografico. Nel 1934 appare infatti il primo nucleo dei Bagni misteriosi, soggetto tra i più enigmatici della sua produzione, nelle dieci litografie della cartella *Mythologie*, tirata in centoventi esemplari, con testi di Jean Cocteau.⁵⁹ Il tema compare successivamente in un gruppo di sette dipinti tra quelli inviati alla II Quadriennale romana alla fine del 1934⁶⁰, dove a de Chirico è dedicata una sala personale, da lui stesso presentata in catalogo:

I quarantacinque quadri che espongono rappresentano una parte della mia produzione artistica di questi ultimi due anni (1933-34). Proseguo ancora nelle mie ricerche di invenzione e di fantasia. A questo genere di ricerche appartengono i quadri *Bagni misteriosi* [...]. Oggi più che mai mi sento attirato dal problema del mestiere e della *qualità* pittorica. A questo problema dedico la maggior parte delle mie fatiche di pittore.⁶¹

Tale interesse ritorna infatti nella corrispondenza con Nino Bertolotti⁶², pittore che aveva conosciuto ai tempi in cui frequentava il Caffè Aragno di Roma, punto di incontro degli artisti gravitanti

⁵⁷ J. Maroger, *The secret formulas and techniques of the masters* (1948), Hacker Art Books, New York 1979.

⁵⁸ G. Severini, *Ragionamenti sulle arti figurative*, Hoepli, Milano 1936, pp. 4-7.

⁵⁹ Cfr. de Chirico: *gli anni Trenta*, cit., p. 268.

⁶⁰ La II Quadriennale d'Arte Nazionale si svolge nel Palazzo delle Esposizioni dal 5 febbraio al 31 luglio del 1935. La manifestazione, erede della Biennale romana, nasce nel 1931 all'interno della nuova politica delle mostre del regime fascista, da cui si era generata anche la Triennale milanese. Cfr. C. F. Carli, E. Pontiggia, *La grande Quadriennale. 1935, la nuova arte italiana*, Electa, Milano 2007.

⁶¹ G. de Chirico, *Mostra personale di Giorgio de Chirico*, in *Seconda Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra, Tumminelli, Roma 1935, p. 91, ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 317; ora in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., p. 840.

⁶² Il pittore Nino Bertolotti (Roma, 1889-1971) era molto stimato da de Chirico. Dopo aver esordito sulla scia di un generico Divisionismo, si era avvicinato alla Secessione Romana, partecipando alla prima mostra del 1913. Nel 1919 approda anche lui al Ritorno all'ordine e inizia a frequentare gli artisti

intorno a «Valori Plastici». A poche settimane dall'inaugurazione della Quadriennale romana, de Chirico, non potendo muoversi da Parigi, gli scrive chiedendogli di occuparsi dell'allestimento della sua sala e della manutenzione dei quadri:

[...] se a uno di questi tre quadri è andato via il colore in qualche punto e se ciò è avvenuto la prego di riparare il guaio con qualche velatura; basterebbero alcune leggere pennellate con pennello morbido con colore molto diluito in una miscela di olio e trementina. Per la vernice la prego di guardare specialmente nei quattro quadri grandi [...] gli altri quadri meglio non verniciarli; se in questi quattro vi sono delle parti troppo opache allora la prego di darci un po' di *Vernis à retoucher* (Lefranc o Vibert) ma però stia attento non dia la vernice con il pennello ma la soffi sopra prudentemente con un vaporizzatore.⁶³

La prassi per realizzare le velature con olio di papavero ed essenza di trementina in parti uguali è indicata nell'ultima sezione del *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, dedicata alla pittura a olio, dove è consigliato anche l'uso del vaporizzatore.⁶⁴ La *Vernis à retoucher Vibert* è invece menzionata nella prima parte del trattato, dedicata agli strumenti pittorici, dove è consigliata come vernice provvisoria in caso non si possa aspettare il tempo necessario per dare quella di finitura.⁶⁵ Tra i dipinti presentati alla Quadriennale, peraltro ancora una volta oggetto di critiche, vi era l'*Autoritratto nello studio di Parigi*⁶⁶ (fig. 8), che meglio di ogni altro simbolizza la centralità del “mestiere” dichiarata nell'*autopresentazione*, ponendosi quale manifesto del nuovo corso della sua pittura. Lo studio è il luogo del lavoro solitario, microcosmo delle scoperte e delle invenzioni, dove de Chirico si rappresenta in piedi intento a dipingere un nudo femminile. La testa classica che si scorge a terra, probabilmente di Apollo, richiama infine i suoi testi programmatici del tempo di «Valori Plastici», in cui prescriveva agli artisti di copiare dai calchi in gesso per “tornare al mestiere”⁶⁷.

In questa prima metà degli anni Trenta il suo incessante lavoro di ricerca affiora in modo significativo nel carteggio, peraltro ancora in gran parte da esplorare, dove l'artista si mostra interessato,



fig. 8 G. de Chirico, *Autoritratto nello studio di Parigi*, 1935, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

e i letterati che si riuniscono al Caffè Aragno di Roma (tuttavia non compare nel noto ritratto di gruppo *Amici al caffè* di Amerigo Bartoli). È a Parigi nel 1929 che si lega di profonda amicizia a Giorgio de Chirico, intrattenendovi da allora in poi un rapporto epistolare che durerà almeno fino alla metà degli anni Trenta. Cfr. *Bentoletti, opere 1919-1939*, a cura di V. Rivosecchi, De Luca, Roma 1990.

⁶³ Lettera del 6 gennaio 1935, pubblicata in M. Fagioli dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, cit., p. 170.

⁶⁴ Cfr. G. de Chirico, *Piccolo trattato...*, cit., pp. 58-59. Il vaporizzatore è un apparecchio modernamente impiegato in pittura e nel restauro per applicare vernici, fissativi e talvolta colori (aerografo), in forma nebulizzata.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 18. Vibert o Lefranc è la stessa cosa, essendo Jean Vibert il nome dell'inventore della vernice da ritocco, che veniva prodotta dalla ditta francese Lefranc per cui quest'ultimo lavorava (Cfr. J. G. Vibert, *The Science of Painting*, Percy Young, London 1892, pp. 91-95). Questo genere di prodotto nasce nell'Ottocento dall'esigenza di sopprimere i prosciughi di legante che si possono verificare in determinati punti di un quadro e di potervi riprendere facilmente il lavoro sopra. L'applicazione quale protettivo provvisorio che de Chirico consiglia nel *Piccolo trattato* è pertanto impropria, anche se piuttosto diffusa tra gli artisti “moderni”, con conseguenti problemi di restauro.

⁶⁶ G. de Chirico, *Autoritratto nello studio (Autoritratto nello studio di Parigi)*, olio su tela, cm 130x76, 1935, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Cfr. *Giorgio de Chirico nelle collezioni della GNAM*, cit., pp. 54-55; *de Chirico e il museo*, cit., p. 108.

⁶⁷ Cfr. G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere*, in «Valori Plastici», novembre 1919; ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 92-99; ora in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., pp. 277-285.

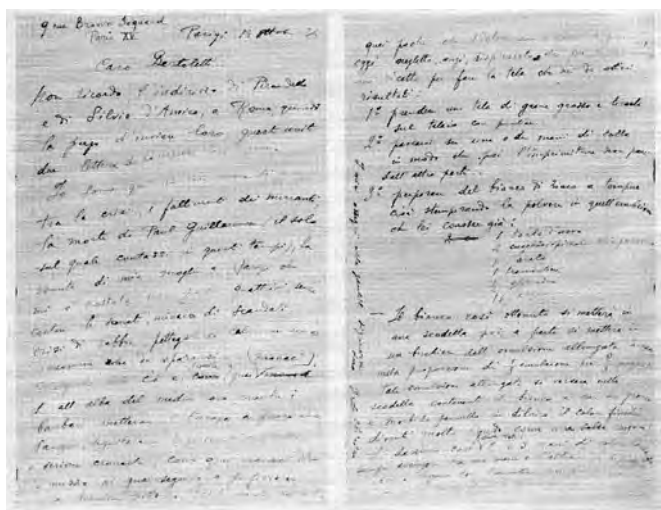


fig. 9 Lettera di de Chirico all'amico Nino Bertoletti scritta da Parigi il 14 ottobre 1934

oltre che al legante pittorico, in particolare ai metodi di esecuzione degli strati preparatori della tela. A questo aspetto aveva dedicato un paragrafo nella prima sezione del *Piccolo trattato di tecnica pittorica* dove, fatta una distinzione tipologica fra preparazioni assorbenti, semi-assorbenti e non assorbenti⁶⁸, precisava la sua predilezione per una preparazione assorbente realizzata secondo il metodo tradizionale a gesso e colla. Momento caratterizzante era poi la realizzazione di una particolare emulsione da applicare sulla superficie dell'ultimo strato, una volta asciutto, per facilitare lo scorrimento del pennello sulla superficie così assorbente. Quanto enunciato dall'artista nel suo *Trattato* non ha tuttavia valore definitivo, essendo egli animato dal continuo bisogno di sperimentazione. Negli anni propone dunque diverse varianti delle proprie ricette per gli strati preparatori, così come per i leganti pittorici, soprattutto nelle lettere indirizzate ad amici e colleghi. In una missiva inviata a Carlo Carrà il 27 maggio del 1931 da Parigi, dopo averlo ringraziato per la lodevole recensione su «L'Ambrosiano», gli suggerisce un legante per la preparazione composto da svariati ingredienti dosati come in cucina a mo' di «cucchiaini da minestra» o «da caffè»: Bianco di Zinco, Bianco di Spagna, Carbonato di Calcio, olio di lino, vernice Damar o Mastice, latte, colla gelatina, glicerina e miele. E gli spiega infine come procedere:

Far sciogliere lentamente a bagno-maria mescolando sempre lentamente, dare rapidamente sulla tela; mentre si dà sulla tela tenere sempre la preparazione a bagno-maria. Si può dare una mano o due; io trovo però che basta passarci una volta sola; quando la preparazione è bene asciutta, lasciarla con la carta vetrata e poi passarci sopra due volte del latte.⁶⁹

⁶⁸ Egli sostiene che così si dividono le tele preparate industrialmente, che si possono comunemente trovare presso i mercanti di colori. Cfr. G. de Chirico, *Piccolo trattato*, cit., pp. 9-13.

⁶⁹ La lettera è pubblicata per la prima volta in *Giorgio de Chirico: Ventisette lettere a Carlo Carrà*, a cura di M. Carrà, in «Paradigma», n. 4, 1982, pp. 301-321. De Chirico scrive per ringraziare Carrà della recensione, apparsa su «L'Ambrosiano» il 6 maggio 1931, alla sua mostra tenutasi presso la Galleria Milano (cfr. quivi nota 2).

Un'altra prassi per la realizzazione degli strati preparatori la troviamo in una lettera del 10 agosto 1933 spedita da Parigi al torinese Romano Gazzera, conosciuto peraltro alcuni mesi prima, dove suggerisce un non meglio precisato "metodo Blanche":

Vuole sperimentare un altro sistema? Pigli un pezzo di tela a olio, quella solita, ci dia sopra una buona mano di bianco con un po' di nero, un grigio chiarissimo che diluirà con Trementina e qualche goccia di siccativo di Courtrai; dopo 2 giorni questo strato è asciutto può dipingere sopra col sistema di J. E. Blanche⁷⁰, sempre bagnando prima coll'olio; ma si può tornare sopra più facilmente che sulla tela nuda; sempre bagnare prima di tornare; la materia resta assai bella.⁷¹

Sempre da Parigi scrive il 14 ottobre 1934 allo stimato amico pittore Bertolotti, consigliandogli un altro procedimento per la preparazione (fig. 9); lo stesso che alcuni mesi dopo contatterà per l'allestimento della sua sala personale presso la grande Quadriennale. De Chirico gli scrive in merito alla messinscena de *La figlia di Jorio*, con la regia di Luigi Pirandello, ma accenna anche alle pesanti vicissitudini della sua vita privata (la venuta a Parigi della moglie Raissa, il fallimento dei mercanti, la morte di Paul Guillaume), aggiungendo però:

Malgrado tutto ciò [...] seguito a perfezionare la tecnica pittorica. Poiché so che lei è tra quei pochi che s'interessano a quest'argomento, oggi negletto, [...] le comunico una ricetta per fare la tela, che mi dà ottimi risultati: 1° prendere una tela di grana grossa e tirarla sul telaio con puntine. 2° passarci su una o due mani di colla in modo che poi l'imprimitura non passi dall'altra parte. 3° preparare del bianco di zinco a tempera cioè stemperando la polvere con quell'emulsione che lei conosce già: 1 tuorlo d'uovo, 2 cucchiaini piccoli olio di papavero, 1 aceto, 1 trementina, 1/2 glicerina, 1 acqua. Il bianco così ottenuto si metterà in una scodella, poi a parte si metterà in un bicchiere dell'emulsione allungata d'acqua, nella proporzione di 1/3 emulsione per 2/3 acqua; tale emulsione allungata si verserà nella scodella contenente il bianco e con un grosso e morbido pennello si diluirà il colore finché diventi molto liquido (come una salsa leggera). Si daranno così sulla tela 2 o 3 mani di colore lasciando sempre asciugare tra una mano e l'altra. Si dipingerà prima leggero con trementina, poi più pastoso a olio ma sempre a tocchi fluidi e velature [...].⁷²

Come vediamo, egli si mostra coerente nella ostinata polemica contro gli artisti "moderni", che hanno perso la cognizione del mestiere, e nella personale ricerca di perfezionamento della tecnica pittorica. Dello stesso anno è un'altra lettera, pure interessante, in cui comunica una ricetta per la tempera grassa alla pittrice surrealista Léonor Fini⁷³, di origine triestina ma residente a Parigi dal 1931,

⁷⁰ Fa certamente riferimento a Jacques Emile Blanche (1861-1942), noto ritrattista della Belle Époque parigina.

⁷¹ Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, cit., p. 144.

⁷² La lettera è pubblicata in *Ibid.*, p. 169.

⁷³ Figlia di padre argentino e madre triestina, Léonor Fini (Buenos Aires, 1907 - Parigi, 1996) trascorse l'infanzia e la giovinezza a Trieste, dove si accostò alla pittura da autodidatta, copiando i classici e i corpi esanimi all'obitorio locale. Tenne la sua prima personale nel 1929 a Milano, dove nel frattempo si era trasferita e dove fu allieva del novecentista Achille Funi. Nel 1931 si trasferì a Parigi, dove si avvicinò ai surrealisti. Artista di grande sensibilità e cultura, espresse con raffinatezza di mezzi formali un mondo personale e fantastico. Intensa fu la sua attività nell'illustrazione di opere letterarie e nella realizzazione di scene e costumi per il cinema e il teatro. Cfr. *Leonor Fini: l'italienne de Paris*, catalogo della mostra a cura di M. Masau Dan, MR, Trieste 2009.

della quale de Chirico evidentemente apprezzava le capacità. Dopo averle elencato gli ingredienti per realizzare l'emulsione oleo-proteica che costituisce la sua tempera grassa (tuorlo d'uovo, olio di lino cotto, essenza di trementina, aceto, glicerina e acqua), le spiega come procedere:

Mettere queste sostanze [...] in una bottiglia e scuotere bene. Con quest'emulsione si macinano i colori [...]. Per dipingere allungare l'emulsione con un po' d'acqua. Durante le pause coprire i colori rimasti sulla tavolozza con uno straccio bagnato.⁷⁴

Già nei lavori triestini della pittrice si evidenziano il virtuosismo e una tecnica rigorosa, che si affina ancor di più a contatto con Achille Funi, di cui è allieva a Milano alla fine degli anni Venti. A Parigi, dove si trasferisce successivamente, si avvicina ai surrealisti e conosce de Chirico, che tra l'altro la presenterà con un testo in catalogo alla personale newyorkese del 1936.⁷⁵

Nell'estate del 1936, insofferente del clima parigino come lo era stato di quello italiano, de Chirico decide infatti di spostarsi nuovamente, scegliendo una destinazione ancora più lontana: New York. Il periodo americano sarà caratterizzato dall'acquisto di numerose opere da parte di importanti musei e di collezionisti privati, tra cui il miliardario Albert C. Barnes, ma anche da un'intensa collaborazione alle prestigiose riviste di moda «Vogue» e «Harper's Bazaar». De Chirico e Isabella torneranno in Italia nel gennaio 1938, trovandovi però una situazione ancora una volta poco favorevole.⁷⁶ Decisi ad agire energicamente per riguadagnare terreno, si recano a Milano, dove si terrà infatti la prima mostra a marzo presso la nuova galleria di Vittorio Barbaroux. In quel periodo il gallerista curava peraltro un significativo *Referendum*, promosso dal quotidiano milanese «L'Ambrosiano»⁷⁷, sull'arte contemporanea e sul rapporto tra avanguardie e tradizione, da cui scaturirono interessanti risposte. Dal febbraio all'agosto 1938 parteciparono al referendum Carrà, Casorati, de Chirico, Arturo Martini, Severini, Funi e altri artisti del Ritorno all'ordine. Questa generazione si era infatti trovata schiacciata tra la rimozione del passato operata dalle avanguardie storiche e la necessità di riannodare i fili di un rapporto con una tradizione non più percepita come un patrimonio comune. Negli anni Trenta, quando la stagione più vivace del Ritorno all'ordine si era ormai esaurita, la questione si incrociava oltretutto con le esigenze retoriche della cultura di regime. Tra le risposte al *Referendum* pubblicate per prime c'è quella di de Chirico, che riguardo al problema della tradizione afferma:

La tradizione significa per me temperamento pittorico unito a mestiere, a chiarezza, ad alto senso poetico e morale della vita e del mondo e a ferma volontà di rendere sempre migliore, evitando ogni scappatoia, la qualità della propria pittura.⁷⁸

⁷⁴ Lettera del 16 gennaio 1934, pubblicata in M. Fagioli dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, cit., p. 171.

⁷⁵ Nel novembre 1936, all'inizio del proprio soggiorno americano, de Chirico scrive per la giovane pittrice il testo di presentazione alla mostra personale presso la Julien Levy Gallery di New York, che nel catalogo è affiancato dai versi di Paul Eluard (G. de Chirico, *Leonor Fini*, 1936, ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., p. 335; ora in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., p. 848).

⁷⁶ Cfr. G. de Chirico, *Memorie*, cit., pp. 165-166.

⁷⁷ Il quotidiano milanese «L'Ambrosiano» (1922-1944), fondato dal giornalista, scrittore ed editore Umberto Notari, fu un organo di stampa apertamente fiancheggiatore del regime fascista, ponendosi come contraltare al «Corriere Della Sera», ma anche uno dei primi quotidiani illustrati a dare ampio spazio ad articoli di critica d'arte, di cultura e di divulgazione scientifica, oltre alle notizie di cronaca, annoverando tra le sue firme quella di Carlo Carrà in qualità di critico d'arte. Cfr. *Anni Trenta: arte e cultura in Italia*, catalogo della mostra, Mazzotta, Milano 1982, pp. 58-65.

⁷⁸ G. de Chirico, *Risposta al referendum*, in «L'Ambrosiano», Milano, 23 febbraio 1938; ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit.,

Gli fa eco Achille Funi, altro paladino del recupero delle tecniche della grande tradizione italiana, la cui risposta costituisce l'ultima puntata del *Referendum* e interpreta la tradizione come “una trasmissione di mestiere e di una conoscenza comune delle forme. Sotto un altro aspetto, la tradizione non è che la civiltà di un popolo. Tra Giotto e Masaccio c'è distanza di tempo, ma non di spirito”⁷⁹.

In questo periodo de Chirico accarezza inoltre l'idea di insegnare il proprio “mestiere” nelle istituzioni pubbliche. Quello della trasmissibilità del sapere è per lui un aspetto importante, come si può osservare dall'analisi del suo secondo romanzo, *Il Signor Dudron*, testo dalla complessa gestazione e di cui si dirà meglio più avanti. Egli aveva individuato in Italia alcuni giovani pittori che apprezzava perché dediti a una pittura naturalistica e alla ricerca del perfezionamento della tecnica, in particolare Gazzera. Sarebbe perciò stato contento di avere un posto di insegnante presso l'Accademia di Roma o di Milano, dove seguire un gruppo di allievi, “per farli beneficiare delle scoperte tecniche e anche di quelle filosofiche riguardanti la pittura”⁸⁰.

Si rivolge pertanto al ministro Bottai, tuttavia senza ottenere un riscontro favorevole, come racconta lui stesso nelle *Memorie*, imputandone l'ostilità al fatto che:

[...] Bottai era un protettore di tutti gli analfabeti dell'arte ed un valido sostenitore di ogni imbecillità e di snobismo di marca parigina.⁸¹

Mentre la sua attività espositiva procede intensamente, con frenetici spostamenti sia in Italia che all'estero, la situazione in Italia evolve di nuovo negativamente, nel settembre 1938, con l'emissione dei cosiddetti “decreti per la difesa della razza”. In preda all'inquietudine, essendo Isabella Pakszwer di origine ebrea, i due lasciano nuovamente Milano per Parigi. Qui de Chirico riprende infaticabile le consuete ricerche tecniche, nell'ambito delle quali vivrà un'esperienza definibile come una “terza rivelazione”. Dopo la prima avuta in piazza Santa Croce a Firenze nel 1910, la seconda era avvenuta all'inizio degli anni Venti nel Museo di Villa Borghese e lo aveva portato a riconciliarsi con la pittura del Rinascimento, nonché alla sperimentazione della tempera grassa. La terza, che ha luogo al Louvre e origina nuove importanti ricerche, è così ricordata nelle *Memorie*:

Un pomeriggio, al Museo del Louvre, ci trovammo davanti a un ritratto di Velázquez e si parlava della misteriosa materia dei maestri antichi [...]. Isabella [...] mi disse ad un tratto: “Questo non è colore prosciugato, ma bella materia tinta”. Le parole di Isabella furono per me una rivelazione [...]. Nel tempo stesso avevo conosciuto un restauratore specializzato nel restauro dei quadri fiamminghi e che lavorava al museo del Louvre; egli si chiamava Vandenberg. Nel suo studio mi mostrò un specie di unguento biancastro, una specie di pomata con cui diluiva i colori [...] però non volle darmi la ricetta del suo unguento [...]. Io però capii che si trattava di una emulsione di sostanze oleoresinose, con gomme, o con colla e acqua [...]. Cominciai per conto mio a fare emulsioni [...]. Era il primo passo verso la conquista della

pp. 338-339; ora in «Metafisica», n. 3/4, cit., pp. 473-474. Le domande erano cinque, uguali per tutti: 1) Che senso ha per Lei la Tradizione? 2) Come considera lo stato presente dell'Arte europea contemporanea? 3) Quali sono state le considerazioni che più l'hanno spinta a lasciare l'avanguardia? 4) Che senso ha per Lei l'Ottocento? 5) Che valore ha la giovanissima Arte? Quali, tra i giovanissimi artisti, considerate i migliori?

⁷⁹ A. Funi, *Risposta al referendum*, in «L'Ambrosiano», Milano, 31 agosto 1938.

⁸⁰ G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 169.

⁸¹ *Ibidem*.

grande pittura [...]. Alcuni miei quadri, eseguiti con la nuova tecnica, furono notati e lodati da varie persone [...] tra cui il noto pittore e restauratore Maroger [...].⁸²

L'episodio dovrebbe collocarsi all'incirca nell'autunno del 1938. De Chirico torna dunque a sperimentare delle emulsioni oleo-proteiche⁸³, come aveva fatto ai tempi della "tempera grassa". Si tratta di un legante maggiormente grasso, con l'aggiunta di una resina, ma soprattutto non più finalizzato a recuperare la materia "chiara e luminosa" del Rinascimento, bensì a imitare gli effetti della pittura di epoca barocca, in particolare di Velázquez e dei fiamminghi, tra cui soprattutto Rubens. De Chirico, in eterna contraddizione, insegue ora il segreto di quella materia pittorica che aveva avversato nei primi anni Venti definendola "fangosa"⁸⁴. Le nuove ricerche, volte alla realizzazione di questa "miracolosa" emulsione, saranno gestite in parallelo con il torinese Romano Gazzera mediante un fitto scambio di consigli e ricette svolto attraverso il mezzo epistolare. Quest'ultimo ricorda tale percorso nei propri scritti diversi anni più tardi, criticando peraltro l'unguento messo in commercio da Maroger nei tubetti:

Occorrerebbe maggior spazio [...] per svolgere [...] i numerosissimi ed interessanti scambi epistolari avvenuti nel passato fra de Chirico e me sulle esperienze di tale emulsione. [...] non fummo né io né de Chirico ad inventarla, anche se, comunicandoci scambievolmente con frequenza i risultati dei nostri esperimenti, siamo stati i primi a renderla fluida e pittoricamente maneggevole. L'origine di tutte queste ricerche risale al giorno in cui lessi in una rivista francese che un certo Maroger, chimico del Louvre, analizzando un pezzo di pittura staccato dall'angolo di una tela del Rubens trovò delle tracce di gomma arabica unita a colore a olio. Analoghe ricerche egli fece su altri "grandi" del passato e dedusse che avevano usato una emulsione di olio con una soluzione acquosa di gomma o caseina [...]. Anzi il Maroger mise in vendita dei tubetti con l'emulsione portante il suo nome e già confezionata, ma all'atto pratico questi tubetti risultarono pittoricamente inservibili.⁸⁵

Con le emulsioni de Chirico realizzerà quadri che anche sul piano iconografico e stilistico risentono dei modelli seicenteschi. Già nelle mostre del 1938, a Milano, Londra e Venezia, le forme appaiono opulente e la pennellata densa e scattante, lasciando presagire i nuovi sviluppi, come si può osservare, ad esempio, nel piccolo quadro dal titolo *Cavaliere con berretto rosso e mantello azzurro*⁸⁶ (fig. 10), oggi presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. La prima occasione ufficiale in cui può mostrare i nuovi frutti del suo lavoro è la III Quadriennale d'Arte Nazionale, che si svolge a Roma da febbraio a luglio del 1939. De Chirico non ottiene però il risultato auspicato, figurando solo con

⁸² *Ibid.*, pp. 179-180.

⁸³ La mescolanza di sostanze proteiche (uovo, caseina, colle animali) o polisaccaridi (gomme vegetali) con sostanze oleose è un'emulsione, cioè un sistema eterogeneo in cui il liquido non miscibile è in dispersione sotto forma di minutissime goccioline nell'altro liquido, detto disperdente. L'emulsione è quindi caratterizzata da un'instabilità, che può essere parzialmente contenuta da una sostanza stabilizzante colloidale, detta perciò emulsionante. Tali sono per esempio la caseina, la gomma arabica o il tuorlo d'uovo. Quest'ultimo è esso stesso un'emulsione di grassi e proteine, la più stabile in natura. Cfr. M. Matteini, A. Moles, *La chimica nel restauro. I materiali dell'arte pittorica*, Nardini, Firenze 1989, pp. 58-88.

⁸⁴ Precisamente nel saggio *La mania del Seicento* del 1921 (cfr. qui nota 50). Non si dimentichi inoltre che il suo rifiuto della pittura barocca professato in quel testo dette il via a un infuocato dibattito (Cfr. F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, vol. 2, 1975, pp. 837-901).

⁸⁵ Gazzera, catalogo della mostra a cura di L. Budigna, G. Mascherpa, *Arti Grafiche Ricordi*, Milano 1965, p. 112, nota 6.

⁸⁶ G. de Chirico, *Cavaliere con berretto rosso e mantello azzurro*, olio su carta incollata su cartone, cm 47x36, 1938 ca., Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Il soggetto del cavaliere con berretto frigio compare già nel 1938 tra le opere esposte alla Lefèvre Gallery di Londra e all'Arcobaleno di Venezia. Cfr. *de Chirico nelle collezioni della GNAM*, cit., pp. 58-59.



fig. 10 G. de Chirico, *Cavaliere con berretto rosso e mantello azzurro*, 1938 ca., olio su carta incollata su cartone, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

tre dipinti, peraltro quasi ignorati, in un contesto che privilegia Pirandello, Saliotti, Broglio e, soprattutto, Morandi. Dopo l'estate 1939 l'atmosfera internazionale continua a peggiorare e in molti cominciano a lasciare la capitale francese. Così, verso la fine dell'anno i de Chirico, ricaricate le valigie sulla fedele Balilla, riprendono la via dell'Italia con destinazione Milano. Tra il 1940 e il 1942 vivono tra Milano e Firenze, dove nei periodi estivi sono ospiti dell'antiquario Bellini. Ormai definitivamente avviato verso quella pittura "romantica e barocca" che segnerà la sua produzione fino agli anni Cinquanta, l'artista si dedica soprattutto al perfezionamento della pittura ad emulsione, uno strumento che gli consente libertà di esecuzione, di modellare, di sfumare e di dare al quadro ariosità e preziosità di materia. E non si stanca di fornire dettagli riguardo alle sue sperimentazioni a Romano Gazzera, a cui per esempio scrive da Milano nel 1940:

Sono contento che l'emulsione vada bene. Hai ragione, bisogna tenerla segreta [...] prova questa ricetta che mi sembra dia ancora migliori risultati per untuosità, pastosità, trasparenza, ecc.: 1 cucchiaino di olio di lino cotto, versarci dentro a gocce e girando due cucchiaini di colla da falegname abbastanza liquida. Metti la sera nell'acqua della colla forte. Il giorno dopo mettila a sciogliere a bagnomaria e aggiungi un po' di aceto.⁸⁷

In questi anni, caratterizzati da una strenua ricerca tecnica e dalla polemica riflessione teorica sul "mestiere", de Chirico compie anche il suo primo approccio alla scultura. È nel 1940 a Firenze che lavora, con la collaborazione del restauratore Alietti, alle prime opere in terracotta, i cui soggetti riasumono le invenzioni di tanti anni di attività artistica. Le sue idee al riguardo, piuttosto chiare, trovano espressione nel testo programmatico *Brevis pro plastica oratio*, in cui afferma:

Se una scultura è dura non è una scultura. La scultura dev'essere morbida e calda, e della pittura avrà non solo tutte le morbidezze, ma anche tutti i colori: una bella scultura è sempre pittorica.⁸⁸

La sua prima produzione è infatti caratterizzata dall'uso dell'argilla, una materia facilmente manipolabile, che l'artista plasma come farebbe col tratto di un lapis sulla carta. L'approdo alla scultura sembra perciò un naturale proseguimento della ricerca materica che caratterizza la sua pittura; da qui la necessità di colorare le sue piccole terrecotte, secondo l'usanza degli antichi.⁸⁹

⁸⁷ Lettera del 1940, pubblicata in M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*, cit., p. 301.

⁸⁸ G. de Chirico, *Brevis pro plastica oratio*, in «Aria d'Italia», Milano, inverno 1940; ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 381-382; ora in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., pp. 890-892.

⁸⁹ Le reazioni alla prima mostra delle sue sculture, che si tiene alla Galleria Barbaroux di Milano nel marzo 1941, sono però contrastanti. Sull'esperienza dechirichiana della scultura si vedano: *de Chirico scultore*, a cura di G. Dalla Chiesa, Mondadori, Milano 1988; *Il grande metafisico: Giorgio de Chirico scultore*, catalogo della mostra a cura di F. Ragazzi, Electa, Milano 2004.

Se la critica intanto sembra rifiutarlo, continuando a non capire la nuova direzione presa dalle sue ricerche, dal canto suo de Chirico polemizza con l'intero mondo dell'arte, scagliandosi contro la "pittura modernista". Lo scoppio della seconda guerra mondiale lo vede molto impegnato, non soltanto nella produzione artistica, ma anche in quella teorica, attraverso una serie di interviste e di scritti in cui va perfezionando la propria estetica. Nell'articolo *Considerazioni sulla pittura moderna*⁹⁰, del gennaio 1942, precisa che il vero pittore non è obbligato a "finire il quadro", legittimando quella pennellata libera e sciolta che caratterizza la sua nuova pittura, in netto contrasto con l'idea di finitezza dell'opera a cui si era invece attenuto in passato. Nello stesso anno pubblica il *Discorso sulla materia pittorica*, dove ancora una volta dichiara la propria fede alla "bella pittura", protagonista assoluta della sua nuova produzione. Nel testo si riscontra soprattutto l'inestricabile fusione in cui sussistono materia e immagine in senso filosofico per de Chirico:

Questa materia pittorica, che è la sostanza della pittura, è composta di due elementi, egualmente importanti ed assolutamente inseparabili: la materia fisica e la materia metafisica. Questi due elementi si completano reciprocamente e, quando sono d'una qualità superiore, creano il capolavoro per mezzo della loro piena armonia.⁹¹

La riscoperta della "bella materia", il cui segreto sembrava essere stato smarrito dagli artisti moderni dalla seconda metà dell'Ottocento, aveva spinto de Chirico alla ricerca sull'emulsione. Nel luglio 1942 arriva persino a pubblicare una *Preghiera del mattino del vero pittore*⁹², dove la polemica contro il mondo artistico italiano contemporaneo assume toni di graffiante sarcasmo. Gli scritti di questo periodo, per la maggior parte pubblicati su «L'Illustrazione Italiana», confluiranno nel 1945 nel volume *Commedia dell'arte moderna*, accanto a una silloge di testi più antichi.⁹³ Un fatto di rilievo è che il volume riporti anche la moglie come autrice, alla quale in sostanza de Chirico attribuisce la sua più recente riflessione teorica. Seppure l'orientamento decisamente tradizionalista del pittore a partire dai primi anni Trenta vada anche riportato all'influenza di Isabella, siamo tuttavia di fronte a una sottile beffa dell'artista, che trasforma la moglie nel suo doppio, adoperando una finzione letteraria che ricorrerà ancora in futuro.

Nell'autunno 1942 il pittore ritorna finalmente sulla scena internazionale con la Biennale di Venezia, dalla quale mancava da ben dieci anni, dove ha un'ampia sala personale in cui può dispiegare la sua nuova pittura "barocca". Ancora una volta le sue opere non sono apprezzate dai critici, che le ritengono discutibili e appesantite dalla ripresa di elementi cinquecenteschi e seicenteschi, ad eccezione di Libero de Libero.⁹⁴ Gli oli emulsionati della Biennale segnano comunque la

⁹⁰ G. de Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*, in «Stile», Milano, gennaio 1942; ristampato in «Il Corriere Padano», Ferrara, 1 marzo 1942; ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 391-407; ora in G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., pp. 433-455.

⁹¹ G. de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, in «Il Corriere Padano», Ferrara, 5 aprile 1942; ristampato in «L'Illustrazione Italiana», Milano, 26 aprile 1942; ora in G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., pp. 456-467.

⁹² G. de Chirico, *Preghiera del mattino del vero pittore*, in «L'Illustrazione Italiana», Milano, 19 luglio 1942; ora in G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., p. 427.

⁹³ G. de Chirico - I. Far, *La Commedia dell'arte moderna*, Nuove Edizioni Italiane, Roma 1945; riedizione a cura di J. de Sanna, Abscondita, Milano 2002; ora in G. de Chirico, *Scritti/1...*, cit., pp. 265-571.

⁹⁴ Su questa fase, che si estende fino alla fine degli anni Cinquanta, si vedano: R. Diez, *Un epilogo (e un nuovo prologo) in de Chirico: gli anni Trenta*, cit., pp. 239-249; *Giorgio de Chirico romantico e barocco: gli anni Quaranta e Cinquanta*, catalogo della mostra a cura di L. Cavallo, M. Fagiolo dell'Arco, Farsettiarte, Milano 2001.



fig. 11 G. de Chirico, *Autoritratto come pittore in costume rosso*, 1942 ca., olio su tela, collezione privata

fine di quella ricerca e aprono a nuove elaborazioni, finalizzate a un ulteriore perfezionamento della materia pittorica. Difatti, anche le opere realizzate con la pittura a emulsione avevano cominciato a presentare degli inconvenienti, come risulta fra l'altro dallo scambio epistolare tra de Chirico e Cipriano Efisio Oppo in occasione della IV Quadriennale romana del 1943. Al segretario generale dell'esposizione, che gli scrive per segnalare le difficoltà ad asciugare dell'*Autoritratto come pittore in costume rosso*⁹⁵ (fig. 11) da lui inviato, de Chirico risponde:

[...] sono le emulsioni che aggiungo ai colori che fanno sì che la pittura resta [sic] attaccaticcia circa un anno. Ora appunto sto cercando un mezzo per correggere questo difetto.⁹⁶

Il dipinto, eseguito nel 1942 e facente capo alla ricca serie di autoritratti in costume storico che l'artista realizza dalla fine degli anni Trenta alla fine dei Cinquanta, è peraltro siglato con la formula "Pictor Optimus". De Chirico si autorappresenta con in mano gli attrezzi del mestiere, quasi a voler celebrare il risultato di quelle ricerche che gli hanno permesso di mettere a punto la faticosa emulsione, per lui il segreto tanto agognato dei grandi maestri della pittura barocca. Preso atto dei problemi di asciugatura della pittura a emulsione, l'artista procede a nuove ricerche per risolverli, a seguito delle quali perviene quindi a un nuovo legante pittorico: il cosiddetto "olio emplastico". Le nuove sperimentazioni avvengono presso la residenza di Bellini a Firenze, dove i de Chirico si trasferiscono nell'autunno del 1942 in seguito al primo bombardamento di Milano. Tali vicende sono così ricordate nelle *Memorie*:

Fu il primo grande bombardamento di Milano [...] alcuni giorni dopo, partimmo per Firenze. Intanto l'autunno veniva [...]. A Firenze fummo ospiti per tutto l'inverno del nostro amico l'antiquario Luigi Bellini. [...] A Firenze continuai a lavorare; la nuova tecnica mi dava risultati superiori a quelli dell'emulsione. È con l'olio emplastico che ho dipinto il mio famoso autoritratto nudo, che è forse la pittura più completa che io abbia mai eseguita finora.⁹⁷

In che cosa consista questo nuovo legante per la pittura verrà spiegato nella seconda edizione delle *Memorie* (la prima è del 1945, Milano, Astrolabio), aggiornata nel 1962 con nuovi ricordi e una breve sezione dal titolo *Tecnica della pittura*. In questa parte, alla voce *Alcuni diluenti per la*

⁹⁵ G. de Chirico, *Autoritratto come pittore in costume rosso*, olio su tela, cm 66x51, 1942 ca., collezione privata. Cfr. *de Chirico: gli anni Trenta*, cit., p. 36; *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves*, catalogo della mostra, Paris Musées, Parigi 2009, p. 210, n. 112.

⁹⁶ Lettera del 9 maggio 1943, riportata in F. Benzi, *Materiali inediti dall'archivio di Cipriano Efisio Oppo*, in «Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali», n. 37-38, maggio-agosto 1986, p. 188.

⁹⁷ G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 166.

pittura ad olio, spiega come fare una vernice costituita da sette parti di olio di lino crudo e una di litargirio⁹⁸, miscelati a fuoco basso. Sostiene di averne appreso la ricetta dal libro di Jean François Mérimée⁹⁹ sulla pittura a olio, pubblicato a Parigi nel 1830, e che doveva essere stata usata dai pittori francesi e italiani del Settecento. E aggiunge:

Per usare questa vernice la si mette sulla tavolozza o in un barattolino e si stempera con olio di lino crudo per renderla alquanto fluida. I vantaggi di questo olio emplastico sono che le pennellate di colore molto diluito non colano, né si deformano, e che si può dare una pennellata subito su un'altra senza che la seconda cancelli o sposti la prima. Principale qualità di questa vernice è l'untuosità; è l'untuosità che permette ad ogni pennellata di aggrapparsi sulle precedenti per effetto pneumatico; è lo stesso effetto delle ventose.¹⁰⁰

Insieme all'importanza delle velature, risalta anche l'esigenza di una pittura di veloce esecuzione, dalla pennellata fluida, senza per questo perdere in effetto plastico. Sono questi i motivi che lo spingono alla ricerca per elaborare il nuovo medium, avvalendosi come sempre della lettura di antichi trattati. Nel libro del Mérimée il termine *huile emplastique*¹⁰¹ è effettivamente utilizzato come secondo nome per questa vernice al litargirio, denominata principalmente *Vernis des Italiens*, sostenendo che si prepara in Italia da tempi immemorabili e che ha, appunto, la doppia proprietà di essere molto siccativa e di arrestare la tendenza a colare delle velature più liquide.¹⁰² Il dipinto ricordato da de Chirico come "la pittura più completa che io abbia mai eseguita finora", realizzato con questo nuovo "olio emplastico", è naturalmente l'*Autoritratto nudo*¹⁰³ (fig. 12) facente parte della donazione di Isabella Far alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.



fig. 12 G. de Chirico, *Autoritratto nudo*, 1942-1943, olio su tela, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

⁹⁸ Il litargirio (PbO) era conosciuto già dagli antichi egiziani (Cfr. L. Traversi, *Le vernici*, in *Preparazione e finitura delle opere pittoriche*, a cura di C. Maltese, Mursia, Milano 1993, pp. 156-157) e utilizzato come "siccativo", ovvero per accelerare le reazioni di ossidazione e polimerizzazione del legante (olio o vernice), facendolo passare più velocemente dallo stato liquido a quello solido. I siccativi più diffusi sin dall'antichità sono gli ossidi di piombo e di manganese. Molto utilizzati anche nell'Ottocento e fino all'epoca in cui scrive de Chirico sono i siccativi di Harlem e di Courtrai.

⁹⁹ J. F. L. Mérimée, *De la peinture à l'huile*, Huzard, Paris 1830 (ristampa fac-simile Puteaux, EREC, 1981).

¹⁰⁰ G. de Chirico, *Memorie*, cit., pp. 275-276.

¹⁰¹ Il termine *emplastico*, riscontrabile sia nel vocabolario francese che in quello italiano, viene dal greco *emplastikos* ("acconcio a plasmare") ed è riferito a una materia che ha le caratteristiche dell'*impiastro*, cioè di una sostanza consistente e agglutinante, che aderisce facilmente alle superfici su cui viene applicata. Cfr. *Grand Larousse de la Langue Française en six volumes*, tomo II, Librairie Larousse, Parigi 1972, p. 1573; S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, vol. V, UTET, Torino 2004, p. 142. La definizione "olio emplastico" per un legante pittorico non risulta altresì presente nella letteratura riguardante la storia delle tecniche artistiche, a parte il caso di Mérimée e naturalmente di de Chirico, che ne mutua il termine.

¹⁰² Cfr. J. F. L. Mérimée, *op. cit.*, pp. 65-67.

¹⁰³ G. de Chirico, *Autoritratto nudo*, olio su tela, cm 60,5x50, 1942-43, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Anche se il dipinto è firmato "G. de Chirico 1945", risulta più verosimile riportarlo al 1942-43, periodo in cui si trovava appunto presso i Bellini a sperimentare con l'olio emplastico, come sostiene nelle *Memorie*. Inoltre, la figura era originariamente nuda; il perizoma fu aggiunto in occasione della mostra presso la Royal Society of British Artists di Londra nel 1949. Cfr. *Giorgio de Chirico nelle collezioni della GNAM*, cit., pp. 64-65; *De Chirico e il museo*, cit., p. 107.

L'intenso lavoro pratico e teorico di questi anni è trasferito con grande ironia nel suo secondo e affascinante romanzo *Il Signor Dudron*, dalla gestazione lunga e tormentata, la cui versione definitiva è stata pubblicata postuma.¹⁰⁴ Il testo prosegue la vicenda letteraria dell'autore, inaugurata nel 1929 col capolavoro metafisico *Hebdòmeros*, facendo affiorare una nuova vena realistica intrisa di risvolti ironici e narrativi. Concepito secondo una singolare formula che incrocia biografia e teoria dell'arte, esso ha come protagonista un pittore, *Dudron*, che costituisce il suo alter ego. Si tratta quindi di un'opera soprattutto teorica, dedicata a ciò che più premeva all'artista in quegli anni: la questione della materia pittorica. Ispiratrice è la moglie Isabella, che come già ricordato aveva reso possibile la rivelazione della "bella materia" davanti a un quadro di Velázquez presso il museo del Louvre. Ella riveste il ruolo di musa filosofica, alla quale de Chirico-Dudron porge i propri interrogativi; attraverso tali colloqui l'autore svolge i temi di cui si compone l'opera nella stesura definitiva, incentrati sulla "bella materia colorata", sul problema del "mestiere", della tecnica, e pertanto sulla polemica antimodernista. Rispetto al *Piccolo Trattato di tecnica pittorica* il testo si avvale di ulteriori informazioni, conseguenti alle ricerche effettuate dall'artista negli anni Trenta presso le biblioteche parigine insieme a Isabella.

Va poi soprattutto osservata l'importanza della trasmissione del sapere per de Chirico, che nel 1938 si era rivolto al ministro Bottai chiedendo un insegnamento in Accademia. Raggiunta la maturità, l'artista si sente pronto per consegnare ai posteri le proprie conoscenze sulla pittura; Dudron diventa perciò l'alto garante delle leggi dell'arte. Attraverso il romanzo l'autore sembra articolare un corso ideale per i propri discepoli, i cui argomenti sono riversati direttamente dai saggi teorici da lui pubblicati sulle riviste tra il 1940 e il 1945 e poi raccolti nella *Commedia dell'arte moderna*, con la coautorialità della moglie Isabella Far. È infatti lei a incorniciare i saggi di volta in volta ripresi nel romanzo, dando così inizio alla finzione letteraria per la quale de Chirico le avrebbe in seguito rivendicato la paternità di numerosi suoi scritti teorici. Tra le vicende descritte nel romanzo, ci sembra significativo un episodio nel quale de Chirico ironizza sull'emulsione pittorica. Dudron è invitato a cena da un amico che a un certo punto lo avverte:

Mi preparo a fare la mayonnaise [...], è un'operazione delicatissima, ma tu vedrai che capolavoro riuscirò a fare. Mi avvicinai al tavolo col presentimento di una catastrofe. Il mio amico ruppe delle uova in una scodella e poi cominciò a versarvi su l'olio d'oliva in piccole quantità mescolando con una forchetta: "è il principio dell'emulsione, – mi disse agitando le uova con la forchetta – tu sai che l'emulsione in pittura è uno di quei medium che permettono di dare alla materia quella untuosità, quella preziosità, quella fluidità, insomma quel fascino e quel mistero che gli antichi maestri conoscevano e di cui i pitto-

¹⁰⁴ Dopo la redazione di un primo manoscritto in francese intitolato *Monsieur Dusdrón* (rimasto inedito e pubblicato per la prima volta in «Metafisica», n. 1/2, Téchne Editore, Milano 2002, pp. 234-274), che sembra nascere come proseguimento di *Hebdòmeros*, il Maestro ritorna a lavorare alla stesura del testo alla fine degli anni Trenta. I primi frammenti del nuovo romanzo sono pubblicati su due riviste italiane nel 1940, mentre una prima edizione esce a Parigi nel 1945. Probabilmente è dopo questa data che de Chirico introduce la figura di Isa come musa ispiratrice, conferendo al testo quel carattere teorico che poi manterrà. Continuò quindi a lavorarvi nel tempo senza mai darne alle stampe la versione definitiva, che è stata poi pubblicata a cura della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Cfr. G. de Chirico, *Il Signor Dudron*, a cura di P. Picozza e J. de Sanna, Le Lettere, Firenze 1998; ora in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., pp. 161-263 (si veda la nota critica di A. Cortellessa alle pp. 943-946).

ri d'oggi hanno perso anche il ricordo. *In emulsione veritas!*" Ma io mi accorsi che il suo sguardo diveniva inquieto mentre fissava la nascente mayonnaise. Egli sospese un momento di rimestare il miscuglio, [...] l'angoscia appariva sul suo viso. Mi appressai anch'io per guardare e vidi nella scodella una specie di liquido giallastro cosparso di pezzetti più chiari come di una materia coagulata, specie di minuscoli *icebergs*, in un mare color zafferano. Il mio amico sospese l'operazione.¹⁰⁵

L'aneddoto surreale e metaforico rende bene l'idea dechirichiana della fatica quotidiana del "mestiere", evocando la figura del pittore che sperimenta alacramente, alla ricerca degli ingredienti giusti e soprattutto del corretto dosaggio, come un moderno alchimista del passato alla prese con la "cucina" pittorica. Deluso dai risultati di quelle emulsioni, come si è detto, de Chirico si concentra in seguito sull'elaborazione di un medium più siccativo a base di litargirio. Difatti, più avanti nel romanzo il protagonista si imbatte nel libro di Mérimée in cui de Chirico aveva trovato questo ingrediente segreto per realizzare quello che definirà "olio emplastico". Questo passaggio si dovette compiere intorno al 1942, come si deduce dai citati passi delle *Memorie*, e infatti nel *Discorso sulla materia pittorica*, uscito nell'aprile di quell'anno, affermava:

Egli ha dovuto prima scoprire il principio stesso della materia scorrevole, il principio d'un'emulsione, poi d'una sostanza oleosa emplastica con cui, lavorando, sia possibile comporre il tessuto pittorico. Poi egli dovette trovare gli elementi, le sostanze di cui questa materia doveva essere composta. Tali ricerche sono state lunghe e difficili ma oltremodo interessanti ed appassionanti.¹⁰⁶

L'esperienza dell'emulsione era stata condivisa con Romano Gazzera attraverso un vivace scambio epistolare, che si è già avuto modo in parte di illustrare; tale rapporto si radicava anche nell'esigenza di passare il proprio testimone a degli allievi. Nelle *Memorie*, ricordando la circostanza in cui si rivolse a Bottai per poter insegnare presso un'accademia, affermava infatti:

[...] sapevo che in Italia c'erano pittori pieni di ingegno e di buona volontà come: Pietro Annigoni e Romano Gazzera. Pensai che sarebbe stato bene se avessi potuto avere un gruppo di allievi per insegnare loro quello che io avevo imparato durante lunghi anni di duro lavoro [...].¹⁰⁷

Oltre a Gazzera, durante quegli anni de Chirico aveva avuto modo di apprezzare in Italia alcuni giovani artisti, ritenendoli tra i pochi a praticare una pittura naturalistica e interessati contemporaneamente al perfezionamento tecnico del "mestiere". Tra questi ricordiamo appunto Pietro Annigoni¹⁰⁸,

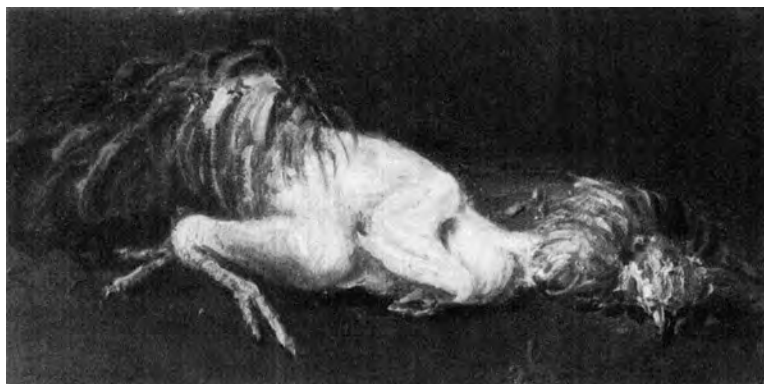
¹⁰⁵ G. de Chirico, *Il Signor Dudron*, cit., pp. 54-55.

¹⁰⁶ G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., p. 466.

¹⁰⁷ G. de Chirico, *Memorie*, cit., pp. 168-169.

¹⁰⁸ Pietro Annigoni (Milano, 1910 - Firenze, 1988) inizia a disegnare da giovanissimo. Trasferitosi nel 1925 con la famiglia a Firenze, vi frequenta l'Accademia di Belle Arti, dove studia pittura con Felice Carena. La sua produzione, riconducibile al clima artistico del Realismo magico europeo, compare per la prima volta in una personale nel 1932, dove raccoglie favorevoli consensi soprattutto da parte di Ugo Ojetti e Giorgio de Chirico. La sua indagine degli aspetti psicologici e trascendenti dell'esistenza lo porta inevitabilmente verso il ritratto e la tematica religiosa e allegorica. A partire dal 1950 si stabilisce a Londra per diversi mesi all'anno, essendo la sua pittura molto apprezzata dal pubblico inglese. Cfr. *Pietro Annigoni: l'uomo, l'artista, il territorio*, catalogo della mostra a cura di L. Gierut, G. Grilli, Prato 2003.

fig. 13 R. Gazzera, *Pollo spennato*, 1938, olio su tela, collezione privata



ma anche Gregorio Sciltian¹⁰⁹ e i fratelli Antonio e Xavier Bueno¹¹⁰, che nel secondo dopoguerra costituiranno non a caso il gruppo dei Pittori moderni della realtà. Tutti questi artisti hanno potuto beneficiare del rapporto con de Chirico, che li ha stimati e incoraggiati, ma soprattutto ciascuno di loro ha perseguito nella propria esperienza artistica la ricerca di un mezzo tecnico espressivo che è debitore del suo influsso, come si avrà modo di evidenziare qui di seguito.

Dopo l'incontro del 1932 a Torino, Gazzera rifletté a lungo sull'arte e sulla tecnica dei grandi maestri del passato, ritenendole elementi troppo spesso ignorati dagli artisti moderni ed invece decisivi per preparare le basi di una nuova conquista espressiva. Grazie al sostegno di de Chirico, si dedicherà sempre più assiduamente alla pittura, dando definitivamente l'addio al suo ufficio legale per praticare in modo esclusivo la professione artistica a partire dal 1938. Dopo aver a lungo cercato e ammirato nei grandi musei d'Europa i capolavori del Rinascimento, ma soprattutto degli spagnoli, El Greco, Velázquez, Goya, trova la propria strada ed espone i suoi quadri per la prima volta in una personale presso la Galleria Asta di Milano nel novembre 1941, dove accade qualcosa di straordinario: tutti i dipinti, circa una quarantina, vengono acquistati dai più noti collezionisti milanesi nel giorno stesso del vernissage. Un fatto che ebbe subito un riverbero sulla critica militante di quegli anni e che fece scoppiare il "caso Gazzera". Le opere esposte (fig. 13), che evidentemente gli guadagnarono subito la simpatia del pubblico e degli intenditori grazie all'alta qualità pittorica, erano peraltro realizzate con la faticosa emulsione sperimentata in quegli anni in parallelo con de Chirico. E quest'ultimo non mancò di scrivere un testo, pubblicato su «Stile», dove tessere l'elogio dello stimato amico pittore e dare risalto alla passione comune per la tecnica:

¹⁰⁹ Gregorio Sciltian (Nakicivan, Armenia, 1900 - Roma, 1985) riceve la prima formazione artistica presso l'Accademia di San Pietroburgo. Dopo una fase giovanile di adesione alle novità delle avanguardie, all'inizio degli anni Venti ritorna a una figurazione più classica, di impianto novecentista. Lasciata la Russia, approda dopo varie peregrinazioni a Roma nel 1923, dove apre uno studio. Qui tiene la prima personale presso la Casa d'Arte Bragaglia nel 1925, presentato da Roberto Longhi. Il suo linguaggio si precisa negli anni, orientandosi verso un recupero della grande pittura caravaggesca e fiamminga. A partire dagli anni Cinquanta realizza anche scene e costumi per il teatro, mentre negli anni Sessanta intensifica la produzione legata a temi religiosi. Cfr. *Sciltian: opera omnia*, a cura di R. Civello, Hoepli, Milano 1986.

¹¹⁰ I fratelli Xavier (Vera de Bidasoa, Spagna, 1915 - Firenze, 1979) e Antonio (Berlino, 1918 - Fiesole, 1984) Bueno erano figli di un corrispondente del quotidiano spagnolo «ABC» a Berlino. Dopo varie peregrinazioni in Europa, compiono gli studi artistici a Ginevra, dove Xavier espone per la prima volta le sue grandi tele di contenuto sociale e rivoluzionario. Alla fine degli anni Trenta sono a Parigi, dove Antonio frequenta l'École des Beaux Arts ed esordisce nel 1939. Si stabiliscono in Italia nel 1940, a Firenze, dove espongono per la prima volta nel 1941 presentati da Annigoni, con cui daranno poi vita al gruppo dei Pittori moderni della realtà (1947-1949). Dopo il 1950 avviano ricerche individuali, che vedono Xavier impegnato in un realismo drammatico e tenebroso di matrice spagnola, mentre Antonio si muove tra esperienze geometriche e neofigurative. Nel 1962 fonda infatti il Gruppo 70, a cui aderisce tra gli altri Piero Manzoni, dedicandosi alla pittura monocromatica, mentre alla fine degli anni Sessanta, con la personale *Neopassatista*, si distacca definitivamente dall'avanguardia e torna a guardare i grandi maestri del passato, ma in modo ironico e talvolta dissacratorio. Cfr. M. De

È a Torino che l'ho conosciuto; là egli lavora [...] al sommo di un vetusto palazzo [...]. Lassù, in quell'osservatorio egli dipinge, disegna, sperimenta vernici, tempere ed emulsioni e medita profondamente sui problemi della pittura [...]. Il grande merito di Romano Gazzera è ch'egli veramente e sinceramente ama la grande pittura. Egli "sente" la bella materia [...]. L'amore sacro e inestinguibile che io e lui nutriamo per la bellezza della materia pittorica ha saldato la nostra amicizia.¹¹¹

Dopo la seconda guerra mondiale, Romano Gazzera sarà incaricato dalla Promotrice delle Belle Arti di Torino di curare una propria sezione per tre anni, dove riunirà il gruppo dei "pittori della realtà", cioè Sciltian, Annigoni e i fratelli Bueno, insieme a lui stesso, de Chirico, Conti e altri, con significativo successo.¹¹² Con Gazzera peraltro de Chirico organizzerà la provocatoria Antibiennale del 1950 a Venezia, in polemica contro le tendenze astratte dell'arte contemporanea promosse dalla Biennale ufficiale.¹¹³

Anche Sciltian (fig. 14) è oggetto di un saggio apparso su «Stile» nel 1941, dove de Chirico sottolinea la "componente spettacolare" della sua pittura, chiarendo che con essa si intende l'"evidenza" delle figure, ragioni per cui merita di essere definito come "il plastico per eccellenza"¹¹⁴. L'artista armeno, che aveva conosciuto de Chirico a Roma già negli anni Venti, subì il fascino della pittura del grande metafisico, raccogliendone anche la lezione della tecnica. Molti anni dopo darà alle stampe un *Trattato sulla pittura*¹¹⁵ dove affiora ampiamente l'influenza della riflessione dechirichiana intorno al problema del "mestiere" nella sezione teorica, mentre nella parte dedicata alla tecnica si evidenzia una ricerca sui materiali pittorici compiuta sulla scia della lettura del *Piccolo trattato di tecnica pittorica* e delle successive elaborazioni di de Chirico. Già in apertura si riscontra un'impostazione che ricalca anche nella terminologia i concetti che si ritrovano nei testi dechirichiani a partire dal 1919:

[...] io sono stato "controcorrente", lottando con accanimento contro la Torre di Babele costruita dal "Modernismo" nell'Arte, perché vedevo in questo soltanto l'espressione della decadenza e il presagio del tragico annientamento.¹¹⁶



fig. 14 G. Sciltian, *Autoritratto*, 1941, olio su tela, collezione privata

Micheli, *Xavier Bueno*, Firenze 1976; *Antonio Bueno. Mostra antologica*, catalogo della mostra a cura di E. dalla Noce, Roma 1987.

¹¹¹ G. de Chirico, *Romano Gazzera*, in «Stile», Milano, novembre 1941; ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 376-378; ora in G. de Chirico, *Scritti/1*, cit., pp. 899-902.

¹¹² Cfr. *Gazzera*, cit., pp. 112-113.

¹¹³ La Biennale veneziana del 1948 aveva ospitato una mostra sulla pittura metafisica che, privilegiando le opere di de Chirico del periodo 1910-1920, a discapito della sua produzione più recente, ne aveva scatenato una polemica reazione. L'*Antibiennale*, allestita presso la Società Canottieri Bucintoro di Venezia con la partecipazione di Gazzera e di altri pittori realisti, verrà replicata nel 1952 e nel 1954. Cfr. G. de Chirico, *Memorie*, cit., pp. 224-225.

¹¹⁴ G. de Chirico, *Sciltian*, in «Stile», Milano, aprile 1941; ripubblicato in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero*, cit., pp. 374-375; ora in G. de Chirico, *Scritti/1*, pp. 896-898.

¹¹⁵ G. Sciltian, *Trattato sulla pittura. Estetica, tecnica*, Hoepli, Milano 1980. Il testo costituisce una nuova edizione ampliata e riveduta dei precedenti: G. Sciltian, *Pittura della realtà. Estetica e tecnica*, Hoepli, Milano 1956; G. Sciltian, *La realtà di Sciltian. Trattato sulla pittura*, Hoepli, Milano 1968.

¹¹⁶ G. Sciltian, *op. cit.*, p. VIII.

Per tale motivo Sciltian scrive, senza “pretese di filosofo”, un trattato, per chiarire la propria concezione artistica, rivolgendosi soprattutto ai pittori che come lui hanno scelto di “riconquistare la gloriosa tradizione perduta”¹¹⁷. A tal uopo, spiega di aver studiato innumerevoli manoscritti e trattati degli antichi, cercando di trovarvi consigli utili e pratici, da Cennini all'Armenini e via dicendo. Ma, come de Chirico, trova più interessanti quelli scritti nell'Ottocento, in particolare quelli di autori tedeschi e francesi, tra i quali menziona per esempio *De la peinture à l'huile* di J. F. L. Mérimée. E in effetti la pittura a olio risulta essere prediletta da Sciltian, che la riconosce come “il maggior risultato raggiunto dalla tecnica dell'arte pittorica”¹¹⁸.

Per quanto riguarda Pietro Annigoni, de Chirico poté apprezzarne le raffinate qualità artistiche alla sua prima personale tenuta nel 1932 a Firenze, presso lo spazio espositivo di Luigi Bellini nella sede di Palazzo Ferroni, dove le opere erano peraltro dipinte principalmente con la tempera grassa. Viaggiando attraverso buona parte dell'Europa, la produzione del primo periodo di Annigoni (fig. 15), che si firmava “Canonicus”, condivideva con la Nuova Oggettività tedesca un'assimilazione del Rinascimento nordico che dovette colpire de Chirico. Nelle *Memorie* è menzionato più di una volta tra quei pochi giovani artisti degni di stima, che non casualmente operavano a Firenze, come anche Xavier e Antonio Bueno:

In quel periodo, a Firenze, conobbi due giovani pittori spagnoli, i fratelli Bueno; erano due giovani pieni di ingegno. A Firenze vi è pure il pittore Pietro Annigoni, artista dotato e di grande serietà. Egli [...] capisce e studia la tecnica della pittura e ne intuisce l'importanza. Certo che per la pittura Firenze è un ambiente molto più serio e morale di Roma.¹¹⁹

Il periodo a cui si riferisce de Chirico è quello tra la fine del 1942 e l'inizio del 1943, quando lui e Isabella si erano trasferiti presso l'antiquario Bellini, dopo i bombardamenti di Milano. I due fratelli di origine spagnola erano arrivati in Italia nel 1940, stabilendosi a Firenze, dove erano rimasti impressionati dai grandi capolavori del passato custoditi nei musei e nelle chiese. Il soggiorno, che era previsto per pochi giorni, divenne così definitivo anche per il sopraggiungere della guerra. A Firenze presero uno studio in via degli Artisti, si legarono di amicizia con Pietro Annigoni, che li presentò in una mostra alla galleria Ranzini nel 1941, e in seguito ebbero modo di conoscere e frequentare Giorgio de Chirico, che dimostrò in più occasioni di apprezzarli. Nel 1947 firmarono insieme a Gregorio Sciltian, Pietro

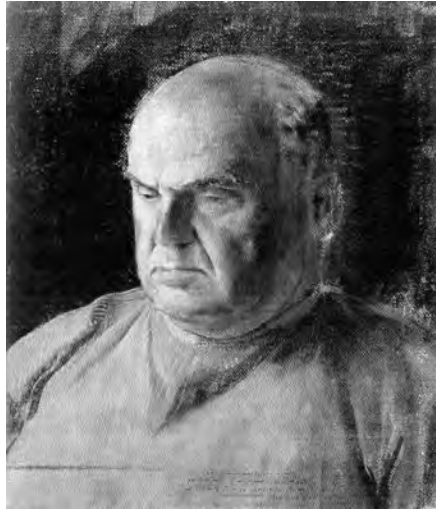


fig. 15 P. Annigoni, *Il padre*, 1934, tempera grassa su tela, collezione privata

¹¹⁷ *Ibid.*, p. IX.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 41.

¹¹⁹ G. de Chirico, *Memorie*, cit., p. 185.



fig. 16 A. Trivisonno, *Ritratto della moglie Maria Rosaria*, 1941, olio su tela, collezione privata

Annigoni, Alfredo Serri, Giovanni Acci e Carlo Guarienti il *Manifesto dei Pittori Moderni della Realtà*, un gruppo la cui ricerca fu molto incoraggiata da de Chirico, che espose in più occasioni nella seconda metà degli anni Quaranta, con lo scopo di promuovere un'arte legata alla tradizione figurativa e di contrastare le varie correnti dell'informale sorte nel secondo dopoguerra.¹²⁰

La cerchia degli artisti che tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta ebbe modo di condividere l'interesse di de Chirico per i grandi maestri del passato e subì il fascino delle sue ricerche sulla tecnica non si esaurisce qui. Si deve infatti allargare almeno ad altre due figure, meno note al grande pubblico e più a quello degli specialisti. Il primo è il freschista molisano Amedeo Trivisonno¹²¹, la cui figura è stata valorizzata dagli studi di settore soprattutto negli ultimi quindici anni. Il suo lavoro si iscrive nell'ambito di quel

classicismo che ha interessato l'arte italiana tra le due guerre, nel suo caso mescolando il richiamo all'ordine con la tradizione ottocentesca, ancora molto viva nell'Italia meridionale di quel periodo. L'affinità con l'ambiente di «Valori Plastici» e Novecento Italiano, dunque, più che nelle ragioni culturali e stilistiche, consiste soprattutto in un'analogia attenzione al «mestiere», come osserva giustamente Elena Pontiggia.¹²² Quando Trivisonno iniziò a realizzare affreschi nei cantieri decorativi delle chiese molisane, intorno al 1926, il dibattito sulla rinascita della pittura murale non era ancora stato impostato. Non bisogna infatti dimenticare che nell'ambito della committenza ecclesiastica la pratica dell'affresco era rimasta viva, mantenendo un rapporto di continuità con la tradizione. Pertanto, la pratica della pittura murale in Trivisonno segue canali autonomi e distanti, è il caso di dire, dal dibattito teorico animato tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta in Italia da Sironi, Cagli e gli altri. Lo accomuna però a quegli artisti lo studio dei pittori antichi, soprattutto del Rinascimento, nei quali ravvisa la perfezione di forma, tecnica e contenuti, facendone il modello del proprio percorso artistico. Fin dalla prima giovinezza è altresì affascinato dalla tecnica e dalla materia pittorica, altro motivo per

¹²⁰ La costituzione del gruppo fu promossa da Gregorio Sciltian e dal critico Orio Vergani. Malgrado la provenienza eterogenea dei firmatari, dopo l'esordio milanese Firenze, che era il luogo di residenza di Annigoni e dei fratelli Bueno, divenne il loro centro operativo. Qui fondarono la rivista «Arte», diretta da Antonio Bueno e tenuta in vita per soli tre numeri nel 1949, alla quale collaborò anche Giorgio de Chirico. Nel *Manifesto* dichiarano la necessità di un'arte fondata su «l'illusione della realtà», rinnegando tutta la pittura contemporanea a partire dal Postimpressionismo. Sia pure con sviluppi eterogenei, i sette pittori svolgono una pittura di estrema cura formale, attingendo alle lucide interpretazioni del repertorio fiammingo, italiano e tedesco del Rinascimento. Tuttavia, già nel 1949 presso la galleria Saletta di Firenze si tiene l'ultima mostra del gruppo, la cui storia si chiude per il disappunto di Sciltian al preteso ingresso di ben diciotto artisti. Cfr. *I pittori moderni della realtà (1947-1949)*, catalogo della mostra a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Vallecchi, Firenze 1984.

¹²¹ Amedeo Trivisonno (Campobasso, 1904 - Firenze, 1995) conduce i propri studi artistici a Roma e Firenze. Tornato nella città natale, si dedica a partire dal 1926 a un intenso lavoro di decorazione ad affresco di chiese molisane e abruzzesi. Nel 1936 viene chiamato dall'amico Emilio Notte come assistente presso la cattedra di affresco dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Tornato a Campobasso, intraprende la carriera di insegnante, mentre continua l'attività espositiva e il lavoro di decorazione di chiese locali e di altre regioni del centro sud. Dal 1952 insegna materie artistiche negli istituti italiani del Cairo, da cui fa ritorno nel 1967 stabilendosi a Firenze con la famiglia, dove continuerà a insegnare. Cfr. C. Carano, *Sognando il Rinascimento: Amedeo Trivisonno*, Ed. Lampo, Campobasso 1992; *L'opera pittorica di Amedeo Trivisonno: una pagina dell'arte italiana del Novecento*, catalogo della mostra a cura di L. Caramel, M. Fagioli, N. F. Pascarella, E. Pontiggia, Ed. Lampo, Campobasso 1998.

¹²² Cfr. E. Pontiggia, *Amedeo Trivisonno. Il disegno*, in *Amedeo Trivisonno. Cartoni d'affresco 1927-1939*, catalogo della mostra a cura di E. Pontiggia, Polistampa, Firenze 2000, pp. 17-22.

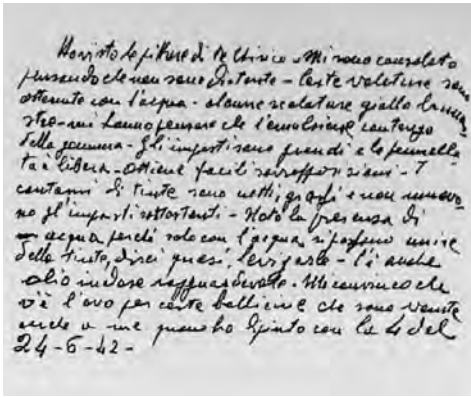


fig. 17 Appunto di Amedeo Trivisonno del 29 luglio 1942 sull'agenda di lavoro

E qui arriviamo alla convergenza con Giorgio de Chirico. Si evidenzia intanto una comune passione per la tecnica della pittura, basata sullo studio dei maestri del passato e tradotta in una ricerca sperimentale di formule e di miscele, col supporto di indagini bibliografiche e documentarie. Per tali motivi, Trivisonno prova grande interesse per la pittura di de Chirico, al quale si sente vicino anche per affinità nella tecnica usata, poiché tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta sperimentano entrambi un medium pittorico costituito dall'emulsione. In quegli anni Trivisonno aveva l'abitudine di annotare in un'apposita agenda i progressi nella sperimentazione delle varie tecniche, attribuendo peraltro dei nomi ai leganti che andava realizzando e riportando fedelmente le ricette degli antichi dai quali eventualmente prendeva spunto.¹²⁴ Dopo un viaggio a Venezia in occasione della Biennale del 1942, annota in questa agenda (fig. 17):

Ho visto le pitture di de Chirico. Mi sono consolato pensando che non sono distante. Certe velature sono ottenute con l'acqua. Alcune scoloriture giallo-brunastro mi fanno pensare che l'emulsione contenga della colla. Gli impasti sono grandi e la pennellata è libera. Ottiene facili sovrapposizioni. I contorni di tinte sono netti, grassi e non muovono gl'impasti sottostanti. Noto la presenza di acqua perché solo con l'acqua si possono unire delle tinte, direi quasi a levigarle. C'è anche olio in dose ragguardevole. Mi convinco che v'è l'ovo per certe bollicine che sono venute anche a me quando ho dipinto con la 4 del 24.6.42.¹²⁵

Difatti Trivisonno, in una lettera del 1959 a una delle figlie, fa riferimento a queste ricerche e a uno scambio di punti di vista e di ricette avvenuto tra loro due:

Nel 1938 e seguenti egli scriveva e parlava di una certa materia pittorica e nello stesso tempo si era convertito dalla pittura astratta, fatta di manichini vestiti, prospettive, paesaggi, miti incombenti et

¹²³ Cfr. M. Trivisonno, *Note biografiche*, in *ibid.*, pp. 69-77.

¹²⁴ Si tratta di un'agenda dove l'artista annota dal 1942 al 1949 indicazioni metodologiche sulle fasi, i tempi e i modi di esecuzione delle opere pittoriche, ma anche semplici impressioni e sensazioni legate alla sua ricerca, oggi conservata presso l'archivio privato della famiglia Trivisonno a Firenze. Cfr. R. De Benedittis, *Appunti per una pittura veloce, magra e luminosa*, in *Amedeo Trivisonno, Appunti e disegni*, catalogo della mostra a cura di R. De Benedittis, Ed. Enne, Campobasso 1998, pp. 5-10. L'abitudine di dare nomi ai materiali messi a punto, spesso quelli dei familiari, si registra anche nei taccuini di lavoro inediti di Ferrazzi, cui si è qui accennato in precedenza (cfr. quivi nota 42).

¹²⁵ L'appunto è del 29 luglio 1942. Cfr. *Amedeo Trivisonno, Appunti...*, cit., p. 47.

eziandio astruserie, al classico. Ebbene in questo nuovo periodo sperimentava la sua materia pittorica [...]. E siccome io pure ero un ricercatore di materia pittorica [...] mi misi in contatto con lui e lo trovai a Milano in un caffè di Piazza S. Fedele dove ci scambiammo le idee e le esperienze [...].¹²⁶

L'incontro dovette avvenire presumibilmente all'inizio di ottobre del 1942 presso il Caffè Cova di Milano, che all'epoca si trovava in piazza della Scala, anche se l'artista non conoscendo bene la città fa confusione tra gli indirizzi. La ricerca appassiona Trivisonno in maniera totale, vivendola quasi in competizione con de Chirico, a cui peraltro aveva confidato i propri segreti del "mestiere", per cui scrive un po' amareggiato il 9 ottobre 1942:

[...] altri piccoli esperimenti mi portano a apprezzare più la 3 ISA che l'emulsione di de Chirico [...].

E il giorno seguente aggiunge:

Mi accorgo di aver messo in mano a de Chirico un valore che egli cercava. Sono pentito. Ma come si fa ad essere furbi?¹²⁷

Infine, ci sembra opportuno menzionare ai fini della nostra riflessione l'opera del pittore friulano Luigi Zuccheri.¹²⁸ L'etichetta un po' sbrigativa di pittore animalista ha in parte oscurato le qualità della sua produzione artistica, tuttavia rivalutata in seguito dalla critica più avveduta. Proveniente dall'aristocrazia friulana, si dedicò alla pittura solo dopo essersi scontrato con il volere della famiglia, studiando privatamente e pertanto lontano dalle accademie così come dai principali focolai dell'avanguardia italiana. Tuttavia, durante un lungo soggiorno parigino intorno al 1930, Zuccheri si interessò al movimento surrealista. Questa apertura insieme ai giovanili studi letterari dovettero influire sulla sua intensa capacità di attenzione fantastica. La sua pittura è in apparenza descrittiva, fedelmente aderente a quella natura che ne costituisce la tematica costante: vaste distese di campi sotto cieli tersi o tempestosi, con in primo piano uccelli in attesa di migrare, o animali da cortile prigionieri rassegnati; talora troviamo i pesci dei fiumi friulani o della laguna di Venezia. Quadri che potrebbero sembrare illustrazioni enciclopediche, ma nei quali l'occhio più attento del critico scorge gli elementi di una realtà trascesa, come in un mondo di favola (fig. 18). Nella prima ampia monografia dedicata all'opera di Zuccheri, il pensiero di Maurizio Fagiolo dell'Arco va dunque a Savinio, come a de Pisis e ovviamente a de Chirico, senza tralasciare grandi maestri del passato quali Bruegel il Vecchio e Hieronymus Bosch, che pure hanno alimentato la visione fantastica di tanta pittura europea tra le due guerre.¹²⁹

¹²⁶ M. Trivisonno, *Note biografiche*, cit., p. 76.

¹²⁷ *Amedeo Trivisonno, Appunti*, cit., pp. 62-63.

¹²⁸ Luigi Zuccheri (Gemona del Friuli, 1904 - Venezia, 1974) si dedica alla pittura dopo aver interrotto gli studi letterari, sotto la guida di Alessandro Milesi a Venezia e Umberto Martina a Udine. Durante un soggiorno a Parigi (1929-1930) si interessa al movimento surrealista, senza però legarsi con nessuno. Scontento della sua pittura giovanile, dal 1933 al 1943 si ritira in Friuli, dedicandosi anche a ricerche tecnico-pittoriche. Il periodo di isolamento è interrotto dalla prima personale, tenuta a Trieste nel 1939, che non ha seguito a causa della sua insoddisfazione. Riprende a dipingere nel dopoguerra, avendo finalmente trovato la propria dimensione espressiva. Le saltuarie mostre personali ne sottolineano il carattere di pittore appartato e in silenziosa polemica col suo tempo. Cfr. *Luigi Zuccheri*, catalogo della mostra a cura di G. Perocco, Arti Grafiche Friulane, Udine 1988.

¹²⁹ Cfr. M. Fagiolo dell'Arco, *Dizionario per Zuccheri*, in M. Fagiolo dell'Arco, G. Vallese, *Zuccheri*, Mondadori, Milano 1990, pp. 7-9.

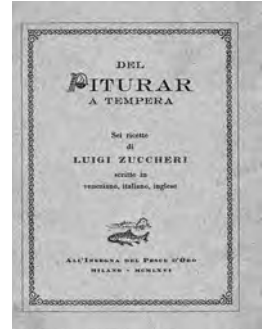


fig. 18 L. Zuccheri, *Anitra bianca con pettirosso e mele*, anni Quaranta, tempera grassa su tavola, collezione privata
fig. 19 Frontespizio del volumetto sulla pittura a tempera di Luigi Zuccheri, edito nel 1966 da Vanni Scheiwiller

Nel periodo tra il 1940 e il 1943 il suo travaglio spirituale per le vicissitudini del conflitto mondiale si traduce in una profonda metamorfosi stilistica. E a questo periodo dovrebbero riferirsi anche i suoi primi esperimenti tecnici sulle proprietà dei colori e delle vernici. Zuccheri infatti abbandona progressivamente la più “moderna” tecnica a olio per passare a quella più “antica” della tempera all'uovo, cominciando a riscoprire e studiare antichi ricettari e portando la sua ricerca a livelli di una certa raffinatezza¹³⁰, emulando un percorso compiuto vent'anni prima da de Chirico, quando si fece paladino del recupero della cosiddetta “tempera grassa”. I due si conosceranno dopo la fine della guerra, dando inizio a un intenso rapporto di amicizia, avente come principale oggetto di conversazione proprio i segreti della pittura a tempera, anche attraverso lo scambio epistolare.¹³¹ Intorno al 1947, Zuccheri aveva comprato una piccola proprietà sulle colline nei pressi di Firenze, dove si era presto creato una cerchia di amici scelti, tra studiosi, collezionisti e artisti. Ed è in casa di Primo Conti che avviene il primo incontro con de Chirico, verosimilmente tra il 1947 e il 1948, dal quale nascerà un rapporto decisivo per la sua definitiva maturazione artistica. Non si dimentichi che proprio a Firenze de Chirico aveva tenuto a battesimo la nascita del gruppo dei Pittori moderni della realtà nello stesso periodo. De Chirico è in fondo il pittore che ha maggiori punti di contatto con Zuccheri, del quale sentì profondamente il fascino e che stimò soprattutto per quel peculiare interesse nei confronti della tecnica della pittura. Diversi anni dopo, in occasione della scomparsa dell'artista friulano, de Chirico scriveva:

Lo stimavo anche per la sua appassionata ricerca di tutti segreti della pittura a tempera, che è l'origine di tutta la pittura [...]. Lo incontravo sempre a Venezia durante i miei soggiorni in quella città, e nel suo studio ho passato lunghe ore a parlare con lui di tutti i vantaggi e i segreti della pittura a tempera. Egli mi parlava delle sue ricette ed in mia presenza stemperava colori con il tuorlo d'uovo, gomma e altri ingredienti che egli andava via via sperimentando e perfezionando. Da questo suo continuo stu-

¹³⁰ Cfr. G. Vallese, *Zuccheri, la Maniera e il capriccio*, in M. Fagiolo dell'Arco, G. Vallese, *op. cit.*, pp. 11-43.

¹³¹ Nella corrispondenza inedita, che va dal 1952 alla morte di Luigi Zuccheri nel 1974, de Chirico incoraggia l'amico con espressioni di stima notevoli, considerata la sua indole. Si ringrazia la prof.ssa Gloria Vallese per le informazioni.

dio e da queste sue continue ricerche sono nate tutte quelle creazioni fresche e vive che si possono ammirare nelle numerose opere che figurano nella sua creazione [...].¹³²

Sulla scia di questa appassionata ricerca, che lo fa sentire più vicino ai suoi antichi maestri veneziani e all'amico antimodernista de Chirico, anche Zuccheri si cimenta nella redazione di un trattatello, *Del piturar a tempera*¹³³, pubblicato nel 1966 per le edizioni All'insegna del Pesce d'Oro di Vanni Scheiwiller (fig. 19), non a caso il figlio di Giovanni, committente ed editore del *Piccolo trattato di tecnica pittorica* di de Chirico nel 1928. Un ricettario tanto più singolare perché scritto in veneziano, italiano e inglese, reso possibile dalla stima di Scheiwiller, che fra il 1966 e il 1974, anno della morte di Zuccheri, si adoperò in ogni modo per rendere noti a un pubblico più vasto le sue preziose creazioni e il suo straordinario patrimonio di cognizioni sulla pittura a tempera, con una serie di raffinati libretti illustrati. Volumi che non potevano mancare nella libreria di de Chirico, che, nel già menzionato testo commemorativo, aggiungeva:

Egli ha anche scritto un trattato molto intelligente ed approfondito che io conservo gelosamente.¹³⁴

Da quanto fin qui esposto, risaltano dunque l'ampiezza della diffusione delle ricerche dechirichiane intorno alla tecnica e ai materiali pittorici, anche a distanza di molti anni dall'uscita del suo *Piccolo trattato*, l'influenza su una serie di artisti più giovani anche in termini programmatici e talora la condivisione di percorsi di sperimentazione, attraverso lo scambio di consigli e di ricette per la pittura. Intanto, nel dopoguerra de Chirico si stabilisce con Isabella definitivamente a Roma, dove prosegue quell'evoluzione barocca che per la critica è un'involutione, concentrandosi ostinatamente sulla ricerca della "bella materia" e prendendo a modello i grandi maestri del passato che hanno eccelso nella tecnica. Il suo interesse si concentra sui virtuosi della pennellata veloce e fluida, quelli più spettacolari del Seicento ma anche di epoche successive: da Tiziano a Tintoretto, a Rubens, Van Dyck, Velázquez, Fragonard, Delacroix, Renoir e altri ancora. Una fase che si estenderà fino alla fine degli anni Cinquanta, causandogli l'aumento dell'incomprensione e dell'ostilità dei critici, ai quali, dal canto suo, risponderà sempre con il consueto sarcasmo e talora con esacerbato spirito polemico.

¹³² Il testo commemorativo del 1974 è riportato in M. Fagiolo dell'Arco, G. Vallese, *op. cit.*, p. 83.

¹³³ L. Zuccheri, *Del piturar a tempera. Sei ricette di Luigi Zuccheri scritte in veneziano, italiano, inglese*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1966. Il volumetto, stampato in mille copie numerate, è il n. 1 della "Collana di Tecniche d'Arte". È scritto in italiano, con traduzione a fronte in veneziano e in inglese. Dopo una nota introduttiva di Vanni Scheiwiller, seguono sei ricette più o meno brevi dell'autore, ciascuna accompagnata da un'illustrazione a colori di un suo dipinto.

¹³⁴ M. Fagiolo dell'Arco, G. Vallese, *op. cit.*, p. 83.