



# de Chirico

O SENTIMENTO DA ARQUITETURA

G. de Chirico  
1975



*Il figliuol prodigo*, 1975  
100 x 70 cm  
óleo sobre tela | oil on canvas  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome  
foto | photo: Alessandra Como

# de Chirico

## O SENTIMENTO DA ARQUITETURA

Obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico



Fundação Iberê Camargo

A Fundação Iberê Camargo expressa imensa satisfação ao apresentar em sua sede a exposição *De Chirico: O Sentimento da Arquitetura – obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, dedicada ao mestre da metafísica Giorgio de Chirico (1888-1978), e que segue para a Casa Fiat de Cultura e para o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, consolidando a especial parceria existente entre estas três instituições.

Com curadoria de Maddalena d’Alfonso, a exposição é composta por obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, e representa aquela que talvez seja a mais significativa seleção de obras do artista já exposta no Brasil. Nela, apresenta-se ao público cerca de 60 obras, entre pinturas e esculturas, que pertencem ao período chamado neometafísico, bem como 66 litografias que de Chirico realizou para os *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire (1930).

O recorte proposto pela curadoria examina uma das temáticas centrais da obra do artista: a arquitetura da cidade e os cenários urbanos pensados como dimensão interior e psicológica do homem moderno. A finalidade principal da exposição é, justamente, oferecer ao visitante uma leitura do espaço urbano *dechirichiano* e da relação entre a figura e o espaço arquitetônico, percorrendo temas recorrentes da produção do artista, como as praças da Itália e os interiores ditos metafísicos.

De Chirico, idealizador da arte metafísica, não só tem um significado importante pelo seu tratamento inovador no uso do espaço como palco da relação entre homem e mundo, por seu uso da cor e do caráter poético dos seus personagens, mas por ter sido, também, amigo e mentor de Iberê Camargo, influenciando seu trabalho subsequente.

A Fundação Iberê Camargo agradece à curadora Maddalena d’Alfonso e às equipes envolvidas na concepção, produção e execução da mostra, aos patrocinadores, apoiadores e parceiros, à Fundação Giorgio e Isa de Chirico e finalmente, à Casa Fiat de Cultura e ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP por sua parceria nesta maravilhosa e profícua jornada.

Fundação Iberê Camargo

Ministério da Cultura e Fiat Automóveis apresentam



Patrocínio da exposição



Patrocínio da Fundação Iberê Camargo



GERDAU



Vonpar

de Lage Landen

Apoio



Realização








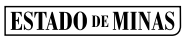





CASA FIAT  
DECULTURA



Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
BRASIL  
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Ministério da Cultura e Fiat Automóveis apresentam

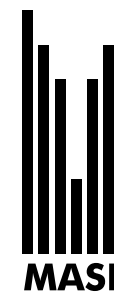
		
Patrocínio da exposição	Co-patrocínio	Parceria institucional
		
Apoio		
		
Realização		
		
		
		

A Casa Fiat de Cultura cumpre, com a realização da exposição *De Chirico: O Sentimento da Arquitetura – obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, o prosseguimento de sua ação de divulgar os grandes momentos da história da arte mundial.

A relação de de Chirico com a arquitetura, escolhida como tema pela curadoria, é apresentada em período especialmente propício, quando os vínculos preciosos entre duas culturas irmãs são celebrados no âmbito Momento Itália-Brasil.

Porto Alegre, Belo Horizonte e São Paulo, respectivamente com a Fundação Iberê Camargo, a Casa Fiat de Cultura e o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, são contemplados com esta mostra, reafirmando a já consolidada parceria entre as três instituições. Que este trabalho seja apenas mais um nessa caminhada conjunta, é o que desejamos.

José Eduardo de Lima Pereira  
Presidente da Casa Fiat de Cultura



## De Chirico *reloaded*

As telas de de Chirico são das poucas que povoam recorrentemente o imaginário da arte e a imaginação das pessoas: vão e voltam à memória, e todos sabemos que existem e *como* são, mesmo sem saber o *quê* são. Sob esse aspecto, representam mais do que se pode dizer da maior parte da arte, já que estão sempre aí, latentes mesmo para quem nunca as viu ao vivo.

Mas ao invés de “povoam”, talvez fosse possível dizer *assombram* – como em um pesadelo infindável. Suas visões de uma cidade vazia – de um *locus solus*, um lugar vazio e isolado, como na expressão de Raymond Roussel, agora recuperada por uma exposição no Reina Sofia –, uma cidade vazia e habitada por não-homens, por objetos e coisas e pela arte, pelos *restos* da arte e da civilização, espantaram quando surgiram nas primeiras décadas do século XX, e continuam a inquietar ainda agora, quando o homem-máquina atual, em sua versão nanotecnológica, já é uma realidade. Suas cidades esvaziadas, premonitórias de uma época em que a bomba de nêutrons poderia matar tudo o que vive e deixar intactos prédios e coisas, ressurgiram como signos de um pavor latente que perseguiu a humanidade durante a Guerra Fria. Os seres humanos não foram (ainda) aniquilados, mas sua gradativa transformação em homens-mecanismos, daqueles que habitam *Blade Runner*, dão razão retrospectiva aos sonhos pesados de de Chirico. Suas cenas urbanas, marcadas por sombras equivocadas, inquietantes e geladas, e seus trens que se movem sem ninguém são outras das tantas *máquinas solteiras*, na expressão que Marcel Duchamp cunhou, em 1913, para designar esses aparatos com lógica e existência própria, independentes do ser humano.

De Chirico não deixou de ser marginalizado pela vanguarda de sua época – ele que, no entanto, estava *naquele mesmo instante* ao lado e do lado da vanguarda mais radical, a que não se expressa só por conceitos abstratos, mas em imagens reconhecíveis, ainda que igualmente enigmáticas. O rótulo que ele mesmo adotou, juntamente com Carlo Carrà, “pintura metafísica”, pode não ter contribuído para a plena compreensão do que fazia. Se a *arte moderna* surgiu com a pintura de *paisagens*, o que libertou o artista da pressão da encomenda dos *retratos*, e lhe deu sua primeira e real autonomia (tanto econômica quanto referente ao modo de representar o mundo), seria preciso marcar que a pintura que assumiu a *cidade* como tema deu *um passo adiante*, esquecendo o programa da modernidade, e já agora não no mundo da agradabilidade e da beleza, mas, primeiro, no cenário da agitação, do frenesi e do *spleen*, ainda impulsionadores, e, depois, com de Chirico, no quadro do isolamento, da inquietação e do medo, um quadro no qual o homem não mais existe. De Chirico não está sozinho: Paul Delvaux é um par seu, em segunda vertente, e outro é Edward Hopper, numa terceira. Se Turner, Monet e Van Gogh foram nomes da expressão mais alta do século XIX, que entrava numa era que parecia do encanto, de Chirico, Delvaux e Hopper são os profetas de uma nova idade, a do espanto. E não há nada de metafísico nisto; apenas, a física mais dura, a realidade mais concreta. Terrível – ainda assim, cativante.

Ter a possibilidade de pôr de Chirico ao alcance dos olhos, juntamente com a Fundação Iberê Camargo e a Casa Fiat de Cultura, e graças ao apoio de ambas, é, para o MASP, algo digno de nota.

Teixeira Coelho  
MASP, curador-coordenador

Ministério da Cultura e Fiat Automóveis apresentam



Patrocínio da exposição



Realização



Ministério da  
Cultura





Com *De Chirico: O Sentimento da Arquitetura* – obras da *Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, o Momento Itália-Brasil continua a sua viagem no tempo, na busca das contribuições oferecidas pela criatividade italiana à cultura mundial, a qual iniciou a partir da potência cultural de Roma Imperial e prosseguiu com o renascimento de Vasari, as luzes de Caravaggio e o estilo único de Amedeo Modigliani. De Chirico, com suas obras, forneceu a chave necessária para abrir a porta que permite a saída da realidade monótona e ordinária de cada dia, para visualizar um toque de magia escondido também nas coisas mais prosaicas.

Criatividade italiana que, como demonstram outros eventos do Momento Itália-Brasil, como a mostra de Maria Bonomi ou de Inos Corradin, se mistura com sucesso aquela brasileira. Isto acontece nas artes figurativas, mas também na música, no design, na moda e nas inovações industriais.

Gherardo La Francesca  
Embaixador da Itália no Brasil

Apoio



Realização



CASA FIRT  
DECULTURA





Fondazione Giorgio  
e Isa de Chirico

A Fundação Giorgio e Isa de Chirico tem orgulho de participar desta importante iniciativa cultural promovida pela Fundação Iberê Camargo, pela Casa Fiat de Cultura e pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, com a qual se inaugura a exposição *De Chirico: O Sentimento da Arquitetura – obras da Fundação Giorgio e Isa de Chirico* no Brasil, país em que a última mostra individual dedicada ao artista foi feita há mais de uma década.

Hoje, Porto Alegre acolhe, sob a curadoria de Maddalena d’Alfonso, um número considerável de obras da Fundação de Chirico, constituído por quase 60 pinturas e esculturas pertencentes à brilhante fase do artista conhecida como Neometafísica, que remonta ao final dos anos 1960, além de todas as 66 litografias que o mestre realizou para os *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire (1930) – as quais, pelo que nos consta, estão sendo expostas aqui, juntas, pela primeira vez.

Estas obras visam não apenas a tornar mais conhecida a obra do mestre na outra margem do Atlântico, mas também a desenhar e fazer emergir relações possíveis e surpreendentes com os novos contextos onde estão inseridas.

Refiro-me as três prestigiosas sedes pelas quais a mostra itinerante vai passar, começando pela Fundação Iberê Camargo, instituição recente, mas já célebre – e com justiça – por sua sólida atividade cultural, e já agraciada com distinções importantes, que, aliás, a associam à Itália, como o Leão de Veneza por melhor obra de arquitetura contemporânea.

De lá, a exposição segue para a Casa Fiat de Cultura, que já recebeu mostras significativas, para então chegar ao Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, cujo acervo de grande valor, uma das mais ricas coleções de arte moderna da América do Sul, multiplica o valor do edifício que a abriga, pois se trata de outra obra-prima arquitetônica.

Significativa nos parece a ênfase da curadoria na paisagem urbana – a cidade indagada por sua definição arquitetônica, um espaço projetado, construído, às vezes demolido, mas em todo caso sempre sedimentado em paralelo ao desenvolvimento da sociedade e, portanto, espelho inevitável da civilização humana e de sua consciência. Todos esses temas são minuciosamente investigados nos textos a cargo de Maddalena d’Alfonso, Elena Pontiggia e Victoria Noel-Johnson, que guiam o leitor a uma compreensão aprofundada da mostra.

Um sabor de humanitas, ou de confiança naqueles valores de seriedade individual e coletiva que caracterizam muitos dos ideias, das aspirações e das batalhas de nosso artista, também o aproxima do pintor que dá nome à Fundação Iberê Camargo.

É com prazer que recordamos o encontro entre os dois artistas ocorrido em Roma, c.1948, no campo da pintura e da consciência do valor do homem, relação que temos a alegria de poder conhecer e aprofundar melhor. É para nós, assim, uma honra expor a obra de de Chirico nesses contextos que parecem poder iluminar as próprias pinturas e esculturas de uma luz nova e diferente, assim como acreditamos que eles possam, ao mesmo tempo, ser iluminados por elas. De fato, uma das finalidades da Fundação Giorgio e Isa de Chirico, aqui plenamente realizada, é a de dar a conhecer e fazer avançar as pesquisas sobre a arte do mestre metafísico, levando justamente sua obra a dialogar com espaços diversos, utilizando-a como laboratório móvel e complexo, como bagagem e troca de experiência.

Acreditamos, pois, que é precisamente a análise dos possíveis significados ou modos de ler o espaço arquitetônico e urbano, desde o interior e do exterior, desencadeados pelo curto-circuito operado por esse complexo de obras que vão de uma pintura que acolhe a arquitetura em seu interior a uma arquitetura que hospeda a pintura, que tornará esta mostra uma ocasião rara, seja de estudo, seja daquela experiência de visão entendida no sentido mais fundo do termo, no sentido dequiriquiano, ou seja: o de um artista que nos educou a ver o olho, a ver o gênio em cada coisa.

Prof. Paolo Picozza  
Presidente da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição concebida pela Fundação Iberê Camargo

**De Chirico: O Sentimento da Arquitetura – obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico**

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil  
9 de dezembro de 2011 a 4 de março de 2012

Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte, Brasil  
20 de março a 20 de maio de 2012

Museu de Arte Moderna Assis Chateaubriand / MASP  
31 de maio a 12 de agosto de 2012

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition designed by the Iberê Camargo Foundation

*De Chirico: The Sentiment of Architecture – works from the Fondazione Giorgio and Isa de Chirico collection*

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil  
9 December, 2011 to 4 March, 2012

Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte, Brazil  
20 March, 2012 to 20 May, 2012

Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand / MASP  
31 May, 2012 to 12 August, 2012

Maddalena d’Alfonso

# de Chirico

## O SENTIMENTO DA ARQUITETURA

**Maddalena d’Alfonso** é arquiteta, crítica e curadora de mostras exibidas na Itália, Portugal, Brasil e Suíça. Publicou livros e ensaios de arquitetura e design sobre a interdisciplinaridade entre arquitetura, design, arte e paisagem. Organizou conferências para a Trienal de Milão, o Politécnico de Milão, a Fundacio La Caixa Barcellona e a Prefeitura de Milão. Em 2006 funda o grupo de pesquisa “Herdar a paisagem” com Marco Introini, Michele Vianello e Andrea Vercellotti, inteiramente dedicado à recuperação e à reconstrução do imaginário cultural e ao aprofundamento interdisciplinar teórico e visual sobre a arquitetura contemporânea, a arte e a paisagem urbana. Vive e trabalha em Milão, onde ensina na Facoltà di Architettura e Società del Politecnico de Milão, e proferiu conferências em várias universidades, entre elas a Cuper Union, NY.

**Maddalena d’Alfonso** is an architect, critic and curator that have been held in Italy, Portugal, Brazil and Switzerland. She has published architectural and exhibition design books as well as essays about the interdisciplinary relationship between architecture, design, art and landscape. She has organised conferences for the Milan Triennial, Milan Polytechnic, Fundacio La Caixa Barcelona and Milan City Council. In 2006 she founded the “Inherit the landscape” research group with Marco Introini, Michele Vianello and Andrea Vercellotti, entirely concerned about the restoration and reconstruction of the cultural imaginary and in-depth interdisciplinary theoretical and visual investigation of contemporary architecture, art and urban landscape. She lives and works in Milan, teaching at Facoltà di Architettura e Società del Politecnico di Milano, and has addressed conferences at various universities, including Cooper Union, NY.

Obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico



Janela ao mar

Balaustrada de brisa  
para apoiar minha melancolia  
esta noite

Giuseppe Ungaretti, Versa, 22 de maio de 1916

## De Chirico e o sentimento da arquitetura

por Maddalena d'Alfonso

Giorgio de Chirico assume como universo simbólico de sua busca artística a cidade e seus cenários arquitetônicos, entre os quais coloca, de maneira ponderada e erudita, figuras, imagens, esboços e objetos quase como elementos alógenos que, justapostos, aludem ao enigma da modernidade.

Para de Chirico, a modernidade é precisamente um novo classicismo; é desejo de um mundo novo, onde se possa agir livremente e livremente se deixar dominar por sentimentos humaníssimos, pelo medo, pela coragem; um mundo onde a liberdade de *agere et pati* [agir e sofrer] sublima a percepção opaca e desordenada do espaço em visões límpidas e lacônicas.

A ideia de uma humanidade renovada, de um “homem novo”, que naqueles anos ia transformando a concepção do mundo, aplicando às artes uma insólita matriz interpretativa – na poesia, por exemplo, com Guillaume Apollinaire; na música, com Alfredo Casella; na cenografia, com Adolphe Appia; e na arquitetura, com Le Corbusier –, se confronta em de Chirico com uma única e pálida certeza: o sedimento da cultura na história e na civilização, o único que não se possa recusar, se consolida essencialmente na arquitetura, porque ela representa para o indivíduo a dimensão civil, exprimindo-se com maior evidência na praça urbana.

Esta de fato define o lugar ideal – seja ele foro, templo, pórtico, torre, sala – em que, segundo de Chirico, nos apropriamos da modernidade, seguros de uma consciência nova, ou seja, de sermos capazes de procurar respostas não só com a razão e seus ordenamentos regulados, mas também com a sensibilidade e com a poesia, entendida como *poiesis*, isto é, ato criativo.

Entretanto, a enigmática modernidade de de Chirico, na qual certamente se percebe um eco nietzschiano, não delinea um mundo ideal, abstrato, metafísico, de verdades absolutas, mas substancia o fulcro de uma investigação artística que escancara ao nosso olhar a visão de uma realidade cíclica, mutável e ainda assim constante, como que suspensa no tempo dos eternos retornos, propondo-a como fundamento de um conhecimento comum.

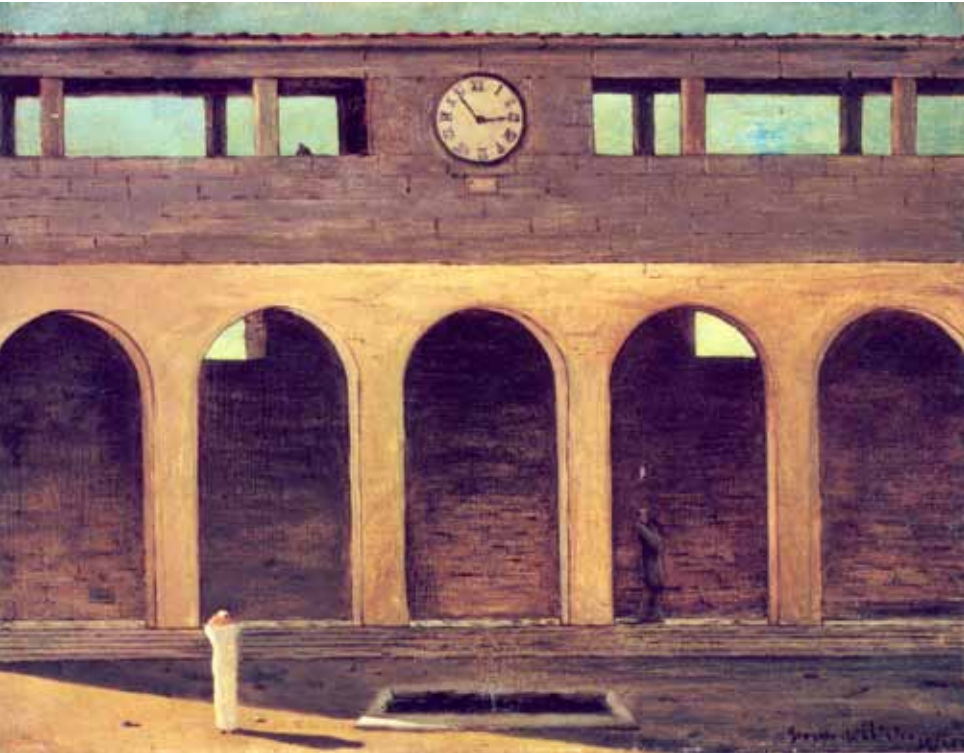
O espaço urbano, indagado e examinado ao longo de toda sua obra, dos anos de juventude ao retorno final aos temas da metafísica, se manterá como território por excelência do enigma, da dúvida e do assíduo interrogar-se humano, argumento que serve de trânsito da arte do passado, investigada na reatualização, entre outros, de Dürer e Rubens, dois de seus muitos mestres, à arte moderna, abrindo novas perspectivas de pesquisa.

A visão do mundo de de Chirico, em que a vivência pessoal é indissociável da construção do espaço urbano, torna sua experiência artística ainda hoje muito atual e próxima de nossa sensibilidade.

De fato, isenta como é das sugestões psicanalíticas próprias do surrealismo, ela propõe o confronto com a eloquência nítida de lugares arquetípicos, sólidos, definidos, restituindo assim ao sujeito aquela centralidade que, transmitida pela tradição clássica, é herdada pelas novas vanguardas, e também está na base de experiências mais próximas ao nosso tempo, como a dos situacionistas; com efeito, eles identificam justamente na cidade o pressuposto de uma reforma do sentir comum, que tenha como fundamento a inventividade do sujeito ativo.

## A cidade e o cenário arquitetônico urbano

“Na construção da cidade, na forma arquitetural das casas, das praças, dos jardins e das paisagens, dos portos, das estações ferroviárias etc., estão os primeiros fundamentos de uma grande estética metafísica. Os gregos tiveram certo escrúpulo nessas construções, guiados por seu senso estético-filosófico: os pórticos, os passeios sombreados, os terraços erguidos como plateias diante dos grandes espetáculos da natureza (Homero, Ésquilo); a tragédia da serenidade.”<sup>1</sup>



L'énigme de l'heure, c. 1910  
col. privada | private



Le muse inquietanti, 1918  
col. privada | private

A cidade de de Chirico é cidade grega, renascentista e moderna ao mesmo tempo: por isso foi amada por Breton como o espaço surreal, onde atravessam simultaneamente o vapor de uma locomotiva e a vela quadrada de uma trirreme homérica. A cidade é alçada por ele a motivo principal de suas representações, como se devesse desvelar sua raiz etimológica: *civitas*, a mesma de civilização; e, de fato, ela não é contemplada, contrariamente às aparências, em seu aspecto monumental: a praça, a rua, a perspectiva em claro-escuro do pórtico, o despontar da torre se inspiram não só em referências históricas concretas, mas também em arquétipos, aos *topoi* que subjazem a qualquer figura arquitetônica, densos de valor semântico, iconográfico, simbólico e cultural.

Sua cidade não é real, mas composição onírica de elementos derivados da iconografia urbana histórica, aberta à compreensão do indivíduo moderno, a fim de que desvele seu sentido oculto e confie a ela os próprios valores e os próprios sentimentos. Em verdade suspensos no sonho, os fragmentos de Florença, Roma, Turim, Munique, Ferrara, Paris, Nova York não são senão sentimentos de cidades, sentimentos que sugerem um estilo de vida, uma relação entre história, lugares e pessoas, uma vivência individual e coletiva, que o pintor traduz em forma de arte.

A cidade dequiriquiana assume formas e características diversas: a metafísica, a renascentista, a hermética, a moderna. A mais conhecida é a cidade metafísica, cuja concepção nasce em Florença, mas amadurece em Ferrara: são os anos da Escola Metafísica, das correspondências com Ardengo Soffici e dos encontros com Carlo Carrà.<sup>2</sup> E está bem

<sup>1</sup> G. de Chirico, *Estética metafísica*, em *Valori plastici*, Roma, a. 1, n. 4-5, abril-maio de 1919; agora em Giorgio de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e scritti critici e teorici*, organizado por Andrea Cortellessa, Bompiani, Milão, 2008, p. 292.

<sup>2</sup> P. Fossati, *La pittura "Metafísica"*, Einaudi, Turim, 1988.

sintetizada nas *Muse inquietanti* [Musas Inquietantes]: nessa obra, dois fragmentos diversos – de uma torre e de uma fábrica – ladeiam o Castelo Estense de Ferrara, que aparece em perspectiva aberrante sobre um palco de tábuas onde se assentam silenciosas esculturas-manequins.

Mas a cidade dequiriquiana é também a do enigma renascentista e do eterno mito grego: refiro-me à igreja de Santa Maria Novella, de Florença, transfigurada numa espécie de templo, que serve de cenário para a partida dos Argonautas.



Há ainda a cidade hermética, figurada, por exemplo, em *La gare Montparnasse* [A estação Montparnasse], elogiada pelo amigo Guillaume Apollinaire e por seu círculo de poetas e filósofos – Giuseppe Ungaretti, Filippo Tommaso Marinetti, André Breton –, e que serviu de inspiração ao movimento surrealista.

Finalmente, a cidade moderna, de praças geométricas, abarrotadas de silêncio e de melancolia, sobrecarregadas de vazio e de expectativa febril, onde se transfiguram os primeiros exemplos de arquitetura moderna, como a Mole Antonelliana<sup>3</sup>, que inspirou as *Torri del Silenzio* [Torres do silêncio]; mais tarde, uma parte considerável da arquitetura do século passado remeteu a essa imagem de cidade<sup>4</sup>.

Mas a articulação do imaginário urbano de de Chirico não se exaure na representação de espaços externos, que deveriam celebrar manifestamente a consciência do homem novo, mas também ilumina cenas de interior, penetra nos meandros dos edifícios, se insinua em cômodos remotos, paisagens secretas, como metáforas da mente e do coração do homem moderno, quase aludindo à sua complexidade psicológica.

Com efeito, em de Chirico a arquitetura entra na pele de edifícios despojados, e ocupa com fragmentos inquietantes seus aposentos nus, cujas janelas dão para a paisagem urbana, mostrando um cenário composto dos mesmos elementos do interior, e plasmado na mesma substância arquitetônica e pictórica. Os interiores se enchem de objetos arquitetônicos, carregados de valores metafóricos, e os ambientes se tornam teatros da memória, segundo a

<sup>3</sup> M. Ursino, *L'effetto metafisico 1918-1968*, Gangemi Editori, Roma, 2010.

<sup>4</sup> V. Trione, *Giorgio de Chirico, La città del Silenzio: architettura, memoria, profezia*, Skira, Milão, 2008, p. 88-128.



La gare Montparnasse, 1914  
col. The Museum of Modern Art,  
New York

La torre del silenzio, 1937  
col. Galleria d'Arte Moderna e  
Contemporanea, Rome

teoria dos loci da mnemotécnica clássica e renascentista, exemplarmente exposta por Frances Yates.<sup>5</sup> Assim, vemos tapetes de água atravessados com esforço por um homem numa embarcação, ocupados por templos, constelados de utensílios do ofício de pintor, que se acumulam em massas esculturais.

Como veremos em seus escritos teóricos, de Chirico toca explicitamente no tema da memória, que impregna sua pesquisa artística, e a entrelaça com a interpretação filosófica da história, que é inerente a ele. Além disso, impele as escolhas iconográficas até evocar as características sociais dos indivíduos nos objetos que os representam: simulacros de si mesmos, eles se olham em um espelho de artefatos que evidenciam sua natureza e dão corpo a seus sonhos.

O artista elege como argumentos exemplares os arqueólogos<sup>6</sup>, laboriosos mineradores da história e da memória, de cujas vísceras obscuras eles extraem e trazem à luz os sinais de civilizações esquecidas, que subjazem como fundamento da nossa. São representados como corpos enrijecidos, estruturas compostas pela sobreposição e encaixe de elementos da arquitetura greco-romana (templos, capitéis, tambores de colunas caneladas, ruínas e fragmentos de paisagem arcádica), cobertos por um pano drapejado e como assentados em cátedras; têm o rosto dos manequins silentes, numa melancólica pose inclinada.



Ritorno di Ulisse, 1968  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico,  
Rome



Archeologi, 1968  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico,  
Rome

A transfiguração dos cenários urbanos permite ao pintor inserir-se em continuamente com a história, de modo instintivo e natural, sem hiatos ou fraturas: há, de fato, uma sincronia entre passado e presente, mas sua maneira de sentir a cidade lança raízes em um *húmus* existencial antigo, que remonta aos gregos, em cujo centro se ergue o homem de espírito e de poesia, isto é, o sujeito dotado simultaneamente de *psyché* e *téchne*.

“Já entre os gregos era grande o culto pela arquitetura e pela disposição dos lugares onde deviam reunir-se poetas, filósofos, oradores, guerreiros, políticos e, em geral, indivíduos cujas possibilidades intelectuais superavam a dos homens comuns.”<sup>7</sup>

5 F. Yates, *L'arte della memoria*, Einaudi, Turim, 1996.

6 Os arqueólogos serão, assim como as praças, um tema recorrente na investigação artística de de Chirico, a tal ponto de se tornar, nos últimos anos, um tema também da escultura. (N.A.)

7 G. de Chirico, *Il senso Architettonico nella pittura antica*, em *Valori plastici*, Roma, a. III, n. 5/6, maio-junho de 1920, agora em *Scritti/1*, op. cit., p. 303.

Talvez de Chirico tenha sido o primeiro a intuir que a essência das cidades, em seu significado mais profundo, não se reflete necessariamente nas formas estabelecidas, mas no ordenamento compartilhado da vida social, encontrando sua máxima expressão no crescimento de indivíduos cultural e artisticamente criativos, em equilíbrio entre *ingenium et ars*.

Nesse sentido, os fragmentos e os cenários urbanos, cada uma das obras de arquitetura, os espaços interiores e as relíquias arqueológicas que de Chirico usa, também extraem sua razão de ser da dimensão urbana que os gerou, e aludem a uma cidade apenas idealmente completa. A “vida silente”<sup>8</sup> que emana de suas obras nos dá a sensação não só do sonho, mas também da desolação, da incongruência, do aspecto enigmático do lugar representado.

Entretanto, a justaposição de figuras arquetípicas não é somente uma técnica de composição, mas também expressão de associações de ideias, que jorram livres, inspiradas por elementos descolados de seus contextos<sup>9</sup>, os quais se tornam, assim, fragmentos estranhos entre si e imersos no cenário urbano como em um vazio originário. E é ao vazio, à ausência, que a composição alude para além das linhas nítidas do desenho, consolidando a impressão de uma realidade ambígua e efêmera. É como se perdurasse em torno de cada fragmento de cidade o originário, ambivalente signo instituidor do *sacrum* (sacro-execrando), gravado com o arado na terra, insuperável, salvo ali onde a relha foi erguida pelo torrão, que separa a cidade da natureza, o dentro do fora, a norma da anomalia.

Plutarco descreve assim a fundação de Roma nas “Vidas paralelas”: “Rômulo fixou ao arado a relha de cobre, acoplando sob o jugo o touro e a vaca, e traçou um sulco profundo como base dos muros. Esse sulco constituiu o circuito que a muralha deveria percorrer, chamada depois pelos latinos de Pomério, ou seja, *post murum*”.

Do pensamento dequiriquiano emerge, pois, não tanto a imagem de uma cidade ideal, copiada a partir de modelos renascentistas, feita de espaços medidos e de ordenadas relações de *concinnitas* entre as partes, mas uma dimensão ideal própria do homem moderno, que reconhece os lugares congeniais a ele, e simbolicamente experimentáveis por meio do “senso arquitetônico”.<sup>10</sup>

Por isso os cenários recompostos por de Chirico – mais paisagem urbanizada que cidade formalmente acabada – parecem incongruentes, irracionais, fraturados, e apenas a tonalidade e a matéria pictórica lhes conferem uniformidade. De fato, os lugares representados não são propriamente lugares; mas, assim como os objetos podem ser próteses e extensões do corpo, do mesmo modo eles se tornam subsídio da memória.

## O enigma, ou o instrumento filosófico da perquirição artística

O enigma é, para de Chirico, o instrumento filosófico da perquirição artística. No prefácio ao catálogo da mostra de Milão de 1922, ele cita na epígrafe “Et quid amabo nisi quod aenigma est?” [E o que devo amar senão o enigma?], e a mesma frase aparecia na base de vários autorretratos dos primeiros anos de sua produção, entre eles o de 1911, exposto na mesma mostra, onde o pintor se figura numa postura melancólica, muito semelhante ao eco düeriano com que Gustav Schultze retratou Nietzsche.

O enigma é a razão primeira de sua pesquisa, e consubstancia-se naquele sentimento interrogativo acerca do real, que fala uma língua obscura (ainissomai), e que é indagado pelo pintor por meio da análise visual e do “ofício”<sup>11</sup>, como ele define sua severa disciplina artística e a orgulhosa habilidade na representação.

8 O termo “vida silente” foi atribuído por de Chirico às suas naturezas-mortas a partir de uma tradução poética da expressão alemã *still leben* e inglesa *still life*. (N.A.) G. de Chirico, *Le nature morte*, em *L'illustrazione Italiana*, Milão, 24 de maio de 1942, agora em *Scritti/1*, op. cit., p. 476-480.

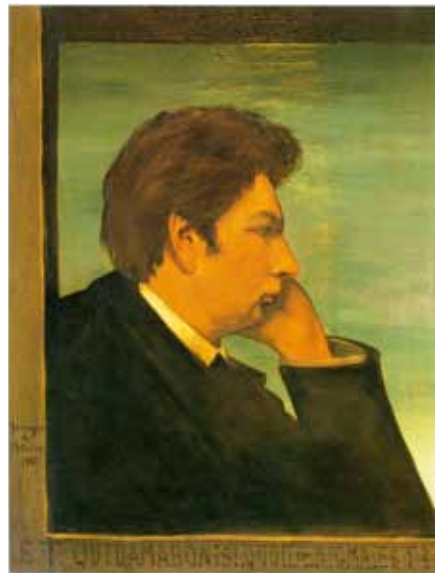
9 Cabe lembrar que, naqueles anos, o surgimento do conceito de descontextualização na arte como operação conceitual de subversão da realidade foi levada às suas últimas consequências por Marcel Duchamp, extrapolando objetos do uso comum de seu contexto natural.

10 Senso arquitetônico é uma expressão cunhada por de Chirico no texto *Il senso architettonico nella pittura antica*. Cfr. nota 7.

11 De Chirico dedica grande atenção à pesquisa das técnicas pictóricas, definindo-as como “ofício”. Para comprovar seu especial interessa, veja-se G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Scheiwiller, Milão, 1928, agora em *Scritti/1*, op. cit., p. 1-43.

O enigma dequiriquiano, inspirado na mitologia grega, contém em si, além da relação com a história, o problema da representação presente na questão que a Esfinge submete a Édipo, ou seja, uma divindade monstruosa à inteligência humana. O enigma é resolvido pela habilidade, toda humana, de conferir forma figurativa à própria existência.<sup>12</sup> Mas o enigma é também jogo, jogo de inteligência; e é justamente o jogo que pode subverter o sentido lógico e a ordem aparente da realidade.

Autofiguração e senso lúdico e erudito conferem ao enigma dequiriquiano uma espécie de duplicidade filosófica, que é devedora do espírito nietzschiano, como o próprio pintor confirma quando escreve: “A supressão do senso lógico na arte não é uma invenção nossa, dos pintores. É justo reconhecer ao polonês [sic] Nietzsche o primado de tal descoberta, que, embora em poesia tenha sido aplicada pela primeira vez pelo francês Rimbaud, em pintura o primado dessa aplicação cabe a este que subscreve”.<sup>13</sup>



Portrait de l'artiste par lui-même, c. 1911 col. privada | private

Gustav Schultze Portrait of Nietzsche, 1882 Naumberg



De resto, toda a produção do primeiro de Chirico – e sua própria relação com os gregos clássicos e com a Itália – é filtrada pela cultura alemã do final do século XIX e, particularmente, pelo pensamento de Nietzsche.

Nascido na Grécia, de Chirico escolhe estudar artes na academia de Munique, onde, por influência de Arnold Böcklin e de Max Klinger, entra em contato com a reinterpretação em chave simbolista da antiguidade grega e latina e, ainda muito jovem, se aproxima das obras do filósofo prussiano. A partir daí, surge a inspiração de temas pictóricos, como a luz da tarde de outono, o tema de Ariadne como tríplice emblema de ciência, melancolia e embriaguez<sup>14</sup>, a melancolia como sentimento da modernidade<sup>15</sup>, a repetitividade dos ciclos naturais e históricos, até a paixão por Turim, onde Nietzsche viveu, e que descreveu exprimindo o aspecto lírico e encantatório<sup>16</sup> de suas praças severas, das arcadas, dos pórticos e da luz clara.

12 Na entrada de Tebas, Édipo encontrou a Esfinge assentada no monte Fício. A Esfinge era um monstro com cabeça de mulher, corpo de leão, cauda de serpente e asas de águia. Todo dia ela propunha a mesma adivinhação: “Quem é o animal que de manhã caminha sobre quatro patas, de tarde sobre duas e à noite sobre três?”. Nenhum tebano conseguia resolver o enigma, e a Esfinge todo dia devorava um. Quando Édipo pronunciou a resposta, “é o homem”, a Esfinge caiu no precipício e morreu. (N.A.)

13 G. de Chirico, *Noi Metafisici*, em *Cronache di attualità*, Roma, 15 de fevereiro de 1919, agora em *Scritti/1*, op. cit., p. 273.

14 “Os quadros pintados em 1913 veem sistematicamente a presença de Ariadne nas praças da Itália [...] Ariadne é o momento da ciência (quando ajuda Teseu a entrar no labirinto e derrotar o Minotauro), é o momento da melancolia (quando é abandonada por Teseu), é o momento da embriaguez (quando é conquistada por Dioniso)”. Cfr. Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Classicismo pittorico*, Costa e Nolan, 1991, Gênova, p.76.

15 O autorretrato de 1911, com o rosto apoiado na mão, remete à famosa litografia do retrato de Nietzsche, feita por Gustav Schultze, que, por sua vez, alude à gravura *Melancholia I*, de Albrecht Dürer.

16 Turim é citada por Nietzsche em *Ecce Homo* e nos *Carteggi con gli amici del 1888*. Cf. P. Waldberg, M. Sanouillet, R Label, *Metafisica*, Dada e Surrealismo, Fabbri, Milão, 1975, p. 31-32.

O enigma de de Chirico não busca resposta, mas quer suscitar uma indagação ulterior, uma *Stimmung*, que ele mesmo introduz algum tempo depois, quando, no famoso autorretrato de 1920, insere a inscrição: “Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?”.

A Metafísica, antes de ser corrente artística<sup>17</sup> compartilhada, entre outros, com o irmão Alberto Savinio e com Carlo Carrà<sup>18</sup>, é, para de Chirico, uma ordem da realidade que ele colhe, num instante de suspensão do visível, do aparente, em um olhar fugaz sobre a realidade objetiva das coisas em si mesmas. E se manifesta como revelação.

O legado filosófico direto vem de Arthur Schopenhauer<sup>19</sup>, que em seu famoso texto *Die Welt als Wille und Vorstellung* [O mundo como vontade e representação] escreve: “Portanto, nenhuma verdade é mais certa, mais independente de todas as outras e menos necessitada de prova do que esta: que toda coisa presente à consciência, todo este mundo, é apenas objeto em relação ao sujeito, intuição do intuente, numa palavra, representação”.<sup>20</sup>



E de Chirico se alimenta do pensamento de Schopenhauer e reelabora alguns de seus aspectos: a possibilidade de “esquecer a si mesmo”, ou seja, a própria *vontade*; a capacidade, própria do gênio<sup>21</sup>, de colher o *noumeno*; a contiguidade entre genialidade e loucura<sup>22</sup>, posta em estreita relação com a memória; o sentimento do sublime que

17 O que mais tarde será chamado pelos historiadores de “Escola metafísica” nasce em Ferrara, entre 1917-1919, em torno de figuras-chave que incluem, além do próprio de Chirico, Carlo Carrà, Filippo De Pisis, Alberto Savinio (Andrea de Chirico) e Giorgio Morandi. (N.A.)

18 É Carlo Carrà que, sem citar Giorgio de Chirico, escreverá o livro *Pittura Metafisica*, em 1919, o que levará a um rompimento entre o autor e o próprio de Chirico. Cfr. P. Fossati, *La “pittura metafísica”*, op. cit., p. 125.

19 A. Schopenhauer é citado várias vezes nos textos de de Chirico, que aqui se refere, a título exemplificativo quanto à incompreensão do termo por parte dos críticos, nos seguintes termos: “Hoje o crítico de arte quer passar por lírico, brilhante, complicado, é um mamífero que cresce e se desenvolve em todos os climas e sob qualquer latitude. Entre nós, podemos infelizmente listar numerosos exemplares em plena atividade. Ingênuo e provincianamente, eles abocanharam o anzol de certa retórica modernista parisiense, e, então, dá-lhe com o “clima”, a “emoção”, a “inquietação”, o “mistério”, a “dramaticidade”, o “sonho” e especialmente com o “surrealismo” e a “metafísica”. Pobre metafísica! Canto consolatório do velho Schopenhauer!”. G. de Chirico, *L’eterna questione*, publicado com o título *Vox clamans in deserto*, parte I, *L’ambrosiano*. Milão, 23 de fevereiro de 1938; agora em *Scritti/1*, op. cit., p. 393.

20 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Newton and Compton, Roma, 2011, p. 99.

21 “Apenas por meio da pura contemplação inteiramente fundida no objeto, como descrita acima, as ideias são percebidas, e a essência do *gênio* consiste justamente na superior faculdade de tal contemplação; e, como esta exige um total esquecimento da própria pessoa e de suas relações, a *genialidade* não é senão a mais perfeita *objetividade*, isto é, orientação objetiva contraposta à subjetividade, que se volta para a própria pessoa, isto é, para a vontade”. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, op. cit., p. 212.

22 “Se nós, segundo indicamos, observamos o louco entender exatamente cada momento presente e até muitos momentos do passado, mas sem perceber suas conexões e relações e, portanto, equivocar-se e delirar, é justamente esse seu ponto de contato com o indivíduo genial, pois também este último, descuidando do conhecimento entre as relações, que é atrelado ao princípio causal, para ver e buscar nas coisas somente suas ideias, para apreender sua autêntica essência, que se manifesta de modo intuitivo, e em relação à qual *uma* só coisa representa o gênero inteiro e, por isso, como diz Goethe, um caso vale por mil; também o homem de gênio perde de vista, nesse ponto, o conhecimento da conexão entre as coisas:



L'énigme d'une journée II, 1914 col. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) doação | bequested by Francisco Matarazzo Sobrinho

Edipo e la sfinge, 1968 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

irrompe da grandiosidade de espetáculos naturais e arquitetônicos<sup>23</sup>; as Artes como antídoto à frustração inerente ao conhecimento e como manifestação sensível do Universal, que o homem pode contemplar apenas temporariamente.

Em de Chirico, pois, o pensamento filosófico de Schopenhauer nutre uma prática criativa que vê nos cenários urbanos um objeto de perquirição temporal por meio do qual se pode espreitar a imutabilidade daquilo que existe na simplicidade das coisas.

Artista, de fato, é aquele que, em virtude de sua sensibilidade especial, sabe abrir ao intuito as portas da compreensão do real, aquele que transmuta os fragmentos fugidios do tempo em constantes e condensa as intuições em visão; numa palavra, o artista é o gênio.

Além disso, a loucura<sup>24</sup> e o sentimento de debilidade que a doença provoca alteram a relação com a realidade que nos circunda, provocando como um curto-circuito entre presente e passado e desestabilizando a memória, que perde o sentido da distância temporal, e permite a coexistência de lugares e de objetos arcaicos ao lado dos objetos da vida cotidiana.

Uma prática criativa fundada nessas referências filosóficas não pode exaurir-se numa obra de arte única ou em um breve ciclo, mas deve reinterpretar constantemente e tornar a meditar os sujeitos e os objetos dos quais irrompe a revelação originária, recompondo-os em um sistema<sup>25</sup> colocado à disposição do homem comum.

Por isso mesmo, repropor hoje a iconografia dos cenários arquitetônicos e urbanos em sua versão final adquire um especial valor de conhecimento: composição no espaço, elementos herméticos, cromatismos e luminosidade, de fato, se alimentam da verificação do tempo e, como numa partitura onde a diacronia se faz coexistência, parecem encarnar os objetivos de de Chirico, que, como Schopenhauer<sup>26</sup>, acreditava que da contemplação da obra de arte resultasse para todos uma intuição metafísica e o alcance de uma revelação.

Em *Noi metafisici* [Nós, metafísicos], de Chirico torna explícita sua ligação com os dois filósofos alemães:

“A arte foi libertada pelos filósofos e pelos poetas modernos. Schopenhauer e Nietzsche foram os primeiros a ensinar o profundo significado do sem-sentido da vida, e como esse sem-sentido pudesse ser transmutado em arte, ou melhor, devesse constituir o íntimo esqueleto de uma arte realmente nova, livre e profunda. Os bons artífices novos são filósofos que superaram a filosofia. Retornaram para cá; pararam diante dos retângulos de

o único objeto de sua observação, ou seja, o presente colhido por ele de modo excessivamente vivo, aparece numa luz tão clara que, por assim dizer, os outros elos da cadeia, à qual ele pertence, são obscurecidos, e isso causa justamente fenômenos que têm uma semelhança há muito tempo reconhecida com os da loucura”. A. Schopenhauer, *ibidem*, p. 220.

23 “Muitos objetos de nossa intuição suscitam a impressão do sublime pelo fato de que nós, em virtude de sua grandeza espacial e de sua grande antiguidade, ou seja, de sua duração temporal, diante deles nos sentimos reduzidos a nada, e no entanto nos deliciamos gozando de sua visão: desta espécie são as montanhas de grande altitude, as pirâmides egípcias, as ruínas colossais da remota antiguidade”. A. Schopenhauer, *ibidem*, p. 233.

24 “Tomemos um exemplo: eu entro em um quarto, vejo um homem sentado numa cadeira, do teto pende uma gaiola com um canarinho dentro, percebo quadros na parede, livros numa estante; nada disso me surpreende ou me espanta, pois a corrente das recordações que atam uma coisa a outra me explica a lógica daquilo que vejo; mas suponhamos que, por um instante e por causas inexplicáveis e independentes de minha vontade, a continuidade dessa corrente se rompa: quem sabe *como* eu veria o homem sentado, a gaiola, os quadros, a biblioteca; e quem sabe, então, que espanto, que terror e talvez até que doçura e consolação eu experimentaria mirando aquela cena”. G. de Chirico, *Sull’arte metafísica*, com o subtítulo *Pazzia e arte*, em *Valori Plastici*, Roma, a. I, n. 4-5, abril-maio de 1919; agora em *Scritti/1*, *op. cit.*, p. 289.

25 “Embora sua própria autobiografia distinga um primeiro período metafísico, o artista confere a cada fase do trabalho o atributo de metafísica. Depois da “catástrofe kantiana”, metafísica é, em de Chirico, compensação, escolha humanista substancial e filosófica. A arte recria a metafísica por meio da forma, o sistema concebido por de Chirico tende a refundar a experiência por meio da forma. A dialética instituída por Schopenhauer sobre o criticismo de Kant e contra o Materialismo fornece a base sistemática da Metafísica de de Chirico”. J. de Sanna, *de Chirico: la Metafisica del Mediterraneo*, Rizzoli, Milão, 1998, p. 11.

26 “Por conseguinte, devemos supor que em todos os homens, à exceção daqueles totalmente incapazes de prazer estético, esteja presente aquela faculdade de reconhecer as ideias nas coisas e de despojar-se, desse modo, da própria individualidade. Em comparação a eles, o gênio só é superior pelo grau muito mais elevado e pela duração mais contínua daquele modo de conhecer, os quais lhe permitem manter nele a reflexão necessária para repetir numa obra livremente produzida aquilo que foi conhecido; e tal repetição é a obra de arte, por meio da qual ele comunica aos outros a ideia que apreendeu e que permanece, assim, imutável e idêntica; o resultado é que o prazer estético é idêntico, quer seja causado por uma obra de arte, quer seja provocado diretamente pela intuição da natureza e da vida. A obra de arte é simplesmente um meio de facilitar aquele conhecimento em que consiste o prazer”. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, *op. cit.*, p. 221.

suas telas e de suas paredes depois de terem superado a contemplação do infinito. O terrível vazio descoberto é a própria, insensata e tranquila, beleza da matéria. Alegremo-nos de que tal descoberta seja acima de tudo jubilosa. A arte nova é a arte alegre por excelência [...] Tem algo do laboratório astronômico, do escritório de gestor de finanças, da cabine de portuário. Toda inutilidade é suprimida; imperam, no entanto, certos objetos que a estupidez universal relega entre as inutilidades. Poucas coisas. Aqueles quadrinhos e ripas que bastam ao artífice hábil para construir a obra perfeita”.<sup>27</sup>

A partir dessas palavras é possível estabelecer que, para de Chirico, a relação com o pensamento filosófico resolve-se numa visão de ambientes arquitetônicos emblemáticos e de objetos curiosos, mas carentes de uma atração específica; contudo, ambos exprimem o mistério da forma, que tanto mais se enfatiza e impregna de significado quanto mais os objetos se desincorporam de sua utilidade.

Com que expedientes de Chirico alcança seu objetivo poético e lírico? Com a ausência do homem, isto é, do próprio idealizador e construtor dos cenários e dos objetos representados, e com aquela atmosfera de suspensão temporal, expressa pela luz seca, a perspectiva múltipla<sup>28</sup>, o amálgama cromático, a matéria pictórica.

Além disso, a ausência de ação dos sujeitos faz com que qualquer artefato, seja ele arquitetônico ou objetual, se transmude em *monumentum*, em memória da ação, tornando-se símbolo de uma vida em potência que, à espera de ser acionada, se manifesta apenas nos artefatos nus.

A pintura dequiriquiana, não se concentrando mais na ação ou na presença humana, mas no cenário urbano e nos interiores povoados de objetos, supera a tradicional distância entre figura e desenho arquitetônico, e determina uma diferença conceitual fundamental, que marca a fundo a cultura do século XX, fazendo de de Chirico uma das principais referências para a moderna arquitetura italiana<sup>29</sup>, e não só italiana.

Na realidade, de Chirico atribui à suspensão temporal a ideia de eternidade, concebida como eterno retorno, que é aliás o tema específico de todas as suas obras, nas quais os motivos, as ambientações, os fragmentos, as associações e até os títulos se repetem, da primeira à última.

Nisso reside sua concepção do homem moderno inserido na continuidade da história. De fato, diante do eterno enigma que se repropõe a cada ciclo, com sua própria capacidade de figuração, o homem moderno dissolve seu sigilo e liberta-se de sua tirânica opressão, assim como Édipo fez no início dos tempos.

Mas é a sensibilidade artística que, segundo de Chirico, leva até a consciência a inelutável relação entre vida e enigma, e é a arte metafísica que torna manifesta a inelutabilidade do enigma, como imanência e permanência.

## A modernidade, ou o objeto da perquirição artística

De Chirico pode, a todos os títulos, definir-se um perscrutador do homem moderno, tanto que seus cenários urbanos marcaram seja o debate ocorrido em sua época, seja a discussão atual; com efeito, a herança de seu olhar é reconhecível em muitas expressões da arte e da arquitetura do século passado, até as explosivas utopias urbanas dos anos 1970, provavelmente pela sensação de mal-estar que até hoje a contemplação de suas pinturas provoca.

Seu imaginário arquitetônico foi tratado com profundidade em relação a diversos filões que parecem inspirar-se nele, dos surrealistas<sup>30</sup> aos arquitetos italianos ligados ao fascismo, até aos expoentes do pós-modernismo

<sup>[1]</sup> G. de Chirico, Noi metafisici, op. cit., p.271-272, cfr. nota 13.

<sup>[2]</sup> J. di Sanna, Giorgio de Chirico. Analisi della forma. Teoria, em De Chirico, la metafisica del Mediterraneo, Rizzoli, Milão, 1998, p.11-33.

<sup>[3]</sup> V. Trione, Giorgio de Chirico. Le città del silenzio: architettura, memoria, profezia, op. cit., p.88-128.

<sup>[4]</sup> A.H. Merijan, Soppravvivenze delle architetture di Giorgio de Chirico, em Arti e Architettura 1900/1968, catálogo organizado por Germano Celant, Skira, Milão, 2004, p.31-38.

italiano<sup>31</sup>, mas a atualidade dele talvez ainda esteja a ser explorada à luz de sua interpretação pessoal e original das relações entre homem e espaço, das quais ele faz derivar a maturação da consciência do indivíduo moderno. Tal interpretação o levou, por um lado, a romper com Breton, que estava ligado à visão freudiana – segundo a qual a ação, e eventualmente até a ação coletiva, é motivada por características inconscientes e pessoais –, por outro, a manter-se distante do debate sobre a arquitetura e sobre a monumentalidade fascista.



**Arnold Böcklin**  
*Die toteninsel*, 1880  
Öffentliche Kunstsammlung,  
Kunstmuseum, Bâle

*Melancholia*, 1912  
col. privada | private



De fato, para de Chirico, o indivíduo é identidade consciente e independente, que não submete nem subordina as próprias escolhas ao contexto pessoal, e menos ainda histórico, em que está inserido. E a própria vida de de Chirico, embora distante da arena política, distingue-se por precisas preferências culturais, por inequívocas posições artísticas e escolhas de ofício, que evidenciam, por um lado, sua independência do debate estritamente político e, por outro, seu profundo envolvimento no contexto artístico da época. Sua atitude perante a vida pública reflete uma visão individualista, segundo a qual, quando se assume uma posição diante do mundo específico, age-se responsável e coerentemente como sujeitos políticos, e não dentro de uma ideologia predeterminada, mas como cidadãos do mundo.

É por meio dessa chave que devemos abordar seu modo de conceber o indivíduo como fulcro do próprio mundo, assim como na antiguidade grega o cidadão era o centro da *polis*.

E de Chirico foi um ativo protagonista de seu tempo; de fato, demonstrou uma vitalidade vigorosa e surpreendente, não só na produção artística, tão sutilmente cambiante nos motivos e na técnica, e no entanto tão coerente na inspiração, mas também na sua figura de crítico, de polemista e de escritor, como transparece em sua autobiografia quando relata viagens e encontros intelectuais e humanos, que para ele foram fonte inexaurível de reflexões críticas, levando-o a ser o precursor de temas e de intuições, de mudanças de perspectiva e de transformações no mundo da arte<sup>32</sup>, como confirma a imensa bibliografia dedicada a ele.

31 V. Trione, *El siglo de Giorgio de Chirico, Metafísica y arquitectura*, Skira, Milão, 2007.

32 Deve-se sublinhar sobretudo sua relação polêmica com a arte moderna (N.A.). Cfr. Giorgio de Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*, em "Stile", janeiro de 1942; agora em *Scritti/1*, op. cit., p.433-455.

Com efeito, ele tecia um diálogo intenso com personalidades da cena intelectual e artística da época, ao lado do irmão Alberto Savinio.<sup>33</sup> Particularmente nas temporadas parisienses, ele estreitou uma relação de cumplicidade com Guillaume Apollinaire – como já acenamos mais acima – que foi determinante na orientação de suas temáticas pictóricas, tornou-se amigo de Giuseppe Ungaretti e de Ardengo Soffici, que o apresentaria, nos anos de Ferrara, a Carlo Carrà, e, em fim, frequentou André Breton, de quem foi mestre.



**Albrecht Dürer**  
*Melancholia I*, 1514  
Gabinetto Disegni e Stampe Degli  
Uffizi, Florence

Entretanto, é no contexto da Academia de Munique que de Chirico foi influenciado por seus mestres ideais, Böcklin e Klinger, ligados a Goethe por sua paixão pelas viagens à Itália e pela mitologia clássica, e ficou impressionado com a arquitetura da cidade e com os últimos lampejos daquele historicismo, que algumas décadas antes produzira as arquiteturas neoclássicas de Leo Von Klenze.<sup>34</sup>

Por isso considero mais que fundada a hipótese de que de Chirico, por meio dessas referências, tenha remontado ao escritos de Jacob (Jacop, no original) Burckhardt<sup>35</sup>, o maior historiador do Renascimento italiano, de Konrad Fiedler, teórico da arte, de Wilhelm Wundt, pai fundador da psicologia, e de Heinrich Wölfflin (Wollflin, no original), também historiador da arte, que defendera na Munique de 1886 a tese de doutorado *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*.<sup>36</sup>

É no estudo de Wölfflin que de fato podemos encontrar as referências para interpretar algumas das temáticas que de Chirico estabeleceu como fundamento de sua investigação pictórica, sobretudo a ideia – de matriz renascentista – de que a cidade e o espaço urbano poderiam representar o homem. Para esclarecer o assunto,

33 Alberto Savinio é o pseudônimo adotado, em Paris, pelo irmão, Andrea de Chirico.

34 Leo von Klenze (1784-1864) é o arquiteto alemão que foi encarregado por Ludovico I, rei da Baviera, de redesenhar Munique, cidade que ele queria transformar na *Atenas sobre o Isar*. Foi nesse contexto que ele projetou e mandou construir uma cópia fiel dos Propileus, a Gliptoteca, a Alte Pinakothek, a Königsplatz e a Ruhmeshalle.

35 Böcklin e Burckhardt se conheceram por volta de 1848, em Basileia, e o encontro foi determinante para Böcklin, já que, por causa dele, resolveu partir em sua primeira viagem à Itália para beber na fonte do classicismo e da renascença, evento determinante de sua poética. A amizade entre os dois durou até 1869, quando houve um rompimento por causa de numerosos dissabores e desacordos.

36 H. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, traduzido em italiano com o título de *Psicologia dell'Architettura*, organizado por Ludovica Scarpa, Davide Fornari et al. Srl, Milão, 2010.

vale a pena transcrever algumas passagens dos *Prolegomena wölfflinianos*: “A concepção antropomórfica do espaço não tem nada de estranho. Na nova estética, esse fato é conhecido pelo termo de simbolização”.<sup>37</sup> Ou ainda: “Se se passa em revista a história, percebe-se com maravilha como a arquitetura sempre imitou o ideal do corpo humano, de sua forma, de seu modo de movimentar-se e, até, como grandes pintores criaram uma arquitetura adaptada aos seres humanos de seu tempo. Acaso não pulsa nas arquiteturas de Rubens a mesma vida que corre em seus corpos?”.<sup>38</sup>

Em outra passagem, Wölfflin busca demonstrar que o espaço, as arquiteturas e os objetos, em virtude de sua forma e de seu caráter estilístico, aludem à psicologia dos indivíduos e, ao mesmo tempo, suscitam sentimentos em quem os contempla; assim ele escreve: “Nos mesmos sentimos o tormento de estados de espera incerta, quando não se pode encontrar a paz de um centro de gravidade. Gostaria de recordar aqui a água-forte de Dürer, a *Melancholia I* [Melancolia I]. Nela observamos uma mulher em atitude de sombria meditação, que fixa um bloco de pedra. O que isso significa? O bloco de pedra é irregular, irracional, não se deixa conceber por números e compasso. Mas não é só isso. Se observarmos a pedra, não parece que ela está para cair? Certamente. Quanto mais se observa, mais somos atraídos para essa atmosfera de falta de paz; um cubo com sua absoluta gravidade pode até resultar tedioso, mas está completo em si e resulta, pois, satisfatório para quem o observa; aqui, porém, nos deparamos com a penosa agitação de algo que não consegue assumir uma forma completa”.<sup>39</sup>

A afinidade de de Chirico com esse pensamento é espantosa, tanto mais quando se pensa que naqueles anos a teoria das artes figurativas estava se desenvolvendo como ciência autônoma e, em especial, sob a influência de Fiedler, começava-se a interpretar os dois conceitos, de Arte e de Belo, como distintos, atribuindo-se à Estética o estudo da percepção e à Teoria da Arte a pesquisa sobre a criação de formas.<sup>40</sup>

Então, quando em 1912 Giorgio de Chirico relata sua revelação metafísica, ocorrida em Florença em 1910, parece repercutir as teorias psicológicas de Wundt<sup>41</sup>, às quais Wölfflin se referia, mais que a contemporânea psicanálise freudiana: “Durante uma tarde clara de outono, eu estava sentado num banco no meio da praça Santa Croce, em Florença. Certamente não era a primeira vez que eu via essa praça. Tinha acabado de sair de uma longa e dolorosa doença intestinal e me encontrava em um estado de sensibilidade quase mórbida. A natureza inteira, até os mármores dos edifícios e dos chafarizes, me parecia convalescente. No meio da praça se ergue uma estátua que representa Dante envolto em um longo manto, apertando sua obra contra o corpo e inclinando para a terra a cabeça pensativa, coroada de louros. A estátua é de mármore branco, mas o tempo lhe conferiu uma tonalidade cinzenta, muito agradável de se ver. O sol outonal, tépido e sem amor, iluminava a estátua e a fachada do templo. Então tive a estranha impressão de ver todas aquelas coisas pela primeira vez. E a composição do quadro surgiu ao meu espírito; e toda vez que vejo esse quadro revivo aquele momento. Momento que, no entanto, é um enigma para mim, posto que inexplicável. Por isso gosto de chamar de enigma a obra que derivou dele”.<sup>42</sup>

Pois bem, é no intervalo entre a arte que, expressando a identidade psicológica, perturba a percepção da realidade e a arte que, despindo o inconsciente, pode subverter a própria realidade, que se insere a vibrante polêmica com os surrealistas e se consuma a ruptura com Breton.<sup>43</sup>

37 H. Wölfflin, *idem*, p. 19.

38 H. Wölfflin, *idem*, p. 67.

39 H. Wölfflin, *idem*, p. 51-52.

40 G.N. Fasola, prefácio a H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della Storia dell'Arte*, Longanesi, Milão, 1984, p. 13-14.

41 “A cidade originária é o assentamento dos chefes políticos e militares da população que ocupa o novo território e que, desse modo, criou o estado. Isso se revela sobretudo no estado que, mais que qualquer outro, conservou os traços da antiga constituição: Esparta, onde a cidade aparece quase como uma transformação da “casa dos homens”, da organização tribal totêmica em uma cidade masculina, que se adapta ao poder político. Mas também em Atenas e nos estados gregos a cidade é apenas a sede do poder político, ao passo que o estado de estende a todo o território [...] A isso se associa a formação das profissões artísticas, artesanais e comerciais, que se separam da agricultura e, por fim, da burocracia política.” W. Wundt, *Scritti*, organização de C. Tugnoli, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turim, 2006, p. 728.

42 G. de Chirico, *Méditation d'un peintre*, 1912, Manuscritos Paulhan, agora em *Scritti*1, *op. cit.*, p. 650.

43 Em 1925, os surrealistas, que tinham apontado de Chirico como seu mestre, o decretam morto em 1918 e empreendem um boicote de sua nova produção pictórica. Em resposta à mostra de sua recente produção, apresentada por Rosenberg (6-30 de maio), eles expõem algumas de suas



*L'enigma d'une après-midi d'automne*, 1910  
col. privada | private

*Il grande metafisico*, 1917  
col. privada | private

De fato, para os surrealistas, a arte recupera as emoções recalçadas recorrendo a um processo análogo ao do sonho, cuja memória, ao despertar, traz à luz os processos psíquicos inconscientes.

Breton escreve: “Impregnado de Freud como eu ainda estava naquela época, e familiarizado com seus métodos de investigação, que tive ocasião de praticar um pouco com alguns doentes durante a guerra, decidi obter por mim mesmo aquilo que se busca obter por eles, ou seja, um monólogo proferido o mais rapidamente possível, sobre o qual o espírito crítico do sujeito não possa exercer nenhum julgamento, e que não seja, pois, travado por nenhuma reticência, sendo o mais exatamente possível o *pensamento falado*”.<sup>44</sup>

Nessa perspectiva, para o Surrealismo, o aspecto personalista assume uma função primária na interpretação do mundo, e se poderia afirmar que o vivido, às vezes marcado e como que impregnado do trauma originário de um drama pessoal, representa para eles o motor da busca artística, que segue o ethos da comunicação e pode, assim, induzir à reivindicação e ao resgate do conformismo produzido pela sociedade burguesa.<sup>45</sup>

Breton inspirou-se no ensaio de Freud, *Gradiva*<sup>46</sup>, *delírio e sonhos na Gradiva de W. Jensen*,<sup>47</sup> de 1906, em que a narrativa é analisada segundo a teoria da interpretação dos sonhos, assim como se faz com o paciente estendido no divã do analista, e o estabeleceu como base de suas teorias sobre a estética.

obras do primeiro período, que estavam em sua posse, durante a mostra *Pintura surrealista*, na galeria Pierre (14-25 de novembro), e algumas de suas composições poéticas de 1911-13 são publicadas no n. 5 da revista *Revolution Surrealiste*. (N.A.)

44 A. Breton, *Il Manifesto del Surrealismo*, 1924, em A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, Einaudi, Turim, 2003, p. 28.

45 Inicialmente anarquista, André Breton aderiu ao partido comunista até 1932, quando se opôs à ideia de que a arte deveria coincidir com a propaganda política, entrando assim nas fileiras da facção trotskista. (N.A.)

46 Na *Gradiva*, de W. Jensen, conta-se a história de um jovem arqueólogo alemão, Norbert Hanold, que numa viagem a Roma se apaixona por um baixo-relevo que representa uma jovem mulher a caminhar, inclinando o pé em uma graciosa e especial atitude. Em seguida, ele tem um sonho angustiante em que a mulher se encontra em Pompeia durante a erupção do Vesúvio, e aí morre. De volta a seu país, o jovem começa a fantasiar sobre a imagem, amadurecendo uma verdadeira obsessão pela jovem pompeiana. Quando decide visitar Pompeia para sonhar de olhos abertos sobre seu amor impossível, ele a encontra nas vestes de um fantasma e passa a acreditar que está louco. Mais tarde, descobrirá que a mulher encontrada em Pompeia não é senão Zoe, sua vizinha e amiga de infância. (N.A.)

47 S. Freud, *Gradiva, delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen*, em *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Turim, 1977, v. 2.

Contrariamente a Breton, de Chirico parece considerar que o aspecto psicológico, ligado à intuição artística, deva ser concebido em sentido universal, e que essa característica tornaria possível a comunicação e a partilha de intuições absolutas destiladas em visões que dizem respeito, por exemplo, à arquitetura. De fato, ele escreve: “O sentimento da arquitetura é provavelmente um dos primeiros que os homens experimentaram. As habitações primitivas, escavadas nas montanhas ou agrupadas em meio ao pântano, seguramente suscitaram em nossos remotos ancestrais um sentimento confuso, feito de mil outros, do qual se desencadeou, no curso dos séculos, aquilo que já chamamos de sentimento da arquitetura”.<sup>48</sup>

Na realidade, com a distância histórica, essa atitude parece mais próxima a Freud, especialmente ao ensaio de reconstrução biográfica sobre Leonardo da Vinci<sup>49</sup>, do que o dissídio com os surrealistas faria supor; refiro-me ao brilhante ensaio de Ernst Gombrich sobre a estética de Freud e a psicologia da arte: “Certamente não é necessário que eu lhes recorde a carta escrita por Freud a André Breton quando este, líder reconhecido do surrealismo, lhe pediu que contribuísse para uma antologia de sonhos; Freud escreve: “uma pura e simples recolha de sonhos, sem as associações do sonhador e sem que eu conheça as circunstâncias nas quais os sonhos ocorreram, não me diz nada, e eu não saberia imaginar o que poderia ter a dizer para quem quer que seja”. Se a obra de arte tem as características de um sonho, é preciso especificar mais claramente que coisa seria aquilo que é compartilhado”.<sup>50</sup>

Gombrich afirma em seguida que, de acordo com Freud, as ideias inconscientes podem ser comunicadas e constituir, assim, uma reflexão artística partilhável, desde que adequadas ao pensamento formal, mediante a estrutura, a composição e o caráter estilístico; é o contrário do que foi habitualmente defendido a partir, justamente, de Breton, segundo o qual uma estética deduzida de Freud pressupõe que a obra de arte seja sempre e de qualquer maneira determinada pelo inconsciente, fonte e origem de uma perturbação, o *unheimlich*<sup>51</sup>, que somente pode ser expressa pelo artista.

Segundo a linha de raciocínio exposta por Gombrich, parece no entanto legítima a obsessão<sup>52</sup> de de Chirico quanto ao desenho e a qualidade pictórica, quando ele inclusive defendia que o excesso de subjetividade embrutece a expressão artística, e que o esforço do artista consiste, ao contrário, na capacidade de restituir expressão lírica aos aspectos anônimos e obscuros da vida cotidiana.

“Aquilo que importa”, ele anota, “é sobretudo uma grande sensibilidade [...] entender o enigma das coisas em geral consideradas insignificantes.”<sup>53</sup>

De fato, embora de Chirico tenha feito parte do Movimento Surrealista, como testemunha sua presença na fotografia de grupo feita em 1924, dele rapidamente afastou-se, com violenta polêmica, criticando asperamente os resultados que derivavam de seus pressupostos teóricos; em particular, ele objetava aos surrealistas que o aspecto subjetivo e pessoal não deveria ser o único elemento gerador da pesquisa artística, ao passo que deveriam ser considerados primordiais os aspectos compositivos e técnicos, aqueles “instrumentos de ofício” elaborados ao longo dos séculos, com os quais o artista eleva temáticas até menores a uma dimensão poética.

A atenção para a análise psicológica, herdada da academia de Munique, e a interpretação de si e do mundo por intermédio da representação tinham criado uma profunda sintonia com Apollinaire e ligado de Chirico à dimensão

<sup>[1]</sup> G. de Chirico, Écrit sur l’architecture pour l’Esprit Nouveau, 1921, assinado com o pseudônimo de Giovanni Loreto, em Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n. 5/6, Le Lettere, Florença, 2006, p. 481; agora em Scritti/1, op. cit., texto original em língua francesa, p. 777.

<sup>[2]</sup> S. Freud, Un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci, Skira, Milão, 2010.

<sup>[3]</sup> E.H. Gombrich, Freud e la psicologia dell’arte. Stile, forma, struttura alla luce della psicoanalisi, Einaudi, Turim, 2001, p. 46. Citado no texto: Transformation, 1951.

<sup>[4]</sup> O termo Unheimlich foi utilizado pela primeira vez em psicologia por Ernst Jentch, em 1906, para decifrar a indefinição daquelas figuras que, mesmo sendo animadas, parecem como mortas. Em 1919, no ensaio Das Unheimliche, traduzido em italiano como Il perturbante, o conceito foi retomado por S. Freud para definir em âmbito estético aquele aspecto do medo que diz respeito ao que é familiar e, ao mesmo tempo, à estranheza de coisas, lugares e pessoas, determinando uma desagradável sensação de angústia e estranhamento. (N.A.)

<sup>[5]</sup> G. de Chirico, Il ritorno al mestiere, em Valori Plastici I, 11-12, novembro-dezembro de 1919; agora em Scritti/1, op. cit., p. 277-285.

<sup>[6]</sup> G. de Chirico, Manoscritti Eluard, agora em Scritti/1, op. cit, p. 612.

hermética da perquirição poética e filosófica da Paris do pré-guerra, círculo que levou Paul Valéry a escrever, em 1923, Eupalinos ou L’Architecte [Eupalinos ou o arquiteto],<sup>54</sup> que na tradução italiana será comentado por Giuseppe Ungaretti. Nesse texto, sob forma de diálogo entre Fedro e Sócrates, são relatadas as habilidades de Eupalinos, um arquiteto de Megara que, ao construir um pequeno templo dedicado a Hermes, havia impresso nele a imagem de sua amada transfigurada por meio de princípios matemáticos e marcas estilísticas.

Segundo de Chirico, a reflexão artística – que contém em si a modernidade do homem, entendido como sujeito capaz de interpretar o mundo com os sentidos e a inteligência – deve apoiar-se no fundamento do “pensar por imagens”<sup>55</sup>, como ele o define, o único sobre o qual poderia edificar-se um modo radicalmente novo de conceber o mundo.

De resto, foi naqueles anos que a historiografia e a história da arte se tornaram instrumentos para decifrar a natureza do homem por meio da iconografia e da iconologia; a título de exemplo, basta citar Aby Warburg, que, em 1929, escreve sobre Mnemósine: “Introduzir conscientemente uma distância entre o eu e o mundo externo é aquilo que sem dúvida podemos designar como o ato fundador da civilização humana; se o espaço assim aberto se torna substrato de uma criação artística, então a consciência da distância pode dar lugar a uma duradoura função social, cuja adequação ou cujo fracasso como meio de orientação intelectual equivalem justamente ao destino da cultura humana”.<sup>56</sup>

É nesse clima cultural que amadurece a concepção personalíssima de de Chirico sobre o homem moderno e sobre a construção do mundo, concepção que aproxima de nós sua obra e seu pensamento, tornando-os atuais em sentido amplo e em episódios específicos de sua trajetória humana e artística. Por exemplo, é notória sua relação irreverente com o mercado das artes, que foi, sem dúvida, instigado pela polêmica com os surrealistas, mas que não é estranho às ideias formuladas por Georg Simmel, o primeiro a associar o dinheiro – e, nesse caso, o valor da obra de arte – à expressão racional extrema do intelectualismo metropolitano.<sup>57</sup>

Se indagar a natureza moderna do homem significa desvelar a ligação entre identidade do sujeito e interpretação do mundo, e se o desvelamento necessita de um palco de onde sobressair para tornar-se explícito, por de Chirico são evocados a imagem da cidade e os cenários urbanos, cujos fragmentos arquitetônicos e arqueológicos acolhem figuras interrogativas e inquietantes.

Podemos considerar este o primeiro momento de uma investigação artística que atravessa a obra de de Chirico para compreender outras que veem o homem como sujeito, e a natureza e a arquitetura da cidade como objetos de uma nova compreensão da realidade, e na obra artística o detonador de uma potencial transfiguração. Disso resulta que somente por meio da tomada de consciência de um ou mais sujeitos seria possível ativar-se aquela indagação capaz de perturbar a ordem normatizada que condiciona o cotidiano.

Ao final deste percurso interpretativo, vem de modo espontâneo interrogar-se sobre a herança deixada pelo pensamento teórico e pelo imaginário estranho de de Chirico. Colhem-se seus legados transversalmente naquele mundo da arte e da arquitetura que coloca no centro de sua reflexão a cidade, bem como nas escolas de pensamento que perseguem na interpretação perceptiva e psicológica, seja do indivíduo, seja de grupos, o germe criativo de uma nova sociabilidade.

Para concluir, vale a pena citar aqui duas formas significativas de reelaboração da herança dequiriquiana, que se situam nos antípodas uma da outra.

<sup>[7]</sup> P. Valéry, Eupalino o dell’Architettura, tradução de R. Contu, com um comentário de G. Ungaretti e uma nota de Paul Valéry, Carabba, Lanciano, 1932. A primeira edição francesa é de 1923.

<sup>[8]</sup> G. de Chirico, Discorso sul meccanismo del pensiero, em Documento, maio de 1943; agora em Scritti/1, op. cit., p. 534-539.

<sup>[9]</sup> Aby Warburg, Mnemosyne, l’atlante della memoria, Artemide edizioni, Roma, 1998, p. 21.

<sup>[10]</sup> G. Simmel, Il denaro nella cultura moderna, (organizado por Squicciarino), Armando, Roma, 2005. Cfr. com G. de Chirico, Considerazioni sulla pittura moderna, em La commedia dell’Arte Moderna, Andrea Cortellesa (org.), Giorgio de Chirico. Scritti/1, op. cit., p. 433-455





*L'incertitude du poète*, 1913  
col. The Tate Gallery, London

*Le voyage émouvant*, 1913  
col. The Museum of Modern Art,  
New York



De um lado, Aldo Rossi repropõe, tanto nos croquis e nas pinturas quanto nos projetos e nas obras edificadas, a lógica do fragmento urbano e, tornando a evocar a cidade como *locus memoriae* e sedimento de arquétipos, marca suas arquiteturas com um explícito estigma identitário, que é filtrado por uma erudita e encantada iconografia historicista.

Por outro lado, os Situacionistas assumem a ideia da cena urbana como o lugar por excelência da obra de arte cotidiana; não por acaso, em seus textos eles citam como modelo de referência ideal as praças metafísicas, que aludem a uma nova interpretação do espaço-tempo, e a um vazio de expectativas a ser preenchido.<sup>58</sup>

Ambas as interpretações do pensamento e da obra de de Chirico, apesar de tão diferentes nos resultados, nos levam a refletir sobre o sentido da contemporaneidade e sobre a função da arte, renovando as questões que são intrínsecas à experiência artística e teórica de de Chirico: podemos ainda considerar a modernidade como uma forma de classicismo?; a arte pode interpretar o mundo, pode prefigurar e gerar um outro, mais adequado às aspirações dos indivíduos?

<sup>58</sup> G. Ivain, *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, IS #1 (junho de 1958), p.15-20, apud L. Lippolis, *Urbanismo unitario: antologia situacionista*, Texto & Immagine, Turim, 2002, p. 39-43.

# Notas sobre Giorgio de Chirico

por Elena Pontiggia

## Uma pintura diferente

Quando em 1929 Jean Paulhan, então diretor da famosa *Nouvelle Revue Française*, convida de Chirico para ilustrar os *Calligrammes* [Caligramas] de Apollinaire – o que resultou nas gravuras com que esta exposição se abre –, o artista, que naquele período vivia em Paris, tem quarenta e um anos. Até aquele momento, tinha levado uma vida ao mesmo tempo tranquila e inquieta. De um lado, sempre se dedicou à pintura e ao estudo, sem passar por fases de boemia ou ter de enfrentar situações dramáticas, excetuando-se a experiência da Primeira Guerra Mundial, da qual, no entanto, foi poupado em seus aspectos mais angustiantes: jamais combateu no front, prestou serviços na retaguarda e, por causa da saúde instável, passou longas temporadas internado no hospital psiquiátrico às portas de Ferrara, onde pôde retomar a pintura.

Portanto, a juventude e a primeira maturidade foram dedicadas inteiramente às suas paixões intelectuais: a pintura, o desenho, a música, o estudo da literatura, da filosofia, da antiguidade clássica. Para entender sua obra, não se pode esquecer essa riquíssima formação cultural, as longas, vastas e refinadas leituras que fazem dele um dos artistas mais complexos do século XX. Porque de Chirico é um pintor-filósofo, um humanista contemporâneo, um Leon Battista Alberti de nossos dias.

Por outro lado, o artista teve uma existência inquieta. Desde a juventude, viajou incessantemente, dividindo-se entre quatro países e pelo menos sete cidades diferentes. Italiano de adoção, de Chirico foi o mais internacional dos artistas da Itália. Ninguém como ele (a não ser – e não por acaso – seu irmão Alberto Savinio, músico na juventude, depois escritor e pintor, ambos ligados por uma relação de profundo afeto e cumplicidade intelectual) se movimentou por uma geografia tão articulada, capaz de unir o classicismo da Grécia, de Roma e de Florença à modernidade da Alemanha e da França.

Nascido na Grécia em 1888, na cidade de Volos – porque o pai, Evaristo, engenheiro, tinha sido encarregado de construir toda a rede ferroviária daquela região –, de Chirico transcorre a infância e a adolescência entre aquela cidadezinha da Tessália e Atenas. Em 1906, logo após a morte do pai, transfere-se para Munique, na Alemanha. Em meados de 1909, vive na Itália, primeiro em Milão e, a partir de 1910, em Florença, que elege como sua pátria ideal, tanto que adorava definir-se *florentinus*. Na metade de 1911, parte para Paris, onde se estabelece até a entrada da Itália na Grande Guerra, em 1915. Após os anos do conflito – transcorridos, como já dissemos, sobretudo em Ferrara –, de Chirico se divide entre Roma, Milão e Florença, antes de voltar em 1925 a Paris, onde permanece até a eclosão da Segunda Guerra Mundial (mas com interrupções, porque nos anos 30 passa longas temporadas em Milão, vai frequentemente a Florença e, entre 1936 e 1937, mora em Nova York). Somente depois de 1944 se estabelecerá definitivamente em Roma.

Para compreender a figura de de Chirico, também se deve levar em conta essa contínua odisseia, esse viajar irrequieto, muitas vezes mais imposto que escolhido, pelo menos por duas razões. Antes de tudo, porque o tema da viagem, da partida e do retorno (uma viagem física, mas também uma viagem filosófica em busca do sentido das coisas) recorre continuamente em sua pintura, às vezes por meio de figuras mitológicas ou alegóricas, como



Mélancolie du départ, 1916  
col. The Tate Gallery, London

Les joies et les énigmes d'une heure  
étrange, 1913  
col. privada | private



Ulisses, Hermes, os Argonautas, o Cavaleiro Errante, noutras, por meio de cenas simbólicas, como os *Mobili nella valle* [Mobiliário em um vale], e, finalmente, por meio de alusões sugeridas nos títulos (*La malinconia della partenza* [A melancolia da partida], *La partenza del poeta* [A partida do poeta], *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio* [O enigma da chegada e da tarde], *Il viaggio angosciante* [A viagem aflitiva], *Il dolore della separazione* [A dor da separação], *Il viaggio senza fine* [A viagem sem fim], para citar apenas alguns).

Em segundo lugar, porque o fato de ter vivido na Grécia, em Munique, Florença, Paris, Roma (sem esquecer duas breves estadas, entre 1911 e 1912, em Turim, que, com suas praças, estátuas e os ecos da presença de Nietzsche, que morara ali, exerce uma funda impressão sobre ele) não significa ter se tornado um pitoresco “cidadão do mundo”, mas conhecer mundos culturais diversos: o mundo clássico, da estatuária grega à arquitetura romana, da trama dos mitos à filosofia de Heráclito; o mundo alemão, do simbolismo de Böcklin e Klinger à filosofia de Schopenhauer, Nietzsche e Weininger, ao classicismo da cultura de Munique; o mundo francês, da arte mental de Poussin ao cubismo de Picasso, do ambiente de Apollinaire e das *Soirées de Paris* ao círculo dos surrealistas (com os quais ele tem uma relação difícil e sofrida nos anos 20, porque Breton e seus companheiros exaltavam as obras que ele havia pintado até 1919, mas rejeitavam violentamente toda sua trajetória sucessiva).

É também dessas raízes multiformes, dessa rede de conhecimentos e de experiências tão diversas em relação àquelas vividas pelos artistas de sua época, que nasce uma pintura absolutamente única, inventada por ele. De fato, a metafísica – como o próprio artista a definiu, retomando uma expressão da filosofia grega que significa “para além das coisas físicas” – se distingue de todas as tendências de vanguarda do século XX, porque não busca formas novas, mas novos significados. Ou seja, de Chirico não quer pintar as coisas de modo novo, mas interpretá-las em um novo sentido.<sup>1</sup> Em suas composições não há uma linguagem estranha: estranhos são a atmosfera, o silêncio, o mistério que as invadem. Sua obra-prima, de 1913, intitula-se, justamente, *Gioia ed enigma di un'ora strana* [Alegria e enigmas de uma hora estranha].

Aqui não é o lugar de analisarmos em profundidade a arte metafísica, cuja fase heróica dos anos 10 não está presente nas coleções da Fundação Giorgio e Isa de Chirico. Vejamos apenas alguns dados essenciais, até mesmo

<sup>1</sup> Apenas Duchamp trabalhará, assim como de Chirico, sobre o deslocamento dos significados do objeto, mas saindo da dimensão clássica da pintura.



La ricompensa del devino, 1913  
col. The Philadelphia Museum of Art,  
Philadelphia (Arensberg Collection)

para que possamos compreender melhor as obras expostas nesta mostra, porque a metafísica, na realidade, marca todas as fases da pintura do artista, seja em sentido lato – como atitude filosófica, como modo de interrogar-se sobre as coisas –, seja em sentido estrito, pelas frequentes réplicas de praças e de manequins que o artista executa a partir dos anos 20, ou ainda pela reinterpretação irônica que empreende nas últimas décadas.

Observemos, por exemplo, *La ricompensa dell'indovino* [A recompensa do adivinho], de 1913, agora no Museu da Filadélfia. Numa praça deserta e exposta ao sol, a estátua helenística de *Arianna addormentata* [Ariadne adormecida] repousa contra o fundo de um edifício em arcadas, enquanto outro arco, em primeiro plano, enquadra duas palmeiras distantes, enquanto um trem corre na linha do horizonte.

A imagem não suscita problemas de reconhecimento. A forma, se bem que simplificada em geometrias essenciais e isenta de detalhes realistas (a cena, decerto, não é um “fragmento de vida vivida”, como no impressionismo, porque nessa praça falta tudo o que normalmente há numa praça), não é reinventada pelo artista, como justamente ocorre nas vanguardas. Aqui não há uma deformação da figura, como acontece no expressionismo e no dadaísmo; não há uma decomposição dos planos, como se vê no cubismo e no futurismo; não há uma eliminação de sujeitos e de objetos, como no abstracionismo.

No entanto, de Chirico realiza uma revolução mais radical. A pintura está imersa em uma atmosfera suspensa, estranha, inexplicável. “A obra de arte metafísica é, quanto ao aspecto, serena; dá a impressão de que algo novo deverá acontecer”, escreve o artista.<sup>2</sup> O ar carregado de presságios e expectativa que paira no quadro não nasce apenas de coisas vivas (figuras em movimento, vestígios da existência cotidiana), mas também da presença de formas evocativas e alusivas: o arco, por exemplo, é um círculo interrompido, incompleto e, como escreve de Chirico, encerra algo de misterioso, que ainda deverá cumprir-se.<sup>3</sup>

Assim, a obra não é uma representação, mas uma “revelação”. Dá a ver o mundo como se o vissemos pela primeira vez. E revela (como ensina o pensamento de Nietzsche, meditado a fundo por de Chirico, e a quem ele atribui o

<sup>2</sup> G. de Chirico, *Sull'arte metafísica*, 1919, agora em *Scritti. 1911-1945*, organizado por Andrea Cortellessa, Milão, 2008, p. 291 (doravante abreviado como *Scritti*).

<sup>3</sup> Idem, p. 293.

nascimento da metafísica) que as coisas não têm um sentido último, ou melhor, não têm nenhum sentido. O mundo é “um imenso museu de estranhezas, cheio de brinquedos bizarros, coloridos, de aspecto cambiante, que às vezes, como crianças, quebramos para ver o que tem dentro. E, desiludidos, nos damos conta de que são vazios”.<sup>4</sup>

Como se vê, de Chirico não pretende figurar uma praça, muito menos pintá-la segundo os cânones do moderno, mas busca revelar o que a praça é: um aspecto do absurdo do universo. Porque nada no mundo tem uma razão, um destino. Tudo está imerso em um quieto delírio, na “insensata e tranquila beleza da matéria”.<sup>5</sup>

A estátua de Ariadne torna-se então um emblema das praças dequiriquianas, até mesmo quando não está presente. O mito grego narra que antigamente Creta era dominada pelo Minotauro, um monstro sanguinário que habitava um palácio em forma de labirinto de onde ninguém, uma vez dentro dele, conseguia escapar. Um jovem herói, Teseu, decide enfrentar o monstro com a ajuda de Ariadne, filha do rei de Creta, que lhe dá um novelo de lã para assinalar o caminho percorrido no labirinto. Graças a esse fio, Teseu poderá fugir do palácio após matar o Minotauro. Nas pinturas de de Chirico, porém, Ariadne é uma estátua adormecida, e simboliza justamente nossa incapacidade de nos libertarmos dos meandros do *nonsense*.



*Le chant d'amour*, 1914  
col. The Museum of Modern Art,  
New York

Mas seria um erro ler as obras metafísicas de uma perspectiva exclusivamente filosófica e trágica. De resto, mesmo negando toda transcendência e qualquer destino sobrenatural do homem, a doutrina de Nietzsche não era niilista, mas pregava uma *Lebensbejahung*, uma valorização das coisas terrenas. De maneira análoga, nas obras de de Chirico, a majestosa simplicidade das arquiteturas e a harmonia musical das arcadas, as absortas estátuas oraculares e o encantamento dos objetos, o ouro antigo da luz e a geometria das sombras, o avermelhado das torres e o verde de aquário do céu encerram uma beleza absoluta, que serve de contraponto à melancolia da meditação. A cena tem uma serenidade e um decoro clássicos, enquanto o tempo se imobiliza numa hora eterna.

Entretanto, a partir de 1913, as “praças da Itália” – como serão chamadas – se complicam com aproximações incongruentes que antecipam o surrealismo (em *Canto d'amore* [Canção de amor], de 1914, um busto de Apolo

<sup>4</sup> G. de Chirico, *Manoscritti eluard*, 1911-1913, idem, p. 975.

<sup>5</sup> G. de Chirico, *Noi metafisici*, 1919, idem, p. 272.

é posto ao lado de uma luva de borracha e de uma bola de bilhar), embora o que interesse ao artista não seja a emersão do inconsciente, como para Breton e seus companheiros, mas o afloramento do nonsense.

Além disso, desde 1914 começam a aparecer nas cidades dequiriquianas os manequins, que são uma espécie de contra-figura inanimada do homem. Finalmente, entre 1914 e 1918, as pinturas metafísicas são tomadas por íngremes perspectivas expressionistas, por tótems geométricos e montes de sinais influenciados pelo cubismo. De Chirico acolhe, nesse período, o eco das vanguardas, mas também aqui sua atenção se concentra no significado das formas, e não em sua reinvenção. Não por acaso a composição gira sempre em torno de alguns elementos de evidência cristalina.

Assim, em um século XX que destruiu o elo entre as palavras e as coisas, chegando a negar a representação objetiva – aquilo que os antigos chamavam de mimese, imitação –, de Chirico concebe a imagem de um modo que ainda pode ser definido clássico. De resto, em seus quadros, o sentimento de suspensão e de espera se faz acompanhar de uma forma nítida, precisa, sólida, inspirada sobretudo na pintura do *Quattrocento* e do início do *Cinquecento*. Podemos então dizer que a obra de de Chirico tem sempre uma dimensão clássica, assim como sempre tem uma dimensão metafísica.

## Os caligramas

Os *Calligrammes*, para os quais de Chirico realizou as 66 litografias que vemos na mostra, foram publicados pela primeira vez em abril de 1918, pouco antes da morte de Apollinaire. O volume reunia 86 líricas, 19 das quais eram precisamente caligramas: poemas visuais cujos versos se dispunham na página de modo a formar um desenho. Eram “uma mistura de letra, desenho e pensamento”, tinha dito o poeta, e seu nome derivava justamente da contração de *caligrafia* e *ideograma*.

Como Ardengo Soffici, Apollinaire tinha sido o primeiro apreciador de de Chirico, que ele definiu como “o pintor mais assombroso de sua geração”.<sup>6</sup>

Os dois se conheceram em 1913, e, um ano depois, de Chirico pintou um retrato visionário dele, no qual uma cabeça marmórea de Apolo com óculos escuros (os poetas eram tradicionalmente identificados com um vidente cego) aparecia ao lado de um peixe e de uma concha, igualmente petrificados, símbolo de salvação e de renascimento. Apollinaire surgia sozinho sobre o fundo, de perfil, com um sinal circular na têmpora que o fazia parecer não um homem, mas um alvo em um polígono de tiro. A imagem será erroneamente interpretada como uma profecia, porque o poeta foi ferido na guerra justo na cabeça, mas na realidade era uma espécie de prefiguração do manequim metafísico e assimilava certa sugestão das figuras inanimadas dos *Chants de la mi-mort*, de Savinio, e do poema *Le musicien de Saint-Merry*, do próprio Apollinaire.

Depois, quando o crítico francês morreu, de Chirico lhe dedicou um artigo comovido, em que também recordava os *Calligrammes*, definindo-os “recolha de poemas em que os versos serpeiam suavemente no hieróglifo egípcio, traçando no branco do papel os retângulos e as espirais de sua crônica melancolia de poeta de destino triste”.<sup>7</sup>

As pranchas desenhadas por de Chirico para a nova edição do volume, que sai em Paris pela Gallimard, em 1930, são livremente inspiradas no texto. O próprio artista havia confessado ao amigo Renè Gaffè: “Para as litografias [...] me inspirei nas lembranças dos anos em torno de 1913-14. Eu tinha acabado de conhecer o poeta. Lia avidamente seus versos, que frequentemente tratam de sol e de estrelas. Ao mesmo tempo, por um modo de pensar que me é familiar, e que se reflete muitas vezes em meus quadros, eu pensava na Itália, em suas cidades e suas ruínas. E de repente, para mim, com uma dessas iluminações que nos fazem descobrir de golpe, ao alcance das mãos, o objeto

<sup>6</sup> A frase de Apollinaire é citada em *Giorgio de Chirico*, Edizioni Valori Plastici, Roma, 1919.

<sup>7</sup> G. de Chirico, *Guillaume Apollinaire*, 1918, agora em *Scritti*, p. 665.

com que se sonha, os sóis e as estrelas tornavam sobre a terra como pacíficos emigrantes. Sem dúvida se apagaram no céu, já que eu os via reacender-se na entrada dos pórticos de tantas casas. Era irracional de minha parte basear na fantasia de meu espírito e no estado de minhas visões as litografias que deveriam corresponder-se com as gamas poéticas com que Apollinaire havia jogado como um autêntico visionário”.<sup>8</sup>

De Chirico, pois, não ilustra os poemas, mas seu próprio mundo. É fato que as correspondências entre palavras e imagens não faltam. Apollinaire intitula uma das seções do livro de *Legami* [Laços], e, nas pranchas, aparecem linhas flutuantes que ligam o sol à terra, filamentos ondulados que conjugam os elementos celestes e terrestres. Mais uma vez, Apollinaire evoca frequentemente o sol, fala da sombra como “tinta do sol”, e o sol negro, que lança raios de nanquim, também aparece muitas vezes nas gravuras.

Porém não há nas litografias a efusão lírica e o senso de infinito que paira nas páginas de Apollinaire, assim como não há nenhuma comoção sentimental ou tonalidade romântica. O lirismo é substituído pela ironia, o sentimento pânico cede à vontade de reconduzir os elementos da natureza a uma medida controlada e controlável. Assim, o sol acomoda-se no cavelete, senta-se no sofá, achega-se à janela, esconde-se atrás de um muro. Parece ligado a um fio como uma pipa, ou preso na coleira como um cachorrinho. Um longo arabesco, semelhante à bomba de um jardineiro, o rebaixa a utensílio de serviço, como se fosse uma estufa barata.

Não estamos diante de uma *natura naturans*, fonte inexaurível de energia, mas de um conjunto de brinquedos e de máscaras. Assim como de Chirico havia transmutado a existência em simulacro ao pintar manequins e estátuas, transformando a vida em ausência de vida, aqui o sol, a lua, as águas, as ondas, mesmo se movendo e enovelando, já não são forças cósmicas e imensas, mas elementos decorativos, como os ornamentos de um templo ou tambores de coluna esparsos pelo terreno.

De resto, toda a arte de de Chirico, excetuados alguns momentos, como a fase renoiriana ou a fase barroca – de que trataremos adiante – , tenta distanciar-se da vida. “Poder apagar todo sinal de vida [...] nas figuras pintadas [...] é o privilégio da grande arte”, ele escreve. E se pode dizer de seus quadros o que ele dizia das figuras desenhadas por Rafael: “Parece que a vida se distanciou delas”.<sup>9</sup>

O sol, a lua e as águas dessas gravuras também se afastaram da vida e subiram ao palco de um teatro. Claro, há diferenças entre um molde de gesso, uma Ariadne em mármore, um manequim de madeira e o sol radiante ou os cursos d’água que deslizam nessas pranchas. Agora de Chirico não é mais o “amigo das estátuas”, como o próprio Apollinaire o chamara, mas desenha fenômenos e elementos da natureza. Entretanto, ele se furta ao cosmo para aprisioná-lo em um espaço circunscrito. Até suas ondas arrebentam contra uma parede de tijolos.

Aqui de Chirico ainda é, e mais que nunca, metafísico. É metafísico não porque reapresente seu mundo de praças da Itália e de manequins, mas porque quer ir além da física: superar o vitalismo da natureza, com seus dramas, seus excessos, sua desordem, e reconduzi-lo ao quieto teatro da mente.

## Dos anos vinte à neometafísica

Detendo-nos nos *Calligrammes*, que constituem, com *L’Apocalisse* [O Apocalipse], a mais importante obra gráfica de de Chirico, interrompemos, no entanto, o exame sobre sua trajetória: um exame necessário, ao menos em síntese, porque o artista, à diferença de tantos companheiros de estrada, modifica incessantemente seu estilo, mesmo permanecendo fiel àquela dimensão metafísica e clássica que mencionamos. Maurizio Fagiolo, um de seus maiores estudiosos, escreveu: “de Chirico é (pelo menos) 12 pintores. Todos estamos acostumados ao artista do

<sup>[1]</sup> G. de Chirico, em R. Gaffè,  Giorgio de Chirico, le Voyant, Bruxelas, 1946, citado em M. Fagiolo dell’Arco, P. Baldacci,  Giorgio de Chirico Parigi 1924-1929, Milão, 1982, p. 341.

<sup>[2]</sup> Ambas as citações estão em G. de Chirico,  Raffaello Sanzio, 1920, agora em Scritti, p. 359.

século XX que estabelece um estilo próprio [...] Ao contrário, desde o início até a morte, de Chirico amadurece estilos diversos”.<sup>10</sup>

Então vejamos os principais. A partir de 1919, depois da fase metafísica (que segue, por sua vez, uma fase simbolista da juventude, influenciada por Böcklin e Klinger), de Chirico torna-se, com Picasso, o maior intérprete do retorno à ordem, isto é, àquele movimento de renascença clássica, de um diálogo renovado com os mestres antigos que atravessa a Europa nos anos entre as duas guerras. Para ele, o retorno à ordem significa principalmente voltar a pintar a figura segundo os cânones tradicionais da anatomia e, ao mesmo tempo, reimmergir nos segredos do ofício. Além disso, a cópia das obras-primas do passado – a que o artista se dedica com afinco nesses anos – é para ele um momento fundamental da pesquisa pictórica, um exercício acadêmico que termina por assumir um altíssimo valor autônomo.

Na revista classicista *Valori Plastici*, fundada em Roma por Mario Broglio em 1918 e publicada até 1922, mas também em outros periódicos nascidos do ideal de um moderno classicismo, como a romana *La Ronda* e as milanesas *Il Primato Artistico Italiano* e *Il Convegno*, de Chirico teoriza várias vezes o retorno ao ofício, declarando-se, com melancólico orgulho, um pintor clássico. “Pictor classicus sum”, escreve em latim.<sup>11</sup> Mas expressões de seu pensamento são também algumas obras desse período, como *Il ritorno del figliol prodigo* [O retorno do filho pródigo] e *La vergine del tempo* [A virgem do tempo], ambos de 1919, e *Villa Romana* [Vila Romana], de 1922.



*Il ritorno del figliol prodigo* é inspirado só aparentemente na parábola evangélica, porque o abraço de pai e filho, entre estátuas clássicas e fragmentos marmóreos, numa composição inspirada em Carpaccio e em Poussin, carregada de reminiscências da antiguidade, simboliza antes de tudo o retorno da arte à tradição. *La vergine del tempo*, por seu turno, traz no braço uma ampulheta que, à diferença de outros instrumentos de medição (relógios, cronômetros, calendários), testemunha quase fisicamente a possibilidade de uma reversão do tempo, de um eterno retorno às fontes da arte. A *Villa Romana*, por fim, é uma espécie de palácio da história humana onde as estátuas gregas se misturam às figuras vivas, e o passado coabita com o presente. De Chirico escreve: “Muito se ouve falar de revoluções artísticas, de arte nova, de arte moderna de vanguarda [...] A renovação é apenas aparente [...] O espírito permanece imutável ao longo das épocas e das reviravoltas”.<sup>12</sup>

<sup>[1]</sup> M. Fagiolo,  De Chirico 1908-1924, Milão, 1984, p. 6.

<sup>[2]</sup> G. de Chirico,  Il ritorno al mestiere (1919), em Scritti, p. 285.

<sup>[3]</sup> G. de Chirico,  Editoriale per la rivista (1918), em Scritti, p. 684.

O mito grego, repensado em formas autobiográficas (de Chirico narra sempre a si mesmo por meio do mito), inspira muitas obras desses anos, de *La partenza degli Argonauti* [A partida dos Argonautas] a *Oreste e Elettra*, de *Niobe a Ulisse*. Não se deve esquecer que Volos, a cidade onde de Chirico nasceu, estava no centro de uma densa trama de histórias mitológicas. O próprio de Chirico lembra-se de ter transcorrido a primeira juventude “no país do classicismo”, de ter brincado nas orlas do mar de onde zarparam os Argonautas em busca do Velocino de Ouro, aos pés do monte onde cresceu Aquiles, educado pelo centauro Quiron – lugares, pois, em que as cadências do mito se confundiam com a fisionomia da natureza.<sup>13</sup> Assimilado desde a infância como lenda viva, e não como noção livresca, o mito é para o artista um repertório de máscaras atrás das quais ele pode encobrir a própria história, as próprias obsessões.



*Mobili nella valle*, 1927  
col. Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto



*Cavalli in riva al mare*, 1926  
col. Museo d'Arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

Nesses mesmos anos, de Chirico entra em contato com Breton, que, em 1922, apresenta uma exposição dele em Paris, na galeria de Paul Guillaume. Breton e os surrealistas, de Eluard a Max Ernst, veem nele um dos pais de seu projeto, e lhe dedicam amplo espaço no primeiro número da revista *La Révolution Surrealiste*, que sai em 1924. Mas a união do grupo logo se rompe: de Chirico é atacado pelos expoentes do movimento por sua virada classicizante, e Breton chega a declarar que o artista havia morrido em 1919.

Nascem, nos anos 20, em Paris, alguns dos mais sugestivos ciclos de obras dequiriquianas. Verdade e simulacro, objetividade e estranhamento se misturam naquelas pinturas, criando uma espécie de classicismo visionário. Nos *Mobili nella valle*, em que o artista se acerca poeticamente da recordação das tantas mudanças em sua vida, cômodas, armários e poltronas se fixam fora de seu ambiente, em um quarto ou numa depressão natural, junto a pequenos templos e tambores de colunas, colorindo-se de uma estranheza atônita. A mesma inexplicabilidade reaparece em *Cavalli in riva al mare* [Cavalos ao longo do mar], monumentos equestres ou frisos imóveis de um templo, todos eles também incongruentes com a paisagem; nos suntuosos e picassianos *Nudi in un interno* [Nua em um interior], que são simultaneamente Deusas Mães e estátuas, e parecem demasiado grandes para os quartos que habitam; nos *Gladiatori* [Gladiadores] que combatem não em uma arena, mas num apartamento; nos *Archeologi*

<sup>13</sup> G. de Chirico, *Autobiografia* (1919), idem, p.678.

[Arqueólogos] que recolhem no colo fragmentos da antiguidade, símbolo da persistência do passado e da memória, transformados em manequins inverossímeis.

Já no início dos anos 30, a meditação sobre Renoir leva de Chirico a aproximar-se de temas mais naturalistas: nasce então uma série de nus opulentos e algumas paisagens quase impressionistas. Trata-se, porém, de um momento breve, porque no ciclo dos *Bagni misteriosi* [Banhos Misteriosos] (1934-35), que parecem querer encerrar a natureza nos limites de um labirinto doméstico, onde a água se deposita em gregas ornamentais e imóveis entre banhantes igualmente imóveis, a paisagem volta a ser metafísica. De Chirico torna a representar uma



*Fin de combat*, 1927  
col. privada | private

natureza inanimada, transmutada em brinquedo, em cenografia, em tabuleiro de xadrez, se bem que não mais habitada por manequins e Ariadnes adormecidas, mas por homens de gravata, chapéu e colete.

Depois, a partir de 1938, o artista passa por uma fase *barroca* que se prolonga nas duas décadas seguintes. Impelido pelo fascínio da *bela matéria*, ou seja, da massa pictórica rica e brilhante usada no século XVII, da qual ele percebe o segredo primeiramente na emulsão e depois numa mistura de óleo emplástico, de Chirico redescobre e aprofunda o barroco – que na juventude não lhe agradava – retratando-se, inclusive, em vestimentas seiscentistas, como no *Autoritratto in costume del Seicento* [Autoretrato em fantasia do século XVII], de 1945-1946, ou no *Autoritratto nel parco* [Autoretrato no parque], de 1959. Todavia, o barroco em que ele se inspira não é uma categoria da história em sentido acadêmico. De Chirico remonta não só ao *Seicento*, mas também a um período anterior, ao *Cinquecento* de Tintoretto e Ticiano, para depois descender ao *Settecento* de Watteau e Fragonard e chegar ao *Ottocento* de Delacroix, Courbet e Renoir.

Assim, no segundo pós-guerra, numa época em que toda a Europa se move em direção ao informal, sua contraposição à arte moderna se torna radical. O próprio ato de retratar-se em brocados e sedas, em longas casacas e mangas de renda, com chapéu emplumado e espada, torna-se uma declaração de poética: de Chirico pinta uma imagem que não pertence ao próprio tempo, mas funde em si todos os tempos.



*Gli Archeologi*, 1927  
col. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome



*I bagni misteriosi II*, 1935-1936  
col. privada | private

*Autoritratto in costume del Seicento*,  
1945-46  
col. Galleria Nazionale d'Arte Moderna  
e Contemporanea, Rome



A fase barroca do artista se exaure no início dos anos 60, dando lugar a sua última aventura expressiva: a neometafísica. Essa fase extrema assinala o retorno a um desenho nítido nos perfis e a uma composição não colorista. Com um estilo irônico, com uma grafia rápida e leve, de Chirico cria novas imagens, mas sobretudo joga com as reminiscências de sua pintura. Aliás, a fase neometafísica inverte os mecanismos narrativos da fase neobarroca: lá, figuras e naturezas-mortas contemporâneas eram traduzidas em uma linguagem seiscentista; aqui, mitologias antigas são traduzidas em linguagem moderna. No entanto, o significado da obra não muda, pois ela sempre tende, por meio da mistura de épocas, à anulação do tempo.

Já em 1916 de Chirico tinha escrito a Apollinaire que Heráclito “nos ensina que o tempo não existe e que sobre a grande curva da eternidade o passado é igual ao futuro”.<sup>14</sup> E este talvez seja um dos significados mais profundos de toda sua obra.

Desse ponto de vista, podemos perceber certa analogia entre seus mecanismos narrativos e os versos de T.S. Eliot. Na *Terra desolada*, na seção da Morte por água, o poeta escreve:

“Flebas, o Fenício, morto há quinze dias,  
Esqueceu o grito das gaivotas e o fundo abismo do mar  
E o lucro e o prejuízo [...]  
Gentio ou judeu  
Ó tu que giras o leme e miras na direção do vento,  
Considera Flebas, que um dia foi belo e alto como tu.”

Eliot nos transporta ao Mediterrâneo do primeiro século, quando os fenícios subsistem ainda (Flebas morreu apenas duas semanas antes) e permanece viva a distinção entre gentis e judeus. Ou melhor, dirige-se a nós como se também fôssemos navegantes fenícios ou judeus do primeiro século.

<sup>14</sup> G. de Chirico, carta a Apollinaire [1916], in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n.7-8, ed. Le Lettere, Florence, 2008, p.594

Há nestes versos a mesma sobreposição de épocas que paira na pintura de de Chirico. Ariadne de Creta que adormece em Montparnasse, a estátua de Zeus contra o fundo de um trem em corrida, o artista do século XX com vestes seiscentistas, tudo isso são figuras que atravessam o tempo e o confundem numa hora indefinida. Nesse sentido, deve-se a outro poeta, Giuseppe Ungaretti, uma das considerações mais intensas e verdadeiras sobre de Chirico. A arte nascida com a metafísica, escreve Ungaretti, representa “a hora fixada para sempre [...], a hora que sempre buscaremos em todas as horas, que em todas as horas reencontraremos”.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> G. Ungaretti, *Caratteri dell'arte moderna* (1935), em *Vita di un uomo*, Milão, 1974, p. 279.

Ó Deus! Eu poderia viver recluso numa casca de noz, e me considerar um Rei do espaço infinito

...

William Shakespeare, Hamlet, II, 2

# O mundo todo é um palco: O protagonista chiriquiano & seus arredores arquitetônicos (1910-1929)

por Victoria Noel-Johnson

## Prólogo

Dividido em elementos de base, a dinâmica triangular de Shakespeare (escritor ↔ criador), o teatro (palco ↔ microcosmo) e o personagem principal numa peça, como Hamlet (ator ↔ protagonista), têm estreita correlação com os meticulosamente orquestrados conjuntos-palco de de Chirico: suas molduras pictóricas, simultaneamente, regulam e *contêm* os limites de seu *mundus alter*.<sup>1</sup> Em ambos os casos, a relação interativa compartilhada entre o(s) protagonista(s) e seu entorno imediato (*cenário* arquitetônico) esconde superficialmente a atividade dos bastidores, ou *metà ta fusikà* (por debaixo daquilo que é visto), da peça, que *anima* a performance.<sup>2</sup> Foi essa fonte de animação – a mecânica interna ou aspecto metafísico de objetos do cotidiano – que tão completamente absorveu de Chirico durante sua carreira, capturando, aproveitando e *transformando* a sua essência inerente em forma pictórica bidimensional.<sup>3</sup> Como ele mesmo explicou, “[...] A cena, no entanto, não teria mudado, eu é que a veria de outro ângulo. Este é o aspecto metafísico das coisas”.<sup>4</sup> Da mesma forma que uma peça gradualmente revela sua narrativa para o público através de uma série de atos (cada um envolvendo mudanças de figurino, cenário e iluminação), também os personagens, adereços e cenários do palco de de Chirico estão sujeitos a uma série de transformações (estilo, assunto, técnica e uso da cor). No mundo do artista, no entanto, todas as superfícies metamorfoseadas do seu *palco* são permeadas por uma atmosfera prevalecente, também denominada *Stimmung*.

A relação em constante mudança entre o protagonista do(s) artista(s) e a arquitetura que o(s) circunda(m) (seja representada na forma de paisagens urbanas ou de espaço interior) é um aspecto fundamental do trabalho de

<sup>1</sup> De Chirico escreve: “Um instinto incorporado encontrado dentro de nossa natureza nos compele a acreditar que um *Mundus alter*, que é muito mais estranho do que o que nos rodeia e diariamente recai diante de nossos sentidos, não pode existir em um espaço inacessível ou, pelo menos, um que é muito longe do lugar onde nos encontramos a fim de ser transportado para o espaço acima mencionado é necessário que nosso Eu físico sofra uma metamorfose total. Ali é ali que reside a necessidade fatal de toda representação possuída; o nascimento de espectros, fantasmas, aqueles que são *draken-ballons* atrelados que podem alcançar alturas bastante elevadas.” Cfr. G. de Chirico, *Arte metafísica e scienze Occulte em “Ars Nova”, n. 3*, 1919, republicada em *Giorgio de Chirico. Scritti/1* (1911-1945). *Romanzi e Scritti critici e teorici*, editado por A. Cortellessa, ed. Bompiani, Milão, 2008, pp 671-672.

<sup>2</sup> Leitura de de Chirico da filosofia do século 19, particularmente a de Nietzsche, Schopenhauer e Weininger, foi de fundamental importância para o entendimento pessoal do artista da Metafísica, levando-o a pensar e, portanto, ver, de uma maneira diferente. Dos três filósofos, é amplamente aceito que os escritos de Nietzsche forneceram o principal estímulo. Segundo o autor, os temas da dualidade apolíneo-dionisiaca e da busca do Andarilho pelo Conhecimento Universal, expostos por Nietzsche (principalmente em *O Nascimento da Tragédia*, de 1872, *Além do Bem e do Mal*, de 1886, *Ecce Homo*, de 1908, e *Assim falou Zaratustra*, de 1883-1885), podem ser identificados na obra do artista a partir de 1910. Para ler mais, veja V. Noel-Johnson, *De Chirico. O Explorador do Pensamento em De Chirico, em Castel del Monte: O Labirinto da Alma*, exh. cat. com curadoria de V. Noel-Johnson & M. Tocci, Castel del Monte, Andria, 17 de Abril-28 de agosto de 2011, pp 13-35. Com relação à filosofia de Weininger, de Chirico comentou: “Alguns anos atrás, quando eu li *Sexo e Personagem*, e *Acerca de Coisas Supremas* eu estava interessado no trabalho de Weininger; mais tarde, o meu interesse diminuiu, e agora eu confesso que já não me interessa. Por outro lado, eu sempre mantive um interesse na obra de Arthur Schopenhauer.” Cfr. G. de Chirico, *Memorias de mi vida – Giorgio de Chirico*, traduzidas por M. Crosland, ed. Da Capo Press, Nova Iorque 1994, p. 164.

<sup>3</sup> De Chirico escreveu: “Para um pintor e artista, a imaginação, em geral, é necessária menos para imaginar o que nós somos incapazes de ver, mas sim para transformar o que vemos: não se deve interpretar mal o significado dessa palavra: Transformar.” Cfr. G. de Chirico, Courbet em *Rivista di Firenze*, Florença, a. I, n. 7, novembro 1924; republicado em G. de Chirico, *Scritti/1* (1911-1945), *op. cit.*, 2008, p. 298.

<sup>4</sup> O artista continua “Por dedução, podemos concluir que tudo tem dois aspectos; um normal, que quase sempre vemos, e que é visto por outras pessoas, em geral; o outro, o espectral ou metafísico, que pode ser visto apenas por uns poucos indivíduos em momentos de clarividência e abstração metafísica, assim como certos corpos que existem dentro de matéria que não pode ser penetrada pelos raios do sol aparecem apenas sob o poder de luz artificial sob raios X, por exemplo.” Cfr. G. de Chirico, *Sull'arte metafísica em Valori Plastici*, Rome, I, n. 4-5, abril-maio de 1919; republicado em G. de Chirico, *Scritti/1* (1911-1945), *op. cit.*, 2008, pp. 289-290.



de Chirico, e garante muita discussão e detalhada análise.<sup>5</sup> A fim de fornecer uma visão sucinta para o leitor, este trabalho irá, portanto, concentrar-se em quatro períodos-chave, que vão de 1910 a 1929. Grande parte do tema inovador e de composições que apareceram durante esses anos iriam mais tarde ser revistos e retrabalhados durante o chamado período Neometafísico do artista do final dos anos 1960 e 1970:

**1910-1915 (Florença e Paris):**

i) protagonista como sustentáculo definido em um ambiente exterior (*L'enigme d'un après-midi d'automne* [O enigma de uma tarde de outono], de 1910, e a série *Ariadne*, de 1912-1913);

ii) protagonista como sustentáculo definido em um ambiente exterior-interior (*Le vaticinateur* [O vidente], de 1914, e *Il grande metafísico* [O grande metafísico], de 1917).

**1910-1918 (Florença, Paris e Ferrara):**

i) protagonista como sustentáculo definido em um ambiente interior (*Autoritratto* [Autorretrato], de 1911, *Le cerveau de l'enfant* [O cérebro da criança], de 1914, e *interiores Ferrarese*, de 1915-1918).

**1923-1924 (Roma):**

i) cenário arquitetônico exterior como sustentáculo a periferia como protagonista (a série *Villa Romana* [Vila Romana], de 1923-1924).

**1925-1929 (Paris):**

i) protagonista como ponto de apoio definido em um cenário interior (a série *Donne Romane* [Mulheres Romanas], de 1926-1927, e a *Archeologi* [Arqueólogos], de 1925-1929).

## Act I: 1910-1915 (Florença e Paris)

Pouco depois de concluir o chamado período metafísico precoce (1910-1918), de Chirico publicou diversos artigos em uma série de avaliações de vanguarda italiana, que lhe fornecem alguns *insights* sobre sua opção de colocar figuras solitárias em contextos de arquitetura.<sup>6</sup> Para de Chirico, o artista-arquiteto, “as primeiras fundações de uma grande estética metafísica encontram-se na construção de cidades, na forma de arquitetura das casas, praças, passagens e jardins públicos, portos, estações ferroviárias, etc”.<sup>7</sup> Identificando o senso inato de arquitetura de tais construções (um assentimento ao conceito de *espírito de construção* do filósofo alemão Nietzsche)<sup>8</sup>, de Chirico montou praças de cidades organizadas centralmente, colocando cuidadosamente vários elementos sobre os seus palcos teatrais. Sustentado com exatidão matemática, o diálogo subsequente entre tais detalhes e o todo transmite

<sup>[5]</sup> Para ler mais sobre o relacionamento de de Chirico com a arquitetura e sua aparência em seu trabalho, ver V. Trione, O Século Vinte de Giorgio de Chirico, em El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y arquitectura, exh cat. (em Espanhol e Inglês), com curadoria de V. Trione, Institut Valencia d’Art Modern, Valência, 18 de dezembro de 2007 – 17 de fevereiro, ed. Skira, Milão, 2007, pp. 509-520.

<sup>[6]</sup> De Chirico defendeu pintores primitivos, bem como alguns artistas do século XII a XVII (Giotto, Perugino, Claude Lorrain e Poussin), devido à sua compreensão do sentido arquitetônico. Em afrescos de pintores primitivos, “as figuras são muitas vezes enquadradas por portas e janelas, ou estão em pé sob arcos ou abóbadas. Neste sentido, elas também foram ajudadas pelo fato de que os santos a quem elas retratavam eram quase sempre concebidos na solenidade de seus momentos de êxtase ou de oração, nos templos ou em habitações humanas”. Ele cita a seguir Perugino, que colocou a “sólida magnificência” das casas escuras e colinas de Moiano “com os arcos das abóbadas que podem ser vistos por detrás do seu São Sebastião, perfurado por setas e possuindo uma qualidade metafísica Phidiana [...].” Cfr. G. de Chirico, Il senso pittorico pittura nella antica em Valori Plastici, Roma, a. III n. 5-6, maio-junho de 1920; republicado em G. de Chirico, Scritti I I (1911-1945), op. cit., 2008, pp 304 e 305.

<sup>[7]</sup> G. de Chirico, Estética metafísica, parágrafo conclusivo do artigo Sull’arte metafísica, em Valori Plastici, Roma, a. I, n. 4-5, abril e maio de 1919; republicado em G. de Chirico, Scrittill (1911-1945), op. cit., 2008, p. 292.

<sup>[8]</sup> Em 1888 (o ano de nascimento de de Chirico), Nietzsche refletiu sobre a importância estética do espírito de construção em Crepúsculo dos Ídolos, escrevendo: “O arquiteto não representa um estado dionisiaco, nem apolíneo: aqui, é o grande ato de vontade, a vontade que move montanhas, o frenesi da grande vontade que aspira à arte. Os seres humanos mais poderosos sempre inspiraram os arquitetos [...] Seus edifícios são supostamente para tornar visível o orgulho e a vitória sobre a gravidade, a vontade de poder. Arquitetura é uma espécie de eloquência de poder em formas – agora persuadindo, mesmo lisonjeando, agora só comandando.” Cfr. F. Nietzsche, Escaramuças de um Homem Intempestivo, parte 11, em Crepúsculo dos Ídolos, 1888, tradução de W. Kaufmann e RJ Hollingdale, ed. Penguin Books, Londres, 1968.

um sentido de ordem, controle e harmonia.<sup>9</sup> Com base em um vasto arquivo de arquétipos, composto de unidades sólidas (tais como praças, torres, colunas e arcos) e motivos líricos (sombas, espaços vazios e perspectiva distorcida), o artista continuamente compõe e desmonta formas, remontando-as em uma inesperada ordem que confere um novo significado. Como resultado, oníricas e evasivas paisagens urbanas, que transmitem uma sensação de desconforto e inquietação – um mundo silencioso e desolado onde o tempo parece ter parado, onde o passado, presente e futuro coabitam *ad infinitum*.<sup>10</sup>

Um ano depois, em 1920, de Chirico comentou sobre o fenômeno da colocação de mentes nobres nas proximidades de edifícios com arcadas, citando a antiga “veneração da arquitetura grega e o arranjo dos locais utilizados para encontros de poetas, filósofos, oradores, guerreiros, políticos e, de modo geral, indivíduos cujas habilidades intelectuais ultrapassavam as de homens comuns.”<sup>11</sup> De fato, a presença de uma figura intelectualmente superior, num ambiente arquitetônico exterior, foi introduzida por de Chirico, em sua primeira pintura metafísica, *L'enigme d’un après-midi d'automne*, de 1910 (p. 27), na forma da estátua Dante-Ulysses<sup>12</sup>. Esta figura, juntamente com outras introspectivas efigies de pedra (como a princesa Ariadne de Cnossos ou figuras políticas do *Risorgimento*, como Camillo Benso, Conde de Cavour), povooou a obra do artista, a partir daí, com frequência determinada. De 1910 a 1914, tal protagonista era frequentemente retratado como uma estátua de pé ou deitada, colocada sobre um pedestal – a sua elevação física revelando, talvez, um sinal de sua superioridade. Como será analisado posteriormente, a presença inicial da estátua como protagonista passou por uma metamorfose iconográfica gradual (estátua → manequim → homem ← manequim ← estátua) no trabalho de de Chirico, com o artista intercambiando frequentemente tais formas corporais, cujos reservatórios materiais pareciam menos importantes para ele: “para o artista que se torna muito familiarizado com os homens de pedra, quando ele encontra-se diante de uma pessoa real, ele vê a figura como uma estátua”.<sup>13</sup>

Emolduradas por ‘asas’ teatrais, as suas praças frequentemente davam centro de palco para a estátua-protagonista, que age como ponto de apoio para a cena. No caso das estátuas de pé (como visto no *L'enigme d'un après-midi d'automne* ou *L'enigme d'une journée II* [O enigma de cada dia II], 1914, p.21), a sua verticalidade e longas sombras resultantes podem ser lidas como simbolizando uma forma alternativa de ponteiro: a parte de um relógio de sol que projeta a sombra. Ele funciona como uma medição de luz (Tempo ≈ imagem em movimento da Eternidade).<sup>14</sup> Nas praças de de Chirico, o ponteiro atua como o pivô temporal e espacial em torno do qual os edifícios arquitetônicos

<sup>[9]</sup> Para ler mais sobre a matemática subjacente de praças italianas de de Chirico (1910-1918), ver J. de Sanna, a Mathematical metaphysics, em Metafísica. Quaderni della Fondazione Giorgio de Chirico e Isa, n. 04/03, ed. Le Lettere, Florença, 2004, pp 111-200. Neste artigo, de Sanna identifica a presença da circularidade temporal no sistema espacial das praças da cidade de de Chirico que, de acordo com uma análise complexa da matemática e da física teórica, adota um movimento de rotação em relação ao tempo astronômico. Seu estudo estabelece a correlação entre dois caminhos: o Infinito e o ser humano.

<sup>[10]</sup> De Chirico escreveu: “Nas praças públicas, as sombras espalham os enigmas matemáticos. Torres sem sentido sobem nas paredes, cobertas de pequenas bandeiras multicoloridas, todos os lugares são infinitos e todos os lugares são misteriosos. Só uma coisa permanece imutável, como se suas raízes estivessem congeladas nas entranhas da eternidade.” G. de Chirico, Deuxième partie. Le sentiment de la préhistoire, 15 de junho de 1913, Eluard-Picasso Manuscritos (1911-1915), Fonds Picasso, Musée Picasso Nationale, Paris; republicado em G. de Chirico, Scrittill (1911-1945), op. cit., 2008, p. 622. Em uma carta datada de 11 de julho de 1916 a Guillaume Apollinaire, de Chirico expande ainda mais, escrevendo: “Os esfésios nos ensinam que o tempo não existe e que na grande curva da Eternidade o passado é o mesmo que o futuro. Este pode ser o que os romanos queriam dizer com sua imagem de Janus, o deus com duas faces, e todas as noites em sonho, nas mais profundas horas de descanso, o passado e o futuro parecem-nos como iguais, a memória se mistura com a profecia em uma união misteriosa: é nosso desejo como artistas-criadores.” Cfr. Cartas de Giorgio de Chirico a Guillaume Apollinaire, 1914-1916 em Metafísica. Quaderni della Fondazione Giorgio de Chirico e Isa, n. 7-8, ed. Le Lettere, Florença, 2008, p. 616.

<sup>[11]</sup> G. de Chirico, Il senso architettonico nella pittura antica, em Valori Plastici, Roma, a. III, n. 5-6, maio-junho 1920. Cfr. G. de Chirico, Scrittill (1911-1945), op. cit., 2008, p. 303.

<sup>[12]</sup> Uma figura semelhante pode ser também detectada em L'enigme de l'oracle [O enigma do oráculo], 1910, L'énigme de l'heure [O enigma da hora], 1911, La meditation automnale [Queda de meditação] (1911-1912), La mélancolie d'une belle journée [A melancolia de um lindo dia], 1913, assim como na longa distância de Il grande metafísico [O grande metafísico], 1917.

<sup>[13]</sup> G. de Chirico, Riflessioni sulla pittura antica, em Il Convegno, Milão-Roma, a. II, April-May 1921. Cfr. G. de Chirico, Scrittill (1911-1945), op. cit., 2008, p. 345.

<sup>[14]</sup> De Chirico povoa suas praças italianas com outros indicadores de tempo: o relógio, a fonte (relógio de água) e o canhão ou as bolas de canhão (meio-dia canhão ou meridiano canhão).

parecem girar em movimento circular: “a imagem é uma esfera em rotação [...] do movimento imparável”.<sup>15</sup> O ponteiro estátua é destinado a viver uma existência que sempre oscila entre a luz (presença ↔ tangibilidade) e sombra (ausência ↔ intangibilidade) com os dois estados de luz, denotando dois momentos diferentes no tempo. Os contrastes resultantes de luz e escuridão acentuadas, encontradas nas praças de de Chirico, foram assim interpretados por Jole de Sanna: “A praça italiana é uma caixa que todo o universo de Pitágoras e Zoroastro distingue luz e sombra em dois princípios: masculino (pai, bom, luz, Ohrmazd) e feminino (mãe, mau, escuridão, Arimane: Ariadne). Mais precisamente: uma região de luz, a razão e uma região de trevas, o inconsciente.”<sup>16</sup> Equilibrando-se sobre a corda bamba da consciência, o protagonista parece ter *inclinarse* no último reino (escuridão ↔ inconsciente), onde ele se detém sobre o aspecto metafísico de objetos do cotidiano destacados pela pose introspectiva do ponteiro-estátua, o tema de de Chirico para *Wanderung* [Caminhada Interior]. O ponteiro (gnomon) – uma antiga palavra grega que significa ‘indicador’, ‘aquele que discerne’ ou ‘aquele que revela’, “brilho de uma luz interior”, como sugerido pelo próprio de Chirico enquanto discutia os méritos metafísicos da arte do século XV.<sup>17</sup>

Com relação ao ponteiro-estátua, vale a pena chamar a atenção para uma observação feita, em 1913, por próprio de Chirico Ele escreve: “O sentimento do artista primitivo gradualmente retorna a mim. O primeiro a extrair da pedra um deus, o primeiro a sentir o desejo de criar um deus”<sup>18</sup>. Este comentário é de interesse por dois motivos: o primeiro é o seu reconhecimento da potencial capacidade e desejo de um artista na *criação de um deus* (ele específica como o artista primitivo faz isso na forma de estátuas – ele *entalha*, em vez de pintar); o segundo é sua escolha de palavras que, em parte, ecoam as da definição de Nietzsche do *Übermensch*.<sup>19</sup> Como explicou Rüdiger Safranski, “O *Übermensch* é o homem Prometeu que descobriu os seus talentos teogônicos. O deus exterior a ele está morto, mas o deus que se sabe que vive através do homem e dentro dele está vivo. Deus é um nome para o poder criativo do homem [...]. O primeiro livro de Zarathustra termina com estas palavras: “Todos os deuses estão mortos; agora nós queremos que o *Übermensch* viva”.<sup>20</sup> Num nível genérico, ambos os comentários ilustram a convicção dos seus autores de que é possível criar um *monumento ao poder criativo* (vivo ou em forma de estátua).

15 J. de Sanna, *op. cit.*, 2004, p. 131. Este comentário foi feito em referência direta a *La tour rouge* [A torre vermelha] (1913). Uma radiografia da superfície do quadro revelou a presença de uma figura semelhante a um ponteiro no primeiro plano à esquerda do centro, que o artista, em seguida, escolheu para pintar por cima.

16 J. de Sanna, *op. cit.*, 2004, p. 116. De Sanna explica: “O terceiro aspecto da Metafísica é o espaço como uma forma da psique. A estrutura espacial reúne a razão e o inconsciente [...]. *L'énigme de l'heure* mostra o artista no ato de demonstrar a dinâmica do inconsciente. O espaço do consciente não é tridimensional, mas multidimensional. A psique pode ser compreendida em uma estrutura como a lógica do infinito de Cantor. Meandros da psique formam conjuntos matemáticos que antevêm [sic.] o tema do labirinto e Ariadne na praça. Em uma pintura metafísica, culturas antigas e atuais vivem lado a lado. Metafísica é um jogo duplo: considerando espaço, entre sólidos platônicos e geometria não-euclidiana; e considerando lógica, lógica bivalente (Aristóteles) e lógica simétrica ou bi-lógica (Cantor), um símbolo de infinito para o homem moderno.” Cfr. J. de Sanna, *op. cit.*, 2004, pp. 122-123. O autor gostaria de chamar a atenção do leitor para um extrato de Weininger *Über die Letzen Dinge* [Sobre Últimas Coisas] (1903), que reflete a conclusão de Sanna: “A vida é uma espécie de viagem através do espaço do ego interio, naturalmente, uma viagem de uma pátria estreita para a mais abrangente, visão geral e livre do universo. Todas as partes do espaço são indistinguíveis qualitativamente; a pessoa inteira é (potencialmente) contida em todos os momentos O tempo é uma multiplicidade composta de muitas unidades; espaço é uma unidade composta de uma multiplicidade (simbólica do ego unitário). O inconsciente é tempo os dois são um fato.” Cfr O. Weininger, *Über die Letzen Dinge*, 1903, traduzido por S. Burns, The Edwin Mellen Press, Nova Iorque, 2000, p. 134.

17 O artista escreve: “Além disso, encontramos o espírito italiano apenas no *Quattrocento*. Neste século [...] os sonhos da meia-noite [...] são resolvidos na clareza imóvel e na transparência diamantina de uma pintura, feliz, tranquila, que mantém a inquietação dentro de si, como um navio que chega ao porto sereno de um país solitário e encantador, depois de navegar oceanos sombrios [...]. O *Quattrocento* oferece este espetáculo [...] de uma pintura clara e sólida, cujas figuras e objetos parecem como que lavados e purificados e brilham de uma luz interior. Um fenômeno de beleza metafísica que tem algo que é ao mesmo tempo vernal e outonal”. G. de Chirico, *La mania del Seicento em Valori Plastici*, Roma, a. III, n. 3, 1921; republicado em G. de Chirico, *Scrittill (1911-1945)*, *op. cit.*, 2008, p. 339, tradução extraída de *The Works of Giorgio de Chirico in the Castelfranco Collection em Metafísica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 5-6 ed., Le Lettere, Florença, p. 279, nota de rodapé 12.

18 G. de Chirico, *Deuxième partie. Le sentiment de la préhistoire*, 1913, Manuscritos Eluard-Picasso (1911-1915), Fonds Picasso, Musée Nationale Picasso, Paris; republicado em G. de Chirico, *Scrittill (1911-1945)*, *op. cit.*, 2008, p. 623.

19 No prólogo de *Thus Spake Zarathustra* (1883-1885), o protagonista Zarathustra declara: “Eu te ensino o Super-Homem. O homem é algo que deve ser superado. O que você fez para vencê-lo? Todas as criaturas até agora criaram algo além de si mesmas: e você quer ser o refluxo desta grande onda, e voltar para os animais, em vez de superar o homem? [...] O Super-homem é o sentido da terra. Deixe sua vontade dizer: O Super-Homem é o significado da terra! [...] O homem é uma corda, presa entre o animal e o Super-Homem – uma corda sobre um abismo. [...] O que é grande no homem é que ele é uma ponte e não um objetivo: o que se pode amar no homem é que ele é uma passagem e um acabamento”. Cfr. F. Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, 1883-1885, traduzido com uma introdução por Hollingdale RJ, ed. Penguin Books, Londres, edição de 2003, pp 41-44.

20 R. Safranski, *Nietzsche – Uma Biografia Filosófica*, traduzida por S. Frisch, ed. Granta, Londres, 2003, p. 272 (*Thus Spake Zarathustra*, 1883-1885, part. I cap. 22, *Da Virtude Dadivosa*).

Como referido acima, o ponteiro-estátua fez a sua aparição de estréia na primeira pintura metafísica de de Chirico, *L'énigme d'un après-midi d'automne* (1910), uma obra que imortalizou a sua primeira experiência de revelação metafísica na *Piazza Santa Croce* de Florença, reencenando-o perpetuamente.<sup>21</sup> De fato, a pintura é análoga tanto em definição quanto em estrutura à Praça de Florença com o ponteiro-estátua dominante no trabalho (≈ estátua de Dante em frente à Igreja) posicionado perto de um edifício semelhante a um templo (≈ Igreja de Santa Croce), com edifícios baixos localizados à sua direita e uma praça ampla que se expande além. No entanto, diferentemente da *Piazza Santa Croce*, nota-se a vela branca e o mastro de um navio, à distância, para o lado direito, que só podemos presumir que está se *afastando* da cena (a figura vestida de vermelho se desespera com a idéia), enquanto as portas do edifício, que se assemelha a um templo, são cobertas com duas cortinas que se sobrepõem (em substituição às portas da igreja). O ponteiro-estátua fica em cima de um pedestal que também funciona como uma fonte, com água correndo, pela esquerda e pela direita (logo abaixo da estátua), para dentro da bacia circular, abaixo. Mas, enquanto a figura da *Piazza Santa Croce*, de Dante, está olhando para a praça, a estátua de de Chirico é representada com *suas costas* para nós e sua cabeça baixa (ou mesmo ausente), simbolizando que ela está em plena *Wanderung*. Esta pose do pensador introspectivo encontra estreita correlação com a figura de Ulysses, da pintura *Odysseus and Calypso*, de Böcklin (1882), o romântico suíço, cujo trabalho de Chirico tanto admirava: “Citar Dante tem o efeito de [ele] duplicar-se na forma de Ulysses. A tarefa de Ulysses, de Homero, duplicada no Ulysses dantesco, repete o rompimento entre o eu e o seu eu interno: o indivíduo e sua sombra.”<sup>22</sup>



21 Mais tarde, relembando este episódio em 1912, de Chirico assim o descreveu: “No centro da praça fica uma estátua de Dante envolto em um longo manto, abraçando sua obra junto ao corpo, inclinando, pensativo, a cabeça coroada de louros levemente na direção do chão. A estátua é em mármore branco, ao qual o tempo deu um tom de cinza, que é muito agradável aos olhos. O sol de outono, morno e sem amor, acendeu a estátua, assim como a fachada do templo. Então eu tive a estranha impressão de que estava vendo tudo pela primeira vez. E a composição da minha pintura veio a mim, e toda vez que eu olho para ela, eu revivo esse momento novamente. Ainda assim, o momento é para mim um enigma, porque é inexplicável. E eu gosto de definir o trabalho resultante como um enigma”. Cfr. G. de Chirico, *Méditations d'un peintre. Que pourrait être la peinture de l'avenir*, O Manuscrito Paulhan, 1911-1915; republicado em G. de Chirico, *Scrittill (1911-1945)*, *op. cit.*, 2008, p. 650, traduzido e extraído de P. Picozza, de *Giorgio de Chirico e o Nascimento da Arte Metafísica em Florença em 1910*, na *Metafísica. Quaderni della Fondazione Giorgio de Chirico e Isa*, n. 7-8, ed. Le Lettere, Florença, 2008, p. 59.

22 J. de Sanna, *Reise. Wanderung. Tempo metafísico* em G. de Chirico: *Nulla sine tragedia gloria – Atti del Convegno Europeo di Studi*, editado por C. Crescentini, Editore Maschietto, Roma, 2002, p. 216.

**Arnold Böcklin**  
*Odysseus and Calypso*, 1882  
col. Öffentliche Kunstsammlung Basel,  
Kunstmuseum Basel, Basel

Esta amálgama iconográfica de Dante e Ulysses – protagonistas que embarcaram ambos em viagens aventurosas e árduas – é de grande importância, e a sua fusão simboliza o filósofo que viaja solitário, ou o *Andarilho*, e sua busca pela Verdade e pelo Conhecimento: esse deus de de Chirico já embarcou na sua jornada metafísica. Além de sermos atraídos pela jornada épica de Dante, *A Divina Comédia*, narrada no século XIV, é importante notar que Dante também foi um político e diplomata – uma profissão que atraía mentes nobres de qualidades extraordinárias. De acordo com Wieland Schmied, “de Chirico chamou isso à mente quando mudou sua estátua da esfera atemporal para o mundo moderno, e a usou para representar figuras políticas, e, logo após, marechais de campo e reis a cavalo. A toga foi substituída por um terno burguês, uma casaca ou um uniforme.”<sup>23</sup> Assim como as suas características de ponteiros compartilhadas, esta ligação entre a figura de Dante-Ulysses e figuras políticas modernas, marechais de campo e reis (bem como os míticos Argonautas e Dioscuri), é de interesse, uma vez que dá mais peso à hipótese de que elas representam as formas do eu autobiográfico. A associação de de Chirico com múltiplas personalidades que ecoam a de Nietzsche, que se identificou, em momentos diferentes, com o deus Dionísio, os Reis Carlo Alberto e Emmanuel Victor II de Sabóia, bem como com Alessandro Antonelli (o arquiteto do seu amado Mole Antonelliana, em Turim).



*La mélancolie d'une belle journée*, 1913  
col. Musée des Beaux-Arts, Brussels



*Le vaticinateur*, 1914  
col. The Museum of Modern Art, New York

Em pé, diante ou perto de um edifício de arcadas, essa figura do Andarilho é ocasionalmente acompanhada por uma estátua reclinada de Ariadne, como ilustrado por *La belle mélancolie d'une journée* [A melancolia de um lindo dia], 1913. A proximidade de Ariadne à construção provocou o aparecimento da teoria amplamente aceita de que o edifício com arcadas representa uma forma de labirinto em que o Andarilho deve entrar, com Ariadne agindo como guia e facilitadora de sua viagem. Várias representações, incluindo *L'enigme d'un après-midi d'automne* (1910), apresentam cortinas sobrepostas ou amarradas para trás das portas, talvez sinalizando sua Entrada e Saída. De Chirico, o artista-arquiteto de praças, segue os passos de Dédalo na construção de um labirinto: o Andarilho deve navegar e superar os obstáculos do labirinto (principalmente o Tempo personificado pelo Minotauro), para que

23 W. Schmied, *The Endless Journey*, ed. Prestel, Londres, 2002, p. 66.

ele complete com sucesso sua *busca metafísica*.<sup>24</sup> Conforme descrito por Ovídio, em *Metamorfoses*, o Minotauro foi fechado “dentro de um labirinto concebido e construído por Dédalo, o mais ilustre de todos os arquitetos vivos, que emoldurou a confusão e seduziu o olho em um labirinto de passagens errantes [...] Dédalo forneceu inúmeros corredores confusos e foi ele próprio quase incapaz de encontrar sua saída, tão absolutamente enganador era aquele lugar.”<sup>25</sup>

O uso de Ariadne por parte de de Chirico (uma figura recorrente, que frequentemente preenche seus quadros ao longo de sua carreira, ainda que em formas diferentes) é a chave para a nossa obtenção de uma melhor compreensão de sua obra. Entre 1912 e 1913, o artista passou por uma exploração intensiva do tema Ariadne em um ciclo de oito pinturas comumente referido como a série de *Ariadne*. Nestes trabalhos, a princesa de Cnosos é representada sob a forma de uma estátua reclinada clássica: o ponteiro estátua (≈ Andarilho) não está mais presente. Situada em meio a uma praça vazia e a imponentes edifícios com arcadas, a estátua de Ariadne funciona como o eixo central de cada pintura. Apesar da aparência ocasional de um trem distante, um navio ou uma figura(s), ela parece uma figura solitária, em meditação profunda. Ela é retratada dormindo ou em estado meditativo, enfatizando sua estase inata. Esta estase está intimamente ligada ao conceito de Nietzsche de dualidade apolíneo-dionisiaca; por meio do mito de Ariadne e Teseu, ele reinterpreta os traços artísticos e estilísticos do apolíneo e do dionisiaco como forças metafísicas de vida. O momento em que o artista se concentra é de transformação e renascimento contínuo: Ariadne é o veículo catalisador onde os mundos, apolíneo (mortal ↔ vitória da lógica ↔ racional) e dionisiaco (imortal ↔ inconsciente ↔ espontâneo) colidem, onde abandono e descoberta se tocam. Ela simboliza o *limiar da revelação*, onde a racionalidade é convertida em espontaneidade e a subsequente descoberta do inconsciente. Sem ela (ou pelo menos a sugestão da Ariadne pós-dionisiaca), não pode haver jornada.<sup>26</sup>

Em 1914, de Chirico introduziu uma mudança significativa em sua iconografia: ele abandonou temporariamente o ponteiro estátua e a estátua reclinada clássica de Ariadne em favor da forma andrógina de manequim.<sup>27</sup> *O homme sans visage* apresenta um círculo *central* (símbolo do dom do vidente cego de esclarecimento interior ou *epoptéia*, o termo grego para segunda visão) – um motivo que iria aparecer repetidamente na obra de de Chirico partir de então. Na sequência com o conceito de protagonista como sustentáculo em um cenário arquitetônico exterior, duas pinturas pós-1913 garantem uma breve discussão por suas mudanças significativas na representação que o artista faz do protagonista em relação ao seu entorno imediato: o primeiro é *Le vaticinateur*, 1914, e o segundo é *Il grande metafisico*, 1917.

A pintura de 1914 retrata um manequim, sem traços fisionômicos, sentado em primeiro plano, contemplando um quadro-negro de desenhos arquitetônicos. Se entendida como um complemento para *L'enigme d'un après-midi d'automne* (1910), detectam-se semelhanças claras entre as duas obras com o edifício-templo: cortinas sobrepostas, com parede adjacente de tijolos vermelhos e a praça entendida. Mas o mais importante é que vemos que o ponteiro-estátua de Dante-Ulysses, da pintura anterior, aparentemente se *metamorfoseou* em uma figura semelhante a um

24 No romance *Hebdomeros* de de Chirico (1929), Hebdomeros declara: “Você não deve galopar nas costas da fantasia. O que é necessário é a descoberta, pois ao descobrir coisas você torna a vida possível no sentido em que você a reconcilia com a sua mãe Eternidade; ao fazer descobertas em você, paga o seu tributo a esse minotauro que os homens chamam de Tempo, o qual representam como um homem alto e seco de tão velho, sentado de forma pensativa entre uma foice e uma ampulheta.” Cfr. G. de Chirico, *Hebdomeros* (1929), traduzido por M. Crosland, ed. Peter Owen, Londres, 1992, p. 122.

25 Ovídio, *Metamorfoses*, livro VIII, versos 218-222 e 229-232, ed. Norton, Nova Iorque, 2004, traduzido por C. Martin, p. 269.

26 Para uma análise detalhada dos múltiplos traços filosóficos e literários sobre o Andarilho e sua jornada na iconografia de de Chirico, ver J. de Sanna, *Análisis della forma III. Tempi Iconografia em De Chirico. Metafísica del Tempo*, cat. exp. (em espanhol), com curadoria de J. de Sanna, Central Cultural Borges, Buenos Aires, 4 de abril-12 de junho 2000, Ediciones Xavier Verstrafeten Buenos Aires, 2000, pp 23-52.

27 A origem do manequim de de Chirico atraiu muita atenção dos estudiosos ao longo dos anos e uma infinidade de diferentes influências tem sido sugerida. Willard Bohn escreveu um livro abrangente sobre o surgimento e desenvolvimento da idéia do manequim na obra de de Chirico, citando a relação entre de Chirico, seu irmão Alberto Savinio (que escreveu *Chants de la mi-mort*, na primavera de 1914) e Guillaume Apollinaire (que escreveu a sua balada *Le musicien de Saint-Merry*, em fins de 1913, que foi publicado em fevereiro de 1914, em *Les soirées de Paris*) como sendo um relacionamento mutuamente influente. Para ler mais ver W. Bohn, *Apollinaire e o Homem Sem Rosto. A Criação e Evolução de um Tema Moderno*. ed. Associated University Press, Toronto, 1991.

manequim, que agora pausa, ao invés de ficar de pé, em cima de seu pedestal. Embora a praça e o pedestal do trabalho de 1910 sejam feitos de pedra, aqui o pedestal do manequim é feito de um bloco sólido de madeira, enquanto o piso da *Piazza* se transformou em piso teatral de madeira. Esta mudança alquímica é importante: ela sugere sutilmente que *Le vaticinateur* encontra-se em um *espaço interior* (apesar do céu aberto e dos arredores), como se ele estivesse *do lado de dentro* ao invés de estar fora do labirinto metafórico. O manequim está sentado, contemplando o diagrama arquitetônico ante ele. Como se para realçar este estágio mais avançado de *Wanderung*, não só o quadro negro contém um esboço da parte superior do tronco da estátua que aparece na obra de 1910, como também a sombra do ponteiro estátua é projetada diretamente por trás dele, dividindo abruptamente o piso de parquet. Cinco anos depois de produzir a sua primeira pintura metafísica, de Chirico parece oferecer-nos uma visão do que está além das cortinas sobrepostas (≈ entrada do labirinto), fato reforçado tanto pelo título da pintura quanto pela porta aberta desenhada no quadro-negro. O perfeito desfoque e fusão que o artista faz de elementos interiores e exteriores, e de suas fronteiras, serve para aumentar a sensação de desorientação e confusão do espectador – obstáculos labirínticos que o Andarilho tem que superar.<sup>28</sup>

Enquanto *Le Vaticinateur* sem dúvida fornece um retrato *virado* mais imediato do relacionamento do protagonista com o seu entorno arquitetônico (com a inversão dos elementos interiores e exteriores), *Il grande metafisico* marca uma subsequente transformação da iconografia do manequim ponteiro-estátua. Intitulado *Il grande metafisico*, este Andarilho aparece como uma construção semelhante a um poste-totem, de *blocos de construção* (formas geométricas) montados, coroada com a parte superior do tronco de um manequim. À semelhança do ponteiro-estátua (Dante-Ulysses), introduzido pela primeira vez em *L'enigme d'un après-midi d'automne* (1910), a parte superior do tronco do manequim tem as costas voltadas para o telespectador e olha cegamente para o desconhecido. A dominante construção-ponteiro se ergue alta, com sua lancinante verticalidade cortando através do plano pictórico. Colocada sobre um pedestal de madeira, que fica ao lado de um edifício com arcadas projetado em sombra escura (visto à extrema direita), ela se posiciona de forma vertiginosa sobre a praça abaixo. Apesar de claras diferenças iconográficas entre *Il grande metafisico* e *Le vaticinateur*, as duas pinturas compartilham algumas semelhanças muito importantes: a primeira é a presença sutil do introspectivo ponteiro-estátua (que aparece ao longe do lado direito, em *Il grande metafisico*, e no quadro negro e em sombra no chão em *Le vaticinateur*); a segunda é a transformação do piso da *Piazza* em uma forma de palco e o subsequente diálogo exterior — interior (em *Il grande metafisico*, isto é acentuado pela presença de linhas horizontais, projetadas no primeiro plano imediato do piso, as ‘asas’ arquitetônicas do teatro, projetadas em sombra escura, enquanto *Le vaticinateur* inclui piso em parquet de madeira). Estas semelhanças nos impelem a interpretar *Il grande metafisico* como uma ilustração do Andarilho num estágio mais avançado de sua jornada, como previamente sugerido para *Le vaticinateur*.<sup>29</sup>

## Ato II: 1910-1918 (Florença, Paris & Ferrara)

Paralelamente à representação de de Chirico do protagonista como ponto de apoio em cenários arquitetônicos exteriores (ou aparentemente exteriores), o artista também o retratou em contextos interiores: colocada em ambientes quase sempre claustrofóbicos, a figura posta em posição central continua a atuar como pivô para o seu entorno imediato. Tal como acontece com *Le vaticinateur* (1914) e *Il grande metafisico* (1917), essas cenas interiores parecem denotar uma fase posterior de *Wanderung*: a contemplação metafísica absoluta.

<sup>[1]</sup> Em outros trabalhos, como seu 
Mobili nella valle [Mobiliário em um vale], pinturas do final dos anos 1920, o mobiliário doméstico é colocado num cenário fora, enquanto a Natureza (rochas, florestas e rios) e edifícios arquitetônicos (antigos templos com colunas e casas modernas) são transportados para dentro de recintos fechados, como visto, por exemplo, em Tebas (Thèbes, 1928).

<sup>[2]</sup> No passado, Fagiolo dell’Arco descreveu Il grande metafisico como “uma outra grande pintura do período Metafísico: Quase um auto-retrato [sic].” Cfr. de Chirico 1909-1924, M. Fagiolo dell’Arco, ed. Rizzoli, Milão, 1984, p. 101. Para ler mais, veja V. Noel-Johnson, De Chirico archeologo: Sum sed quid sum em Giorgio de Chirico. La suggestione del classico, exh. cat, com curadoria de V. Noel-Johnson, S. D’Angelosante e M. Romito , Galleria Civica d’Arte, Cava de Tirreni, 24 de outubro de 2009-14 de fevereiro de 2010, e Scuderie del Castello Visconteo, Pavia, 6 de março-2 de junho de 2010, Silvana Editoriale, Milão, 2009, pp 12-25.

Entre 1910 e 1918, de Chirico viveu em Florença, Paris e Ferrara (onde estava baseado durante a Primeira Guerra Mundial). Durante esse período, seu trabalho flutuou estilisticamente com sua interpretação do protagonista colocado em contextos interiores: sua representação varia de retratos tradicionais à abstração figurativa total – como visto em *Composizione Metafisica* [Composição Metafísica] ou *L’ange Juif* [O Anjo Judeu], de 1916 –, como será rapidamente analisado.

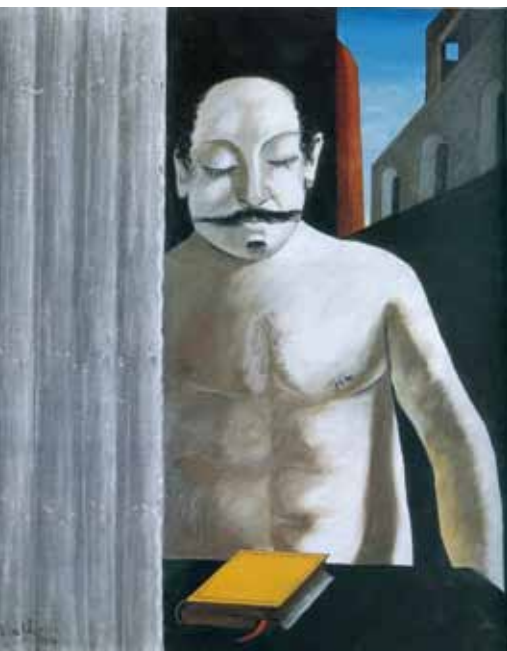
Pouco tempo depois de pintar *L’enigme d’un après-midi d’automne* (c. 1911), de Chirico pintou *Portrait de l’artiste par lui-même* [Retrato do próprio artista], c. 1911 (p. 20), o primeiro de uma longa linha de autorretratos, um gênero que encantou o artista ao longo de sua vida. A pintura retrata de Chirico de perfil: descansando a mão esquerda na face, o artista concentra cegamente o olhar na distância, o branco de seus olhos (não vemos nenhum indício de um aluno) acentuando a intensidade do seu olhar transfixado. Colocado atrás de um parapeito (o dispositivo da Renascença do século XV popularizado por Da Messina, Mantegna e Bellini), de Chirico aparece em uma sala semi-escura delineado contra uma janela aberta.<sup>30</sup> A frase enigmática *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* [O que eu devo amar, senão o enigma?] atravessa a parte inferior do parapeito, enfatizando o estado de contemplação do personagem com relação ao mundo que o rodeia.

Do ponto de vista iconográfico, o artista se valeu da pose melancólica arquetípica empregada por Albert Dürer na gravura *Melancholia I* [Melancolia I], de 1514 (*Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, Florença), a qual Nietzsche, em seguida, ecoou em uma foto bem conhecida tomada pelo fotógrafo Gustav Schultze no início de setembro de 1882, Naumberg. Depois de pintar a obra, de Chirico continuou a explorar esse tema lírico (colocar um modelo atrás de um parapeito e na frente de uma janela aberta) ao longo dos próximos anos, como ilustrado em pinturas como *Ritratto della madre*, 1911, *Autoritratto con pipa di gesso* [Autorretrato com cachimbo de gesso], 1915, e *Ritratto di donna* [Retrato de uma mulher], 1918. Em 1921, de Chirico justificou esta escolha artística, explicando “Esse hábito de fazer retratos que aparecem perto de portas e janelas [gera] um sentimento muito profundo por antigos [pintores] [...] Além de solidificar a aparência da figura, a janela aberta é elemento altamente lírico e sugestivo. Aquele pedaço de mundo que é mostrado próximo ao homem representado, e separado dele pela parede, da qual se consegue ver a espessura, excita a mente e o pensamento, de modo que uma sensação de surpresa e descoberta já toma conta do retrato, um gênero que é geralmente bastante rotineiro.”<sup>31</sup>

Obras como *Le cerveau de l’enfant*, 1914, e *Il filosofo* [O filósofo], 1924, desenvolvem este tema ainda mais, com o protagonista sem camisa (representado com os olhos fechados, ao contrário de olhos sem pupila), diante de uma mesa com um livro fechado sobre ela, colocado atrás de uma cortina (ao invés de um parapeito) em uma escura sala fechada. Uma janela aberta transpassa com sua luz o pano de fundo negro, onde o espectador captura vislumbres de uma paisagem urbana (um edifício com arcadas e uma torre em *Le cerveau de l’enfant* e as muralhas de um castelo em *Il filosofo*). Em meditação profunda, a colocação do protagonista dentro de um ambiente interior e sua proximidade com os edifícios que povoam as praças italianas de de Chirico (ou vilas romanas, no caso de *Il filosofo*) sugerem que o ponteiro-protagonista (estátua ↔ manequim ↔ homem) metaforicamente tenha “entrado” nas arcadas do prédio e encontrado o seu caminho para o núcleo do labirinto. A correspondência entre o ponteiro-protagonista de cenários exteriores de de Chirico e estas duas figuras interiores é sublinhado pela fisionomia da figura de *Le cerveau de l’enfant*, que se assemelha a de Napoleão III (que aparece em várias ocasiões, entre 1914-1918), e por *Il filosofo* ser um filósofo. Um posterior autorretrato, datado de 1920, vê os temas de fusão de de Chirico desenvolvidos nestas duas pinturas em conjunto com os encontrados em seu primeiro autorretrato, de 1911. Ao contrário de seus protagonistas, no entanto, o artista

<sup>[3]</sup> De Chirico representa o espaço tridimensional da sala em perspectiva muito rasa, tanto que o espectador pode ser desculpado por pensar que o autorretrato mostra o artista de perfil contra um simples fundo verde escuro, emoldurado pelo parapeito.

<sup>[4]</sup> G. de Chirico, Riflessioni sulla pittura antica, op. cit, 1921; Republicado em G. de Chirico, Scritti II (1911-1945), op. cit., p. 343. Para ler mais, veja V. Noel-Johnson, Living Nature. On the Threshold of Existence em Nature according to de Chirico, cat. exp., com curadoria de A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 9 abril-11 julho 2010, Federico Motta Editore, Milão, 2010.



*Le cerveau de l'enfant*, 1914  
col. Moderna Museet, Stockholm



*Il filosofo*, 1924  
col. privada | private



*Autoritratto*, 1920  
col. Neue Pinakothek, Munich

escolhe, aqui, se envolver diretamente com o espectador, seu olhar intenso ressoando com as palavras da inscrição na tabuleta sobre a mão direita: *Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?* [E o que mais posso eu amar senão o enigma das coisas?].

Esta “sensação de surpresa e descoberta” gerada pela proximidade do protagonista a portas e janelas também é explorada no desenvolvimento, por de Chirico, do manequim e na *montagem* de incongruentes construções, particularmente durante seu tempo em Ferrara (1915-1918). A série de pinturas executadas durante este período, comumente chamado de *Interiores de Ferrara*, mistura objetos reconhecíveis (por exemplo, longas ‘pranchas de madeira’, biscoitos, bóias, caixas de fósforos ou pinturas de fábricas e mapas) com elementos sem sentido em cenas de interiores. Elas também introduziram formas verticais construídas sobre as quais tais objetos são afixados (como *L'ange Juif*, de 1916). Duas obras intituladas *Le poète et le philosophe* [O poeta e o filósofo], 1915, e *Composizione Metafisica* (1916) ilustram mudanças importantes na iconografia em evolução de de Chirico do ponteiro-protagonista.

Ao analisar *Le poète et le philosophe*, talvez a primeira coisa que chama a atenção do espectador é a semelhança que o seu manequim-protagonista partilha com o de *Le vaticinateur* (1914), já que estão ambos sentados diante de um quadro negro de cálculos misteriosos. Considerando que esta última figura encontra-se em um cenário que inverte elementos de exterior-interior, o manequim de *Le poète et le philosophe* foi transportado para um ambiente inconfundivelmente interior – da mesma forma que no referido *Le cerveau de l'enfant* (1914) o protagonista ocupa uma sala com uma grande janela aberta com vista para um edifício com arcadas. Apesar de ele não estar sozinho (é colocado ao lado de um antigo busto de mármore *sans visage*), a semelhança iconográfica entre este manequim-protagonista e o de *Le vaticinateur*, bem como a presença do quadro negro e do piso em parquet acentuadamente inclinado, induz à conclusão de que eles são peças companheiras (como previamente sugerido para *L'enigme d'un après-midi d'automne*, de 1910, e *Le vaticinateur*).<sup>32</sup> Esta figura sentada reaparece com certa frequência durante o período posterior Neo-metafísico de de Chirico, em pinturas como *Il pittore* [O artista], 1958 (p. 70), e *Il poeta e il pittore* [O poeta e o artista], 1975 (p. 94).

<sup>32</sup> Schmied escreve: “Em termos de concepção, *Le poète et le philosophe* é uma contrapartida à *Le vaticinateur*. Em cada imagem, a figura do manequim é mostrada contemplando um quadro negro, coberto com sinais representando os enigmas e mistérios do mundo em poucas palavras.” Cfr. W. Schmied, *op. cit.*, 2002, p. 58.



*L'ange juif*, 1916  
col. The Metropolitan Museum of Art, New York  
em depósito da coleção Gelman | on deposit from the Gelman collection

*Composizione metafisica*, 1916  
col. privada | private

*Le poète et le philosophe*, 1915  
col. privada | private

Assim como 1914, com a introdução do manequim, marcou um salto importante na iconografia do artista. Seus anos em Ferrara testemunharam sua inserção em misteriosas formas construídas em cenários de interior, muitas vezes providas de uma janela aberta. Na maioria destas pinturas, elas aparecem desprovidas de presença humana. E, no entanto, um punhado delas inclui elementos ao contrário: *L'ange Juif* (1916), por exemplo, consiste de um totem construído de formas lineares, coroado por uma folha de ‘papel’ dobrada com um grande olho que tudo vê, enquanto *Composizione metafisica* (1916) consiste de um arranjo geométrico e duas ‘imagens’ (uma carregando biscoitos e círculos concêntricos multicoloridos) com o torso superior de um manequim no seu topo. O manequim está de costas e cabeça baixa; suas vísceras são as formas construídas: este *homme sans visage* é agora *sans tête*, sua pose introspectiva ecoando a do ponteiro-estátua. O desenvolvimento deste tema – a fusão do protagonista (o torso superior do manequim, em *Composizione metafisica*, e o olho, em *L'ange Juif*) com formas construídas – antecipa uma das obras-primas da invenção artística de de Chirico: *Il grande metafisico*, de 1917. Essa desconstrução da figura humana em unidades geométricas poderiam ter sido, em parte, encorajada pelo tratado *Vier Dürer Bucher von menslicher Proportion* [Tratado sobre o simetria do corpo humano], 1528. Após análise detalhada, de Sanna mostrou como algumas das primeiras figuras humanas metafísicas de de Chirico se relacionam com o sistema geométrico de Dürer. Ela observa como o artista “assumiu a tarefa de reduzir a totalidade do corpo humano a cada uma de suas partes, em um sistema expresso através de modelos geométricos. O sistema de Dürer do movimento humano em ordem geométrica é uma conquista absoluta e fundamental: um atlas da arquitetura humana em repouso e em movimento”<sup>33</sup>. Este conceito de ‘arquitetura humana’ é desenvolvido ainda mais na série de de Chirico intitulada *Archeologi* (1925-1929), como será analisado mais tarde.

### Ato III: 1923-1924 (Roma)

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, de Chirico foi dispensado do serviço militar em Ferrara. Por volta do final de 1918, juntou-se a sua mãe, em Roma, onde permaneceria até 1925. O retorno do artista para Roma depois de tantos turbulentos anos de guerra, marcou também o seu retorno ao classicismo – uma escolha que coincidiu com fenômeno Retorno à Ordem, que estava criando raízes na Europa do pós-guerra. Apesar de ter tido um treinamento clássico, tendo frequentado a Politécnica de Atenas (1903-1906) e a Academia de Belas Artes de

<sup>33</sup> J. de Sanna, *op. cit.*, 2004, p. 156.

Munique (1906-1909), de Chirico, durante sua estada em Roma, decidiu realizar um estudo intensivo dos Mestres Antigos. Vivendo nas proximidades de obras-primas Barrocas e do Renascimento, de Chirico frequentemente visitava museus romanos e florentinos, onde ele fazia cópias diretamente a partir do original, incluindo o *Doni Tondo* de Michelangelo (c. 1507).<sup>34</sup> Tal estudo prático de técnica e estilo foi acompanhado por uma análise de tratados de Mestres Antigos, levando-o a fazer pinturas em têmpera por vários anos. Ele também publicou uma série de ensaios sobre o Classicismo e a arte européia dos séculos XIX e XV, em avaliações da vanguarda italiana (1919-1924), incluindo duas digressões importantes sobre a arquitetura: *Il senso pittorico nella pittura antica* [O sentimento arquitetônico na pintura antiga], 1920, e *Riflessioni sulla pittura antica* [Reflexões sobre a pintura antiga], 1921.



La partenza del cavaliere errante I, 1923 col. privada | private

Ottobrata, 1924 col. privada | private



Em 1923, de Chirico começou a executar um ciclo de pinturas que são comumente citadas como a série *Villa Romana* (1923-1924). Trabalhando em têmpera num estilo classicista Romântico, de Chirico desenvolveu temas pertencentes ao mundo medieval, de cavalaria e de amor cortês, como o cavaleiro andante, o trovador, a donzela em perigo e o retorno ao castelo. Em pinturas como *La partenza del cavaliere errante I* [A partida do cavaleiro andante I], 1923, *La partenza del cavaliere errante II* [A partida do cavaleiro andante II], 1923, e *Ottobrata* [Passeio de Outubro], 1924, o artista mapeia a partida, a viagem e a volta para casa do cavaleiro andante. Esta missão cavaleiresca tem estreita afinidade com a interpretação de Nietzsche da dualidade apolíneo-dionisiaca por meio do mito de Ariadne e Teseu, bem como com a figura peripatética de Zaratustra. Estas obras retratam o cavaleiro andante (símbolo do Andarilho) *fora* dos muros da cidade – um assentamento urbano construído de *villas* romanas, palácios e pavilhões circulares intercalados com jardins florescentes. Curiosamente, *Ottobrata* contém dois portais com cortinas superpostas ao invés de portas (uma cortina amarela brilhante pende de um portal quadrado de pedra na extremidade esquerda, enquanto uma cortina azul escura pende de uma abertura em arco, vista na direção do centro). A substituição da porta por uma cortina, como já mencionado, é detectável em *L'enigme d'un après-midi d'automne* (1910) e *Le vaticinateur* (1914). Esse acessório serve como um *limiar*, um conceito que ecoa a doutrina filosófica de Schopenhauer, o Véu de Maya. Partindo a cavalo, com os membros da comunidade dando-lhe adeus, o cavaleiro andante (guiado pelo deus mensageiro Mercúrio), parece embarcar em sua jornada árdua para encontrar aquilo que está *além* da cortina. Se interpretada como tal, sugeriria que o assentamento murado de vilas romanas simboliza uma reformulação arquitetônica dos prédios com arcadas da *piazza* italiana anterior: a *villa*, um símbolo do labirinto metafórico; o cavaleiro andante, um desenvolvimento iconográfico do tema ponteiro ↔ estátua ↔ manequim ↔ homem. No entanto, enquanto o protagonista (ponteiro-estátua) age como um sustentáculo nas praças italianas (com a arquitetura circundante que fica em torno dele), a série *Villa Romana* marca uma mudança decisiva na relação protagonista/arquitetura: aqui, o centro do palco é ocupado pelo assentamento da *villa* romana com o cavaleiro andante *circulando* seus muros em busca de uma entrada.

<sup>[1]</sup> Em meados de abril de 1923, de Chirico mudou-se para Florença, onde permaneceu, por vários meses, com o seu negociante de arte florentino, Giorgio Castelfranco, na sua casa de campo com vista para o rio Arno. Em uma carta do artista para André Breton, datada de 16 de agosto de 1923, ele escreve que foi forçado a se mudar para lá devido à dificuldade de encontrar um estúdio adequado em Roma. Cfr. Giorgio de Chirico Cartas a André e Simone Breton em Metafísica. Quaderni della Fondazione Giorgio de Chirico e Isa, n. 1-2, Techne Editore, Milão, 2002, p. 149.

### Ato IV: 1925-1929 (Paris)

No final de 1925, de Chirico decidiu voltar a Paris, acompanhado por sua companheira, Raissa Gourevitch, com quem se casou em 1930<sup>35</sup>. Durante sua segunda permanência em Paris, ele entrou em contato com o campo da arqueologia, bem como com o de artefatos de civilizações primitivas e greco-romanas antigas, uma parte da história que há muito o fascinava. Isto inspirou a introdução de novos temas na obra de de Chirico, como em as *Donne Romane*, os *Archeologi*, os *Gladiatori* [Gladiadores], *Trofei* [Troféus], classicamente compostos, e frisos antigos de atletas e *cavalos* em uma sala, e os *Cavalli* [Cavalos] que galopam entre as ruínas ou aparecem parados na praia. A sua imersão no mundo da arqueologia foi parcialmente intensificada pela decisão de Raissa de renunciar à sua carreira no teatro e na dança para estudar Arqueologia na Sorbonne e no Louvre. Ela estudou, durante toda a sua estada em Paris (1926-1932), sob a tutela de Charles Picard (francês, 1883-1965), o proeminente arqueólogo clássico, historiador da arte grega antiga e autor da monumental pesquisa de muitos volumes *Manuel d'Archeologie grecque: La escultura* (o primeiro volume foi publicado em 1935). Ao lado de Raissa, de Chirico renovou o seu interesse no *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* (1897-1930, vol. I-VI), de Saloman Reinach. Tanto ele quanto seu irmão Savinio haviam estudado *magnum opus*, de Reinach, aos vinte e poucos anos, e muitas vezes o usaram como uma fonte de inspiração iconográfica<sup>36</sup>. Além disso, de Chirico leu a vívida descrição da antiguidade clássica em *Sur les traces de Pausanias à travers la Grèce ancienne* (Paris, Les Belles Lettres, 1923, tradução francesa), de Sir James G. Frazer, aparentemente com “encantada atenção”.<sup>37</sup> Enquanto os estudos de Raissa podem ter incentivado o artista a ler o trabalho do antropólogo social escocês, é interessante notar que de Chirico tinha estado interessado, desde 1910, em Wilhelm Mannhardt (1831-1880, o estudioso alemão e folclorista), cujo trabalho é largamente considerado um precursor do de James Frazer. O retorno do artista para Paris também lhe proporcionou a oportunidade de voltar ao Louvre, com cuja vasta coleção de antiguidades gregas, romanas e etruscas ele já tinha se tornado bastante familiarizado após a sua primeira estada na capital francesa (1911-1915).

A exploração de de Chirico da relação do protagonista com o seu entorno arquitetônico continuou a evoluir durante este período: em contraste com a série *Villa Romana* (1923-1924), o artista escolheu concentrar-se na figura como ponto de apoio em um cenário interior ao invés do cenário exterior, como ilustrado em dois ciclos de pinturas, referidos geralmente como *Donne Romane* (1926-1927) e *Archeologi* (1925-1929). Embora ambas as séries apresentem o protagonista ou o par colocados dentro de interiores claustrofóbicos, que são freqüentemente perfurados com uma entrada aberta, o seu tratamento da figura é bem diferente. Consistindo em apenas três pinturas (*Donne Romane*, 1926, *Figura mitologiche* [Figuras mitológicas], 1927, e *L'esprit de domination* [O espírito de dominação], 1927), a série *Donne Romane* retrata modelos femininos monumentais que se apresentam sentadas ou reclinadas

<sup>[2]</sup> De Chirico chegou à capital francesa em novembro de 1925, e Raissa juntou-se a ele no final de dezembro de 1925 ou em janeiro de 1926. De Chirico e Raissa conheceram-se em Roma, no início dos anos 1920, em um dos frequentes eventos organizados por Olga Resnevic (a esposa russa do médico romano Signorelli), frequentados por uma série de artistas e escritores. Pouco depois, Raissa, que era uma atriz profissional e bailarina, foi escolhida para representar a protagonista em La Morte di Niobe, de Alberto Savinio, no Teatro Degli Undici de Pirandello, em Roma, no mês de maio de 1925. Seu então marido, Georges Krol, coreografou a produção, enquanto de Chirico desenhou os figurinos e cenários. Em algum momento durante esse ano, o artista e Raissa estreitaram laços e, pouco depois, mudaram-se para Paris.

<sup>[3]</sup> Em janeiro de 1911, de Chirico mandou para o seu amigo Fritz Gartz uma cópia do programa do concerto de Savinio que inclui uma lista escrita à mão de figuras e títulos de livros que pertencem ao mundo da filosofia, antropologia e religião. Ao lado da nomeação do arqueólogo francês Reinach, a lista também inclui os seguintes nomes: o estudioso e folclorista alemão Wilhelm Mannhardt (1831-1880), o etnólogo escocês William Robertson Smith (1846-1894), o estudioso de Indologia alemão Hermann Oldenberg (alemão, 1854-1920), o aclamado egiptólogo francês Gaston Maspero Charles Camille (1846-1916), o filósofo e escritor francês Ernest Renan (francês, 1823-1892) que escreveu influente obra histórica sobre o cristianismo primitivo e teorias políticas, bem como o já mencionado [Assim falou] Zaratustra (1883-1885) de Nietzsche. Cópias de primeiras edições dos volumes IV (1910) e V (1924) de Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine de Reinach (Éditions Ernest Leroux, Paris) fazem parte da biblioteca pessoal de De Chirico na Piazza di Spagna n. 31. É provável que o artista tenha possuído outros volumes, que foram perdidos ou vendidos ao longo dos anos.

<sup>[4]</sup> M. Taylor, Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne, exh cat, com curadoria de M. Taylor, Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia, 3 de novembro de 2002-5 de janeiro de 2003, Butler & Tanner Ltd., Frome, 2002, p. 123. Publicação de Frazer, em 1923, foi a edição francesa de seu livro, em seis volumes intitulados Pausanias’s Description of Greece [Descrição da Grécia de Pausanias] (1898, Londres, Macmillan & Co.). Mais do que apenas uma tradução, incluía um comentário crítico sobre Pausanias (o viajante e geógrafo grego do século 2 d.C. ), e seu extenso livro de dez volumes, que descreve a arte e a arquitetura da Grécia Antiga a partir de observações em primeira mão. Na descrição original da Grécia, feita por Pausanias, ele também analisou as bases mitológicas e históricas da sociedade grega antiga.



Figure mitologica, 1927  
col. Museo di Arte Moderna e  
Contemporanea di Trento e Rovereto,  
Rovereto



L'esprit de domination, 1927  
col. privada | private

em cômodos excessivamente pequenos, em uma “atmosfera um pouco sufocante.”<sup>38</sup> De Chirico considerava “este elemento do céu ou teto baixo um elemento extremamente metafísico.”<sup>39</sup> Suas poses, características e atributos clássicos (togas brancas abandonadas, pedestais e colunas jônicas) indicam seu passado clássico. *Donne Romane* e *Figura mitologica* retratam duas mulheres colossais (uma loura e outra de cabelos escuros) sentadas sobre pedestais, que repousam sobre pisos de ‘parquet’, uma talvez servindo como serva (≈ guia) para a outra. Sua sólida e neoclássica representação sugere que elas são um desenvolvimento estilístico da antiga estátua de Ariadne, que povoa as séries *Ariadne* anteriores de de Chirico, de 1912 a 1913. No entanto, o retrato anterior do artista da princesa de Cnossos, em fria pedra angular, evoluiu aqui para uma voluptuosa e *animada* mulher escultural: o olhar intenso das figuras, apesar de cego, e os corpos nus (que irradiam em tecnicolor) são simbólicos de seu estado metafisicamente iluminado. Como Pigmalião, de Chirico consegue soprar vida para dentro de suas formas esculturais. Sua paralisia de outrora, agora infundida com uma nova vitalidade. Em *Figura mitologica* e *L'esprit de domination* (que apresenta uma figura solitária de mulher para a qual a própria Raissa serviu de modelo), as mulheres romanas são colocadas perto de uma porta aberta. O brilhante céu azul, levemente salpicado com finas nuvens baixas, pode ser visto ao longe. Como previamente analisado, com obras como *Le cerveau de l'enfant* (1914) ou *Autoritratto* (1920), o motivo da janela ou porta aberta *excita a mente e o pensamento*, criando *uma sensação de surpresa e descoberta*.<sup>40</sup>

Este sentido de vivificação também é aparente na série *L'Archeologo* [O Arqueólogo]. Nessas pinturas, de Chirico geralmente retrata uma figura solitária ou um par sentado, colocados em um quarto opressivamente pequeno ou num cenário aberto. Eles parecem curiosamente vivos, comunicando-se uns com os outros: eles têm a capacidade *de sentir, pensar, meditar*. No entanto, essas figuras andróginas, representadas com corpos alongados e pernas encurtadas, estão muito longe da forma do manequim introduzida pela primeira vez em 1914. Em obras como *L'Archeologo* [O Arqueólogo], 1927, de Chirico descreve uma forma reclinada que funde perfeitamente elementos do tema estátua ↔ manequim ↔ homem, que ele tinha desenvolvido gradualmente desde 1910. Escassamente vestido com uma toga branca, este arqueólogo possui braços e mãos humanas e uma cabeça elipsóide de manequim sem traços: seu ventre está cheio de uma junção de artefatos clássicos (capitéis jônicos, fragmentos de colunas,

38 G. de Chirico, *Augusto Renoir, Il Convegno*, Milão-Roma, a. I, n. 1, fevereiro de 1920; republicado em G. de Chirico, *Scrittill (1911-1945)*, op. cit., p. 355.

39 G. de Chirico, *Raffaello Sanzio, Il Convegno*, Milão-Roma, a. I, n. 3, abril de 1920; republicado em G. de Chirico, *Scrittill (1911-1945)*, op. cit., p. 366. De Chirico fez esse comentário em referência às qualidades metafísicas do céu rebaixado representado em *St. Cecilia* de Rafael (c. 1514-16).

40 Ver nota 31.



L'Archeologo, 1927  
col. privada | private

aquedutos e edifícios com arcadas), bem como de formas antropomórficas.<sup>41</sup> Descansando o seu braço direito no pedestal de pedra, o protagonista desfruta de seu estado iluminado num ambiente interior, onde o Tempo foi suspenso e uma sensação de eternidade perpassa. De Chirico mais tarde destacou isto no manuscrito francês *Naissance du manequin* (c. 1938), escrevendo: “O manequim sentado está destinado a habitar quartos, mas principalmente cantos de quartos; o ar livre não combina com ele. Este é o lugar onde ele se sente em casa, onde ele floresce e generosamente mostra os dons de sua poesia inefável e misteriosa. Tetos altos não combinam com ele: ele precisa deles baixos – sem abóbadas e sem espaço aberto. Este lado misterioso dos quartos e seus cantos que eu tenho expressado em minhas pinturas também é um fenômeno de plano mais alto de interesse metafísico”.<sup>42</sup> O tema arqueólogo apareceria frequentemente nos trabalhos Neometafísicos posteriores de de Chirico, como é ilustrado em pinturas como *Il pensatore* [O pensador], 1973 (p. 67), e *Gli Archeologi* [Os Arqueólogos] (p. 63), 1968. Ele também seria submetido a um maior desenvolvimento, como visto na figura do pai barbudo, de *Il figliuolo prodigo* [O filho pródigo, de 1973 e O filho pródigo, 1974] (p. 76 e 77), cuja cartola e roupas são construídos de colunas caneladas, templos e tijolos vermelhos.

## Epílogo

Esta fusão harmoniosa de formas protagonistas (estátua → manequim → homem ← manequim ← estátua) com a incorporação de elementos arquitetônicos dá um novo significado à já citada ‘arquitetura humana’: o arqueólogo de de Chirico ergue-se como um monumento criativo à percepção e compreensão extraordinárias do artista do aspecto metafísico de objetos do cotidiano: “Em grandes obras de arte, a Forma é evidente e, ao mesmo tempo, irreal. Poderíamos dizer que ela não pertence a este mundo, na medida em que se funde com a atmosfera que a rodeia, e esta fusão remove da Forma toda a dureza que as coisas têm na realidade. [...] Não apenas na arte, mas também na natureza, a Forma é a expressão da evolução universal. [...] Quanto mais perfeita e complicada a Forma, mais a criação se aproxima da sua expressão mais alta: a sublime harmonia.”<sup>43</sup> Voltando à analogia teatral

41 Para ler mais sobre a estética antiga e primitiva em relação à série *L'Archeologo*, de de Chirico, ver V. Noel-Johnson, op. cit., 2009, pp. 18-21.

42 O artista continua com sua descrição: “Esses personagens sentados são humanizados em sua própria maneira e têm algo morno, bom e agradável em si [...] No entanto, há um particular significado, fantasmagórico e enigmático, que emana do personagem sentado. [...] [Os arqueólogos] estão condenados a uma imobilidade que permanece nos grandes planos (da Eternidade), onde se pode mudar o ângulo do olhar e pensar para trás no tempo.” Cfr. G. de Chirico, *Naissance du manequin*, c. 1938, em *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio de Chirico e Isa*, n. 1-2, Téche Editore, Milão, 2002, p. 283.

43 G. de Chirico (sob o pseudônimo I. Far), *La forma nell'arte e nella natura* em *L'Illustrazione Italiana*, Milão, 21 de março de 1943; republicado em G. de Chirico, *Scrittill (1911-1945)*, op. cit., 2008, pp. 494-495.

sugerida no início deste artigo, e à posterior análise da constante mudança de de Chirico dos palcos-cenários e do protagonista principal, parece que podemos concluir com o bem conhecido monólogo de Shakespeare: “Todo o mundo é um palco, e todos os homens e mulheres são meros atores [...] e um homem em seu tempo desempenha muitos papéis [...]”<sup>44</sup> O andarilho de de Chirico, de fato, desempenha muitos papéis; sua odisseia pessoal leva-o progressivamente a entrar mais para o fundo do labirinto da visão metafísica.<sup>45</sup>

---

44 W. Shakespeare, *As You like It*, Ato II, Cena VII, escrito em c. 1599-1600 e publicado em 1623.

45 Isso corresponde à linha de pensamento de Wieland Schmied sobre o desenvolvimento iconográfico de de Chirico: “Em uma análise mais rigorosa, as metamorfoses sofridas pela imagem humana de Böcklin a de Chirico são como os atos sucessivos de um drama. Depois de se tornar petrificada numa estátua, monumento ou coluna, a figura foi transformada num manequim, e então reanimada na forma das criaturas de sonho e seres híbridos que povoam a pintura proto-surrealista de Max Ernst.” Cfr. W. Schmied, *op. cit.*, 2002, p. 9.





*Archeologi*, 1968  
óleo sobre tela | oil on canvas  
84,5x64,5 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Oreste solitario*, 1974  
óleo sobre tela | oil on canvas  
100x80 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

*Trofeo con testa e tempio*, 1974  
óleo sobre tela | oil on canvas  
81x65 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



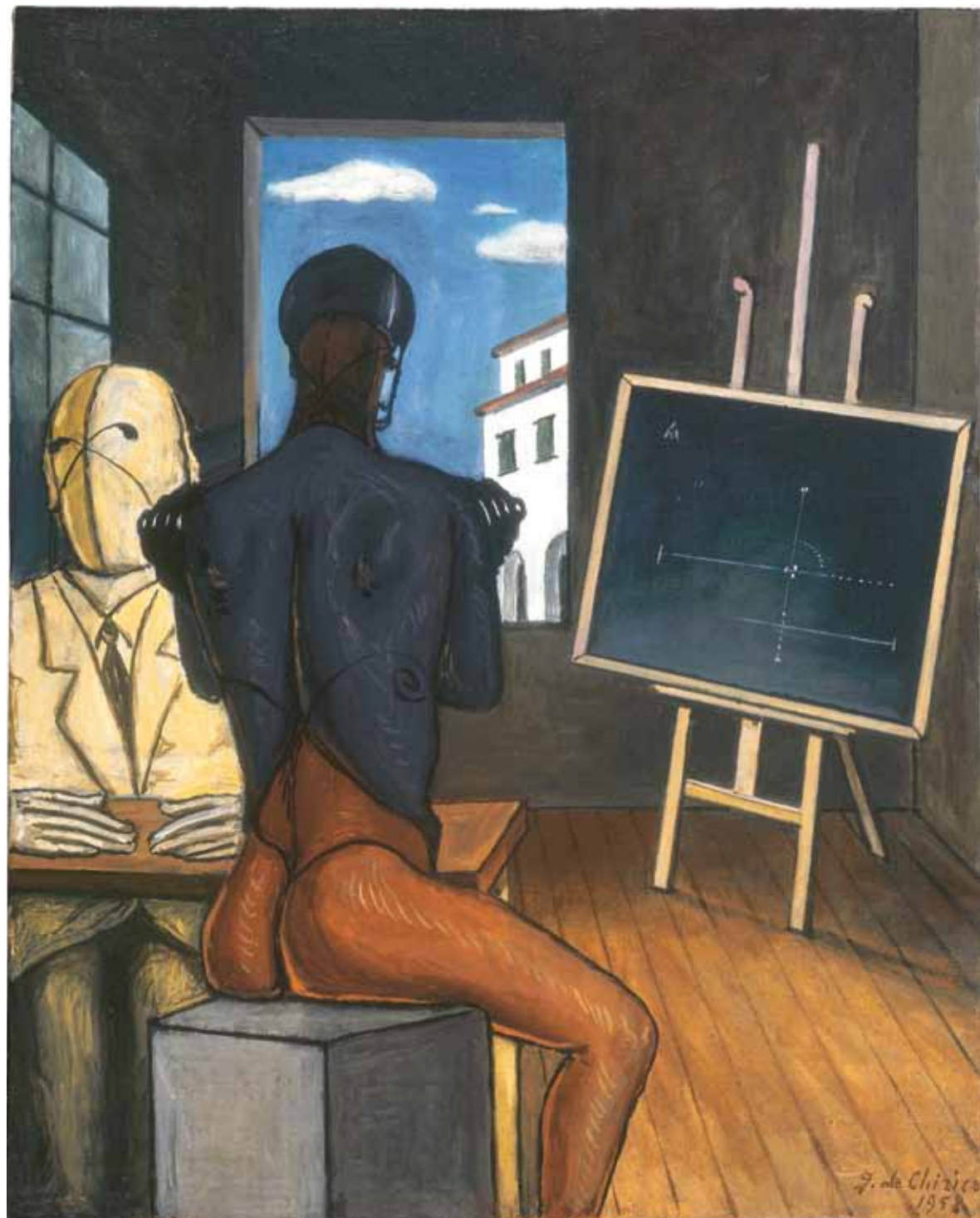
*Il dialogo misterioso*, 1973  
óleo sobre tela | oil on canvas  
92,5x68 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Il Pensatore*, 1973  
óleo sobre tela | oil on canvas  
92x73 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Gladiatore nell'arena*, 1975  
óleo sobre tela | oil on canvas  
90x70 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Il Pittore*, 1958  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50x40 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

*Triangolo metafisico (con guanto)*, 1958  
óleo sobre tela | oil on canvas  
69x48 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome





*Bagni misteriosi*, assinado "1939", executado em c. 1965  
| signed "1939", executed in c. 1965  
óleo sobre tela | oil on canvas  
64x82,5 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Termopoli*, 1971  
óleo sobre tela | oil on canvas  
55x65 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Ritorno di Ulisse*, 1968  
óleo sobre tela | oil on canvas  
59,5x80 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

*Archeologi*, 1973  
óleo sobre cartão | oil on cardboard  
29x19,5 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



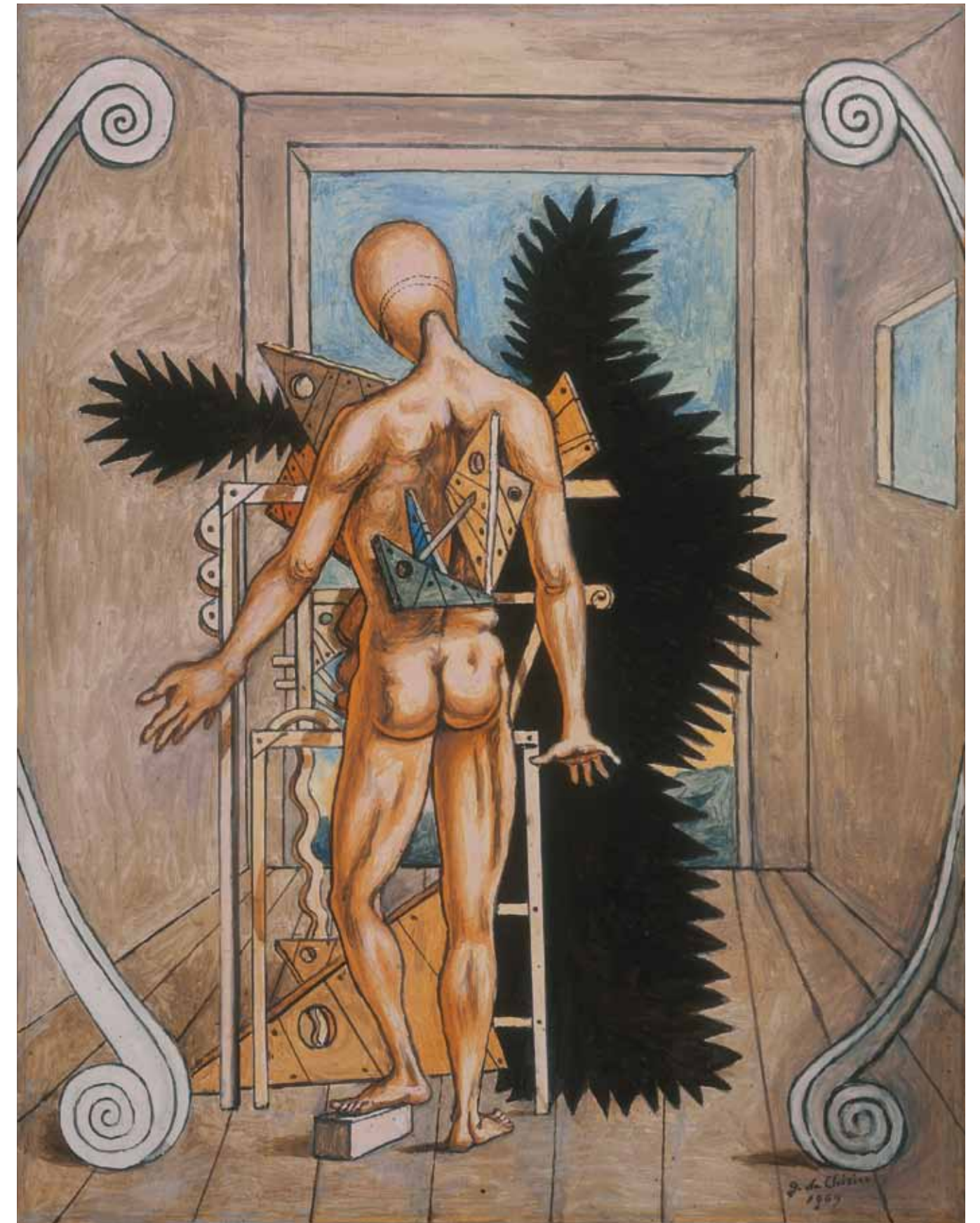
*Il figliuol prodigo*, 1973  
óleo sobre tela | oil on canvas  
100x80 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

*Il figliuol prodigo*, 1974  
óleo sobre tela | oil on canvas  
79x62 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome





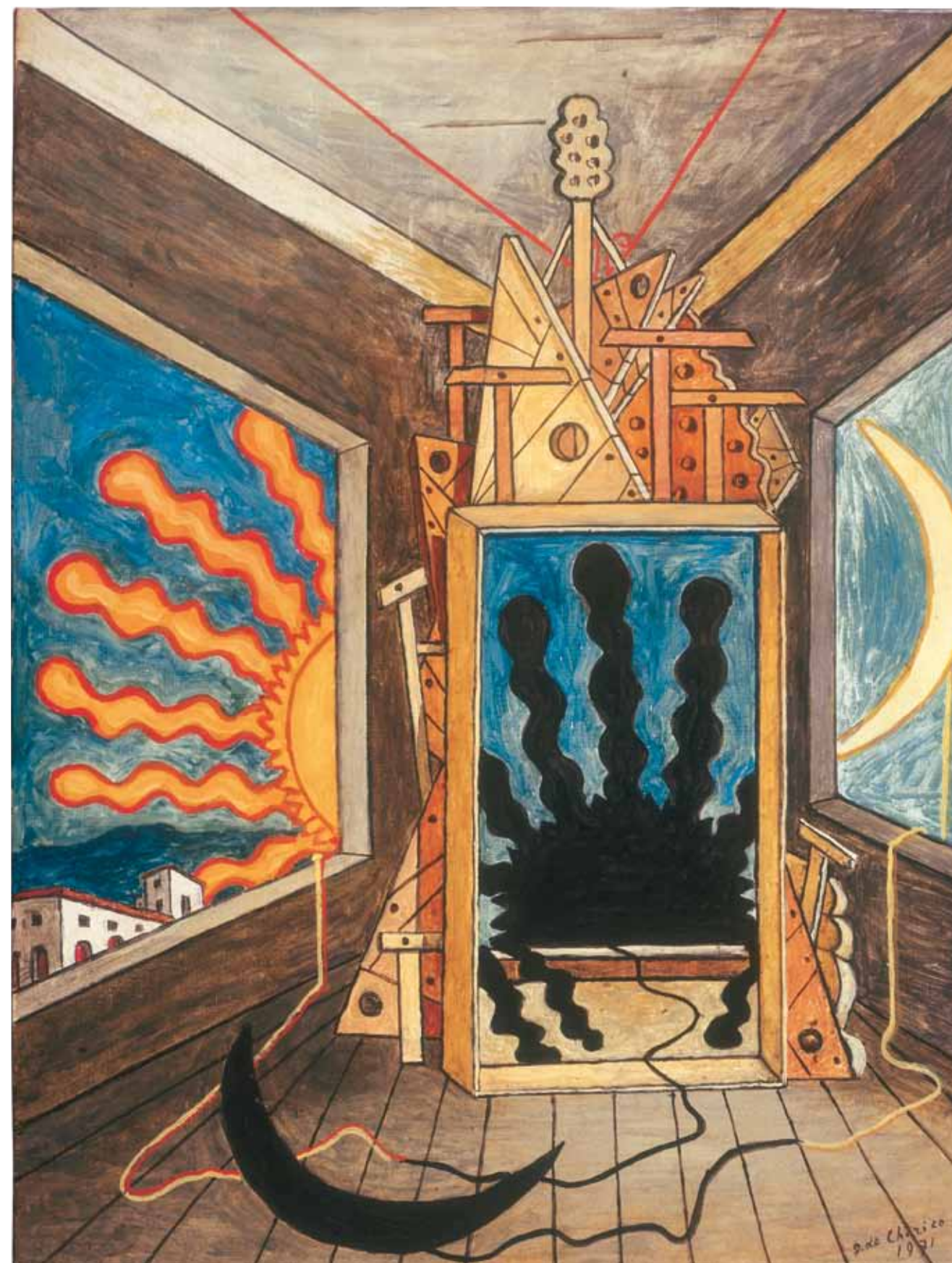
*Ritorno al castello*, 1969  
óleo sobre tela | oil on canvas  
80x60 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Il rimorso di Oreste*, 1969  
óleo sobre tela | oil on canvas  
90x70 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Sole sul cavalletto*, 1973  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 64,5x81 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Interno metafisico con sole spento*, 1971  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 80x60 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Villa romana*, 1974  
óleo sobre tela | oil on canvas  
92x72,5 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*La Torre*, c. 1968  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 35x93 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

*Muse inquietanti*, assinado "1924", executado 1974 |  
 signed "1924", executed in 1974  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 65x50 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome





*Il grande trofeo misterioso*, 1973  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 100x81 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*La coorte invincibile*, 1973  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 120x82 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Edipo e la Sfinge*, 1968  
óleo sobre tela | oil on canvas  
90x70 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

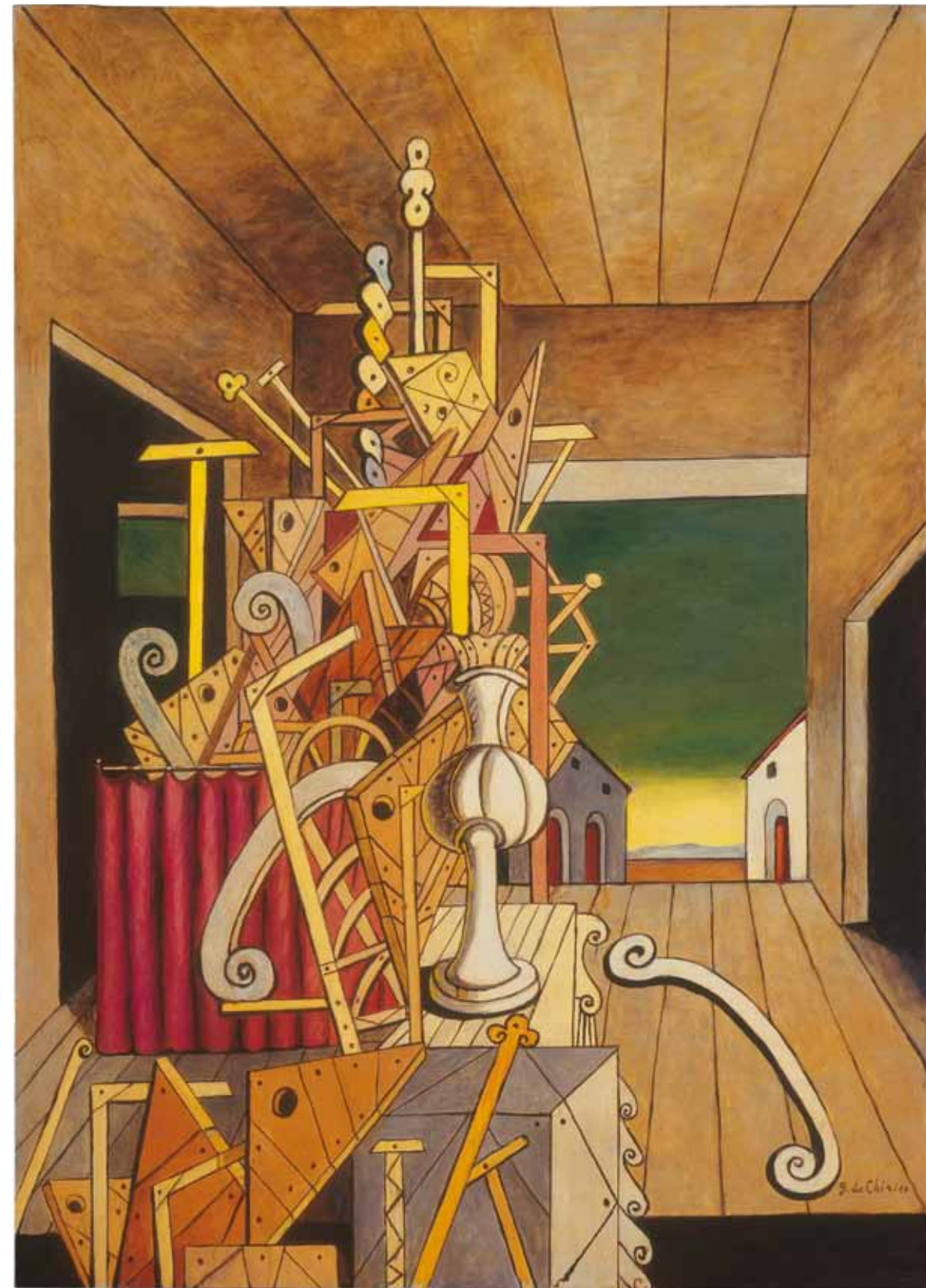


*Il figliuol prodigo*, 1975  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 100x70 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

*Trovatore*, assinado "1938", executado 1972 |  
 signed "1938", executed in 1972  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 70x50 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

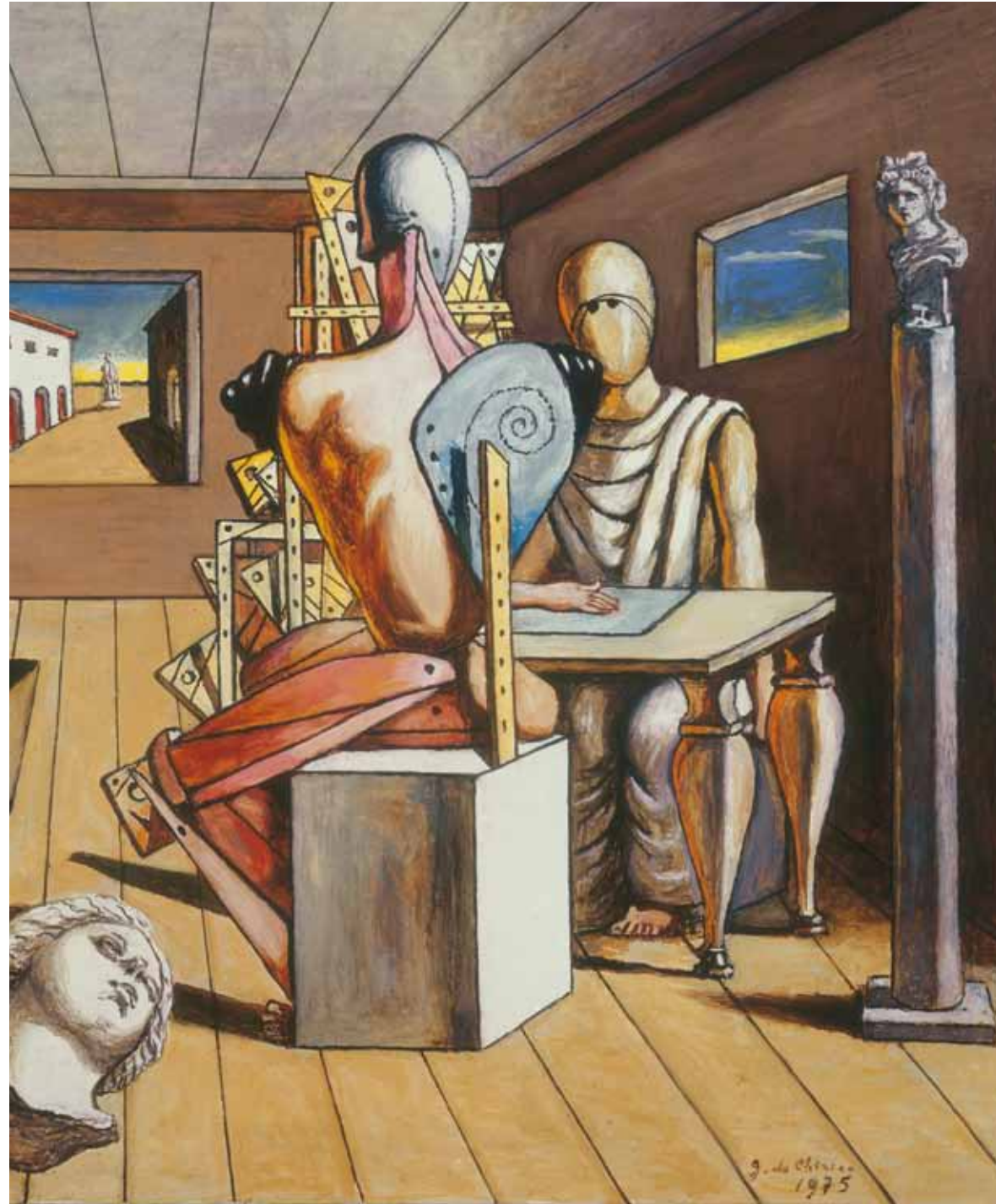


*Orfeo Trovatore stanco*, 1970  
óleo sobre tela | oil on canvas  
149x81,5 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Armonia della solitudine*, 1976  
óleo sobre tela | oil on canvas  
117,5x84 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

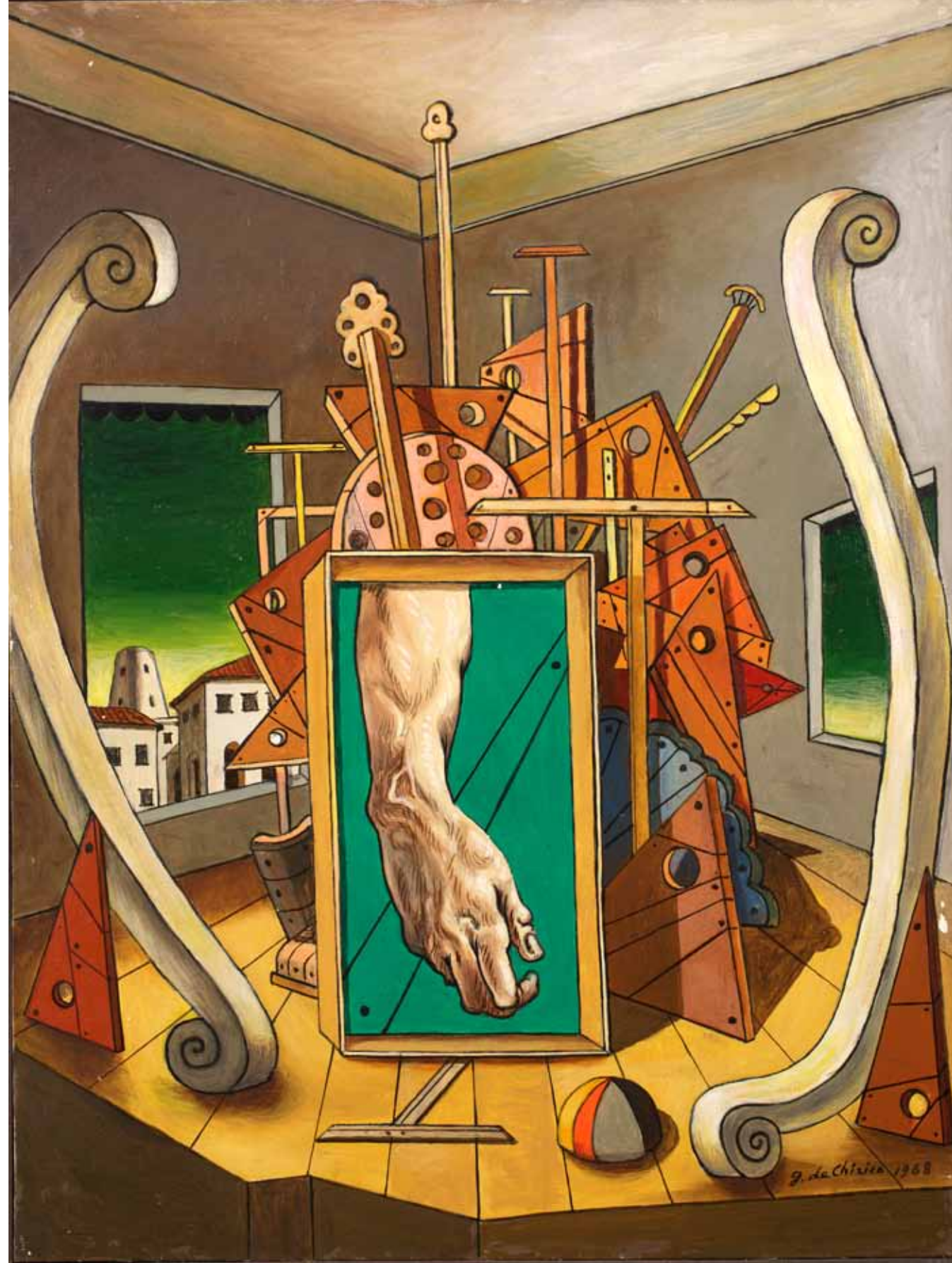




*Il poeta e il pittore*, 1975  
óleo sobre tela | oil on canvas  
100x81,5 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Visione metafisica di New York*, 1975  
óleo sobre tela | oil on canvas  
105x80 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Interno metafisico con mano di David*, 1968  
óleo sobre tela | oil on canvas  
79,5x59,5 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Interno metafisico con paesaggio romantico*, 1968  
óleo sobre tela | oil on canvas  
80x60 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Interno metafisico con testa di Esculapio, 1969*  
óleo sobre tela | oil on canvas  
80x59,5 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



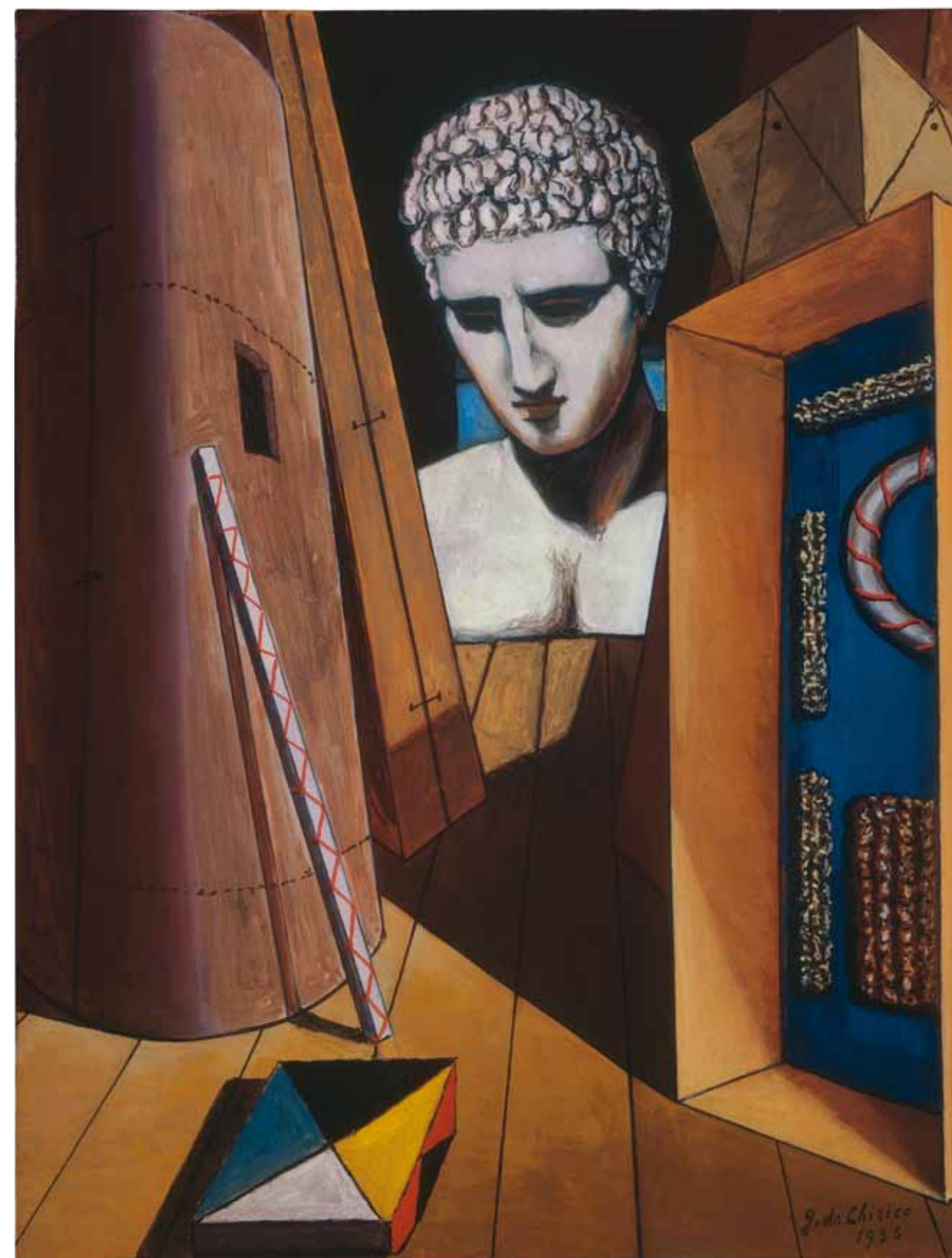
*La battaglia sul ponte, 1969*  
óleo sobre tela | oil on canvas  
82x61 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

*Il contemplatore*, 1976  
óleo sobre tela | oil on canvas  
65x55 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

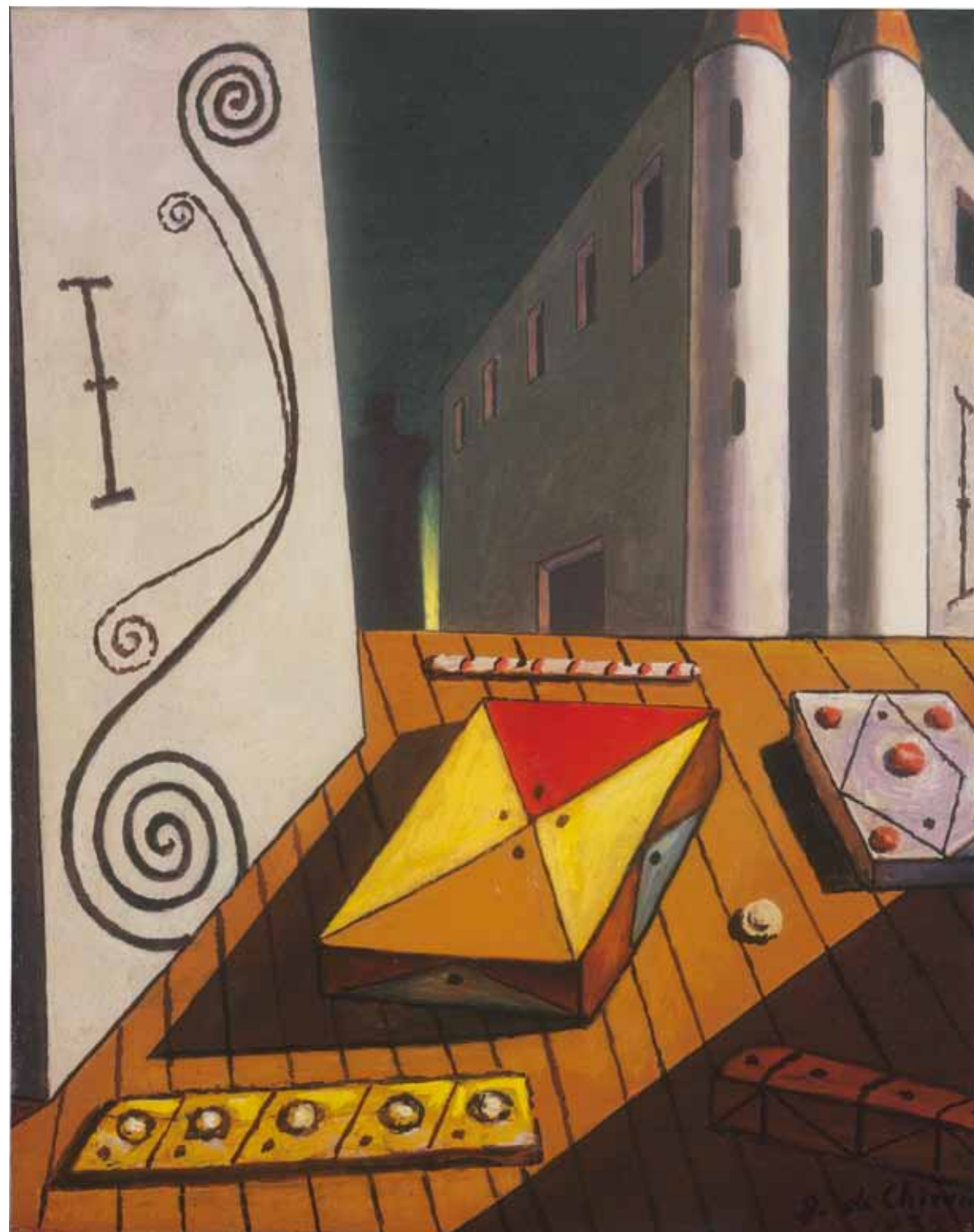




*Le maschere*, 1973  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 50,5x40 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*La meditazione di Mercurio*, assinado "1936", executado em 1973 |  
 signed "1936", executed in 1973  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 65x50 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Il segreto del castello*, assinado "1932", executado no final 1960 |  
 signed "1932", executed in late 1960s  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 50x40 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



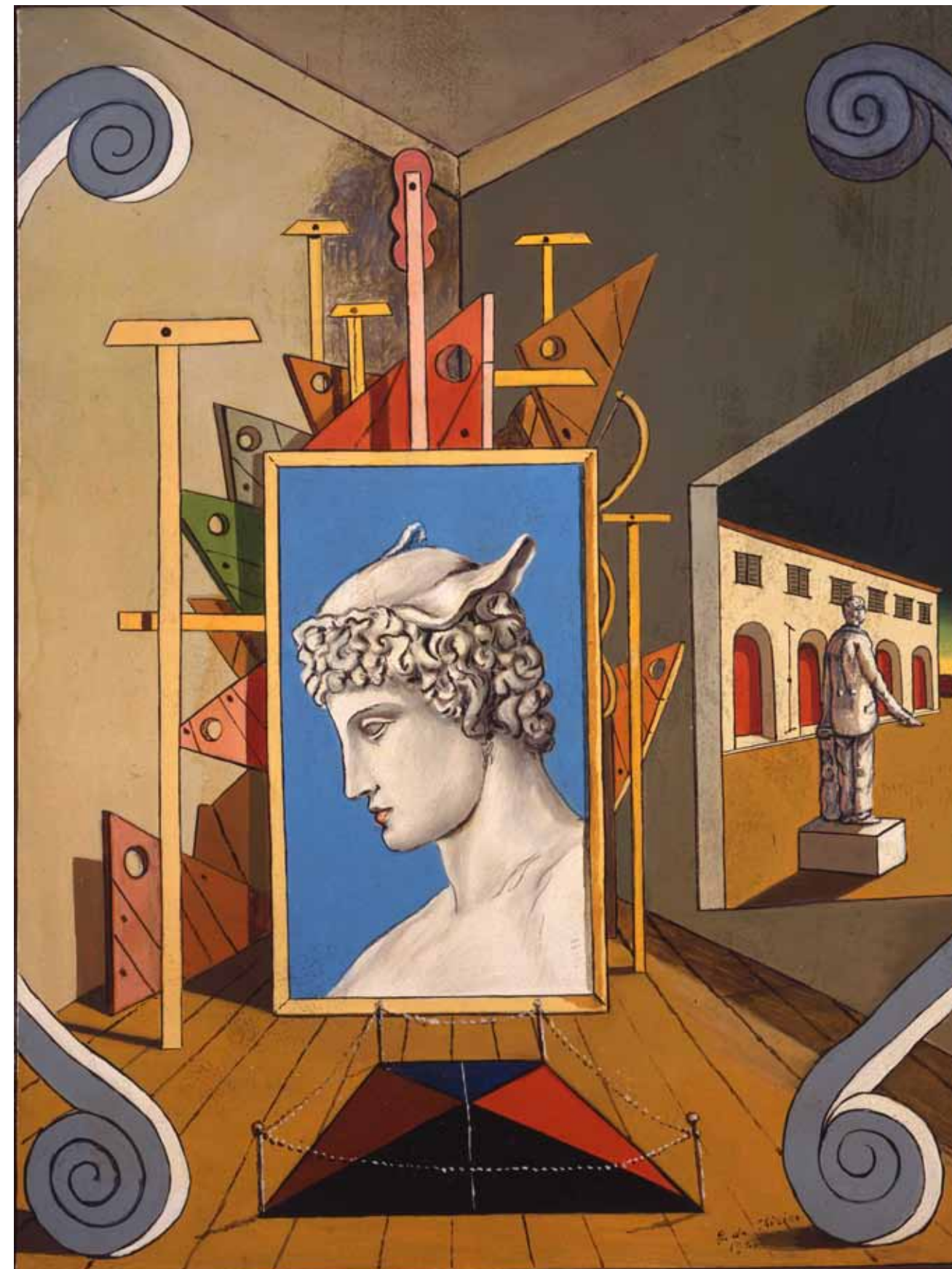
*Interno metafísico con palla e biscotti*, assinado "1950", executado no final 1960 |  
 signed "1950", executed in late 1960s  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 80x60 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Mistero di una stanza d'albergo a Venezia, 1974*  
óleo sobre tela | oil on canvas  
90,5x71,5 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Interno metafisico con officina e vista sulla piazza,*  
 assinado "1940", executado em 1969 |  
 signed "1940", executed in 1969  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 60,5x50,5 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Interno metafisico con testa di Mercurio,* 1969  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 80x60 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome





*Piazza d'Italia con statua di Cavour, 1974*  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50x60 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Piazza d'Italia con fontana, 1934*  
óleo sobre tela | oil on canvas  
50x40 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

*Piazza d'Italia (monumento al poeta)*, 1969  
óleo sobre tela | oil on canvas  
80x60 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome





Orfeo, 1970, edição n. 3/9 | edition n. 3/9  
escultura em bronze dourado | bronze with gold patina  
45x19x22,5 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Aiace, 1970, edição n. 5/9 | edition n. 5/9  
escultura em bronze dourado | bronze with gold patina  
41,5x19,5x20 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Il Grande Trovatore*, 1973, edição n. 5/9 | edition n. 5/9  
escultura em bronze prateado | bronze with silver patina  
76x13,5x28,9 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

*Gli Archeologi (Oreste e Pilade)* (prova do artista | artist's proof), 1966  
escultura em bronze natural | natural bronze  
altura | height 28 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Il Grande Metafisico*, 1970, edição n. 7/9 | edition n. 7/9  
escultura em bronze dourado | bronze with gold patina  
52x17,5x23 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Il Minotauro pentito*, 1969, edição n. 6/9 | edition n. 6/9  
alto relevo em bronze prateado | high-relief bronze with silver patina  
38,5x14,5x32 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Il Pittore*, 1968, edição n. 0/0 | edition n. 0/0  
escultura em bronze revestido | patina bronze  
49x24x26 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



*Manichini coloniali*, 1969, edição n. 6/9 | edition n. 6/9  
escultura em bronze prateado | bronze with silver patina  
49x26x38 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



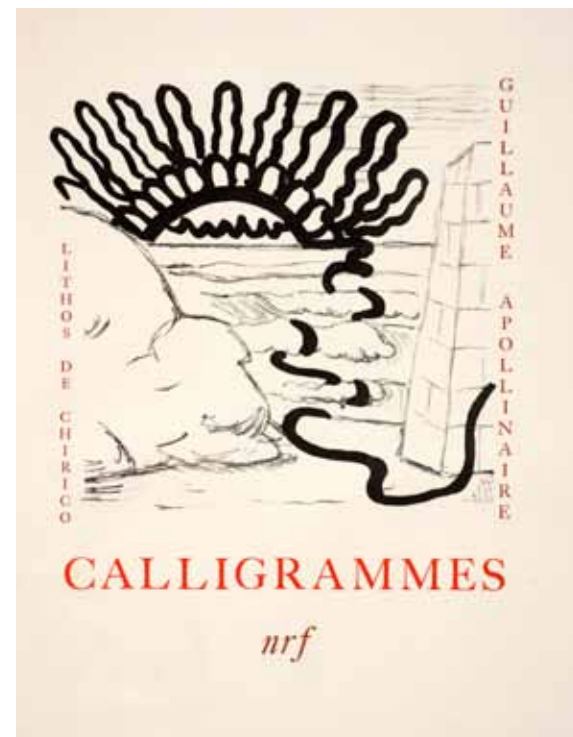
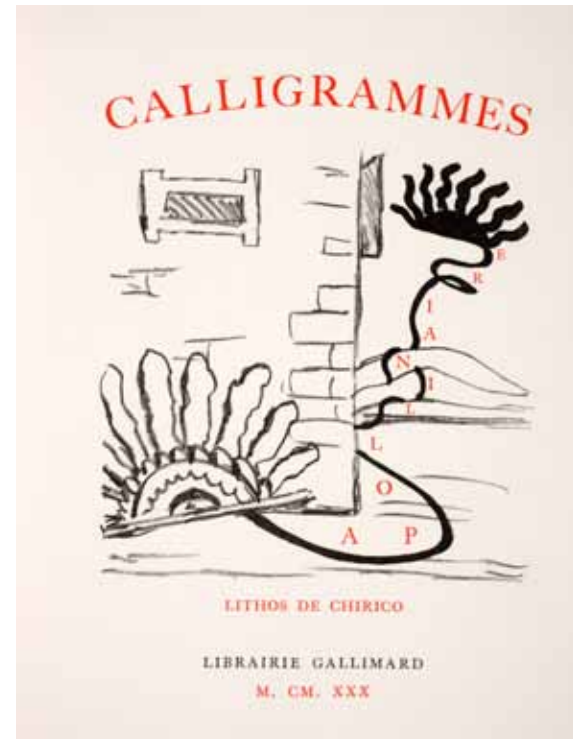
*Il poeta solitário*, 1970, edição n. 9/9 | edition n. 9/9  
escultura em bronze prateado | bronze with silver patina  
52x21x30 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

*Le muse inquietanti*, 1968, edição n. 9/9 | edition n. 9/9  
escultura em bronze prateado | bronze with silver patina  
50x20x28 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



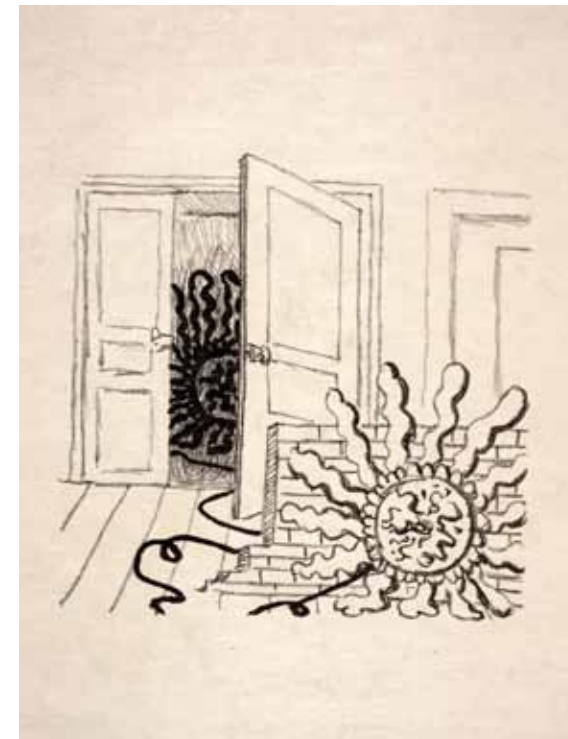
*Gli Archeologi (I Grandi Archeologi)*, 1968  
escultura em bronze prateado | bronze with silver patina  
170x120x120 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome





Frontespizio  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

Occhiello  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 15  
*Liens*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5 x 24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

Calligramme 22  
*Les collines*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 18  
*Les fenêtres*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

Calligramme 38  
*Arbre*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 42  
*Lundi rue Christine*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 48  
*Sur les prophéties*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 70  
*Tour*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 71  
*À travers l'Europe*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



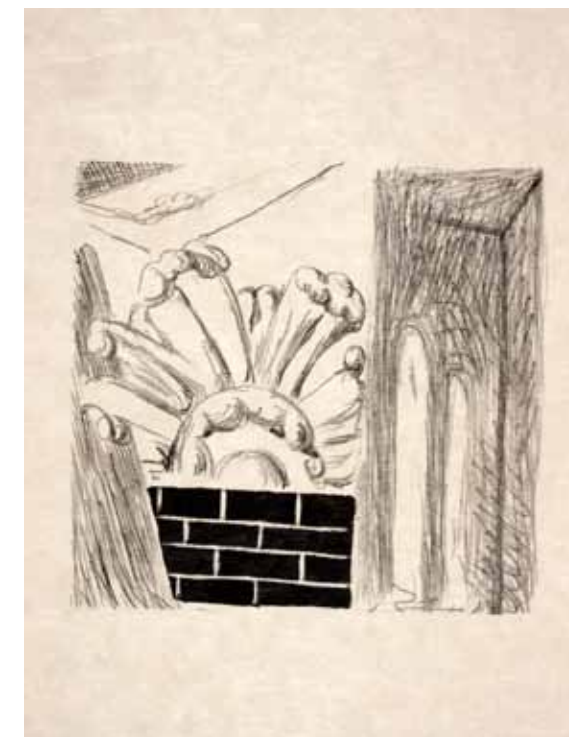
Calligramme 51  
*Le musicien de saint-merry*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 60  
*Un fantôme de nuées*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 77  
*La petite auto*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 82  
*Fumée*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



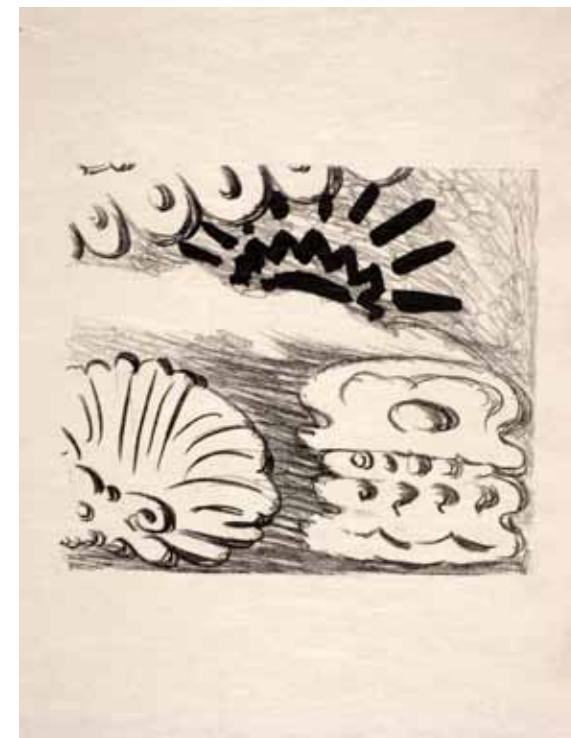
Calligramme 84  
*À nîmes*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 88  
*2° cannonier conducteur*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 96  
*C'est lou qu'on la nommait*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 106  
*Reconnaissance*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 92  
*Veille*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 94  
*Ombre*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 108  
*Saillant*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 110  
*Guerre*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 112  
*Mutation*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 114  
*Oracles*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 120  
*Échelon*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 122  
*Vers le sud*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 116  
*14 juin 1915*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 118  
*De la batterie de tir*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 124  
*Les soupirs du servent de Dakar*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 129  
*Toujours*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 131  
*Fête*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 135  
*Les saisons*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 147  
*La boucle retrouvée*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 149  
*Refus de la colombe*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 140  
*La nuit d'avril 1915*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 145  
*La grâce exilée*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 151  
*Les feux du bivouac*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



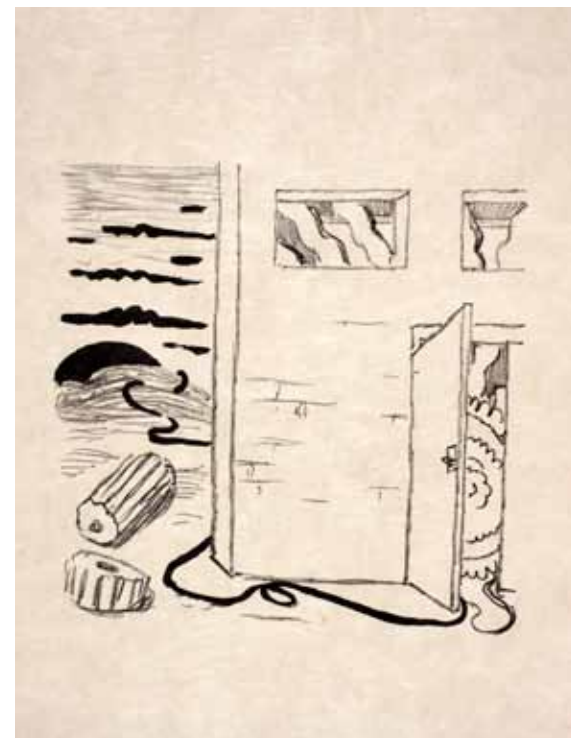
Calligramme 153  
*Les grenadines repentantes*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 155  
*Tourbillon de mouches*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 157  
*L'adieu du cavalier*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



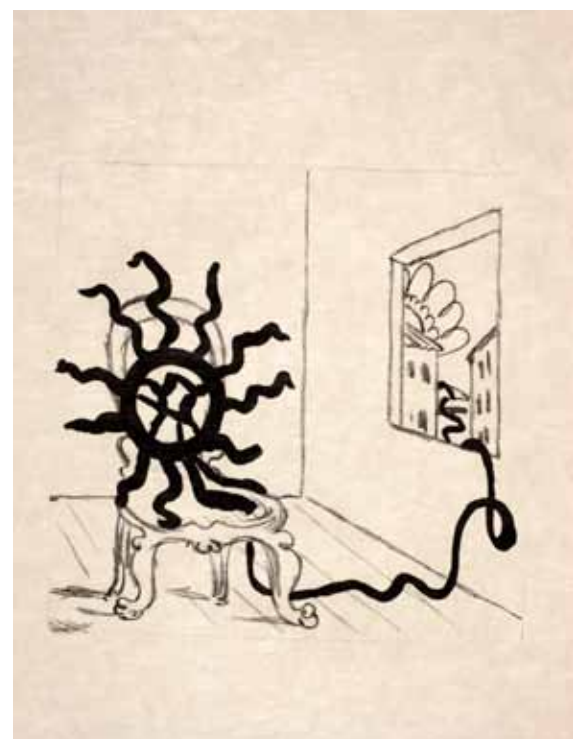
Calligramme 167  
*L'inscription anglaise*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 170  
*Dans l'abri-caverne*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 159  
*Le palais du tonnerre*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 165  
*Photographie*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 173  
*Fusée*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 176  
*Désir*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 179  
*Chant de l'horizon en champagne*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 185  
*Océan de terre*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



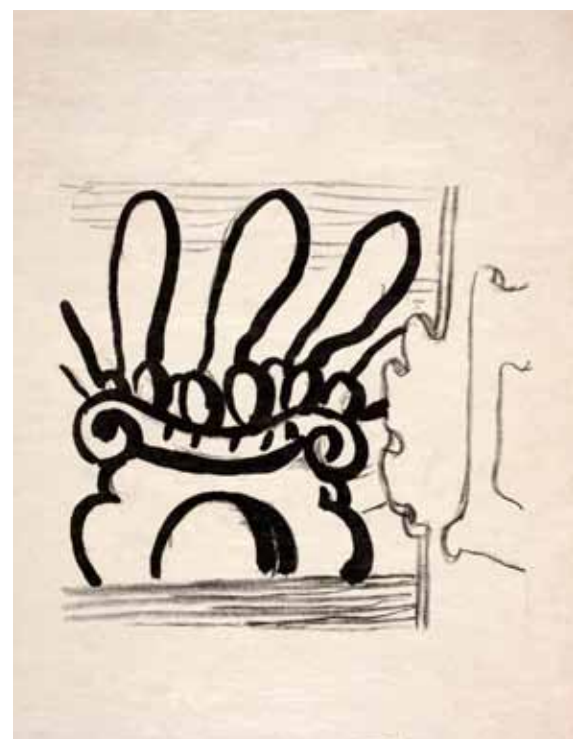
Calligramme 196  
*À l'Italie*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 205  
*La traversée*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 189  
*Merveille de la guerre*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



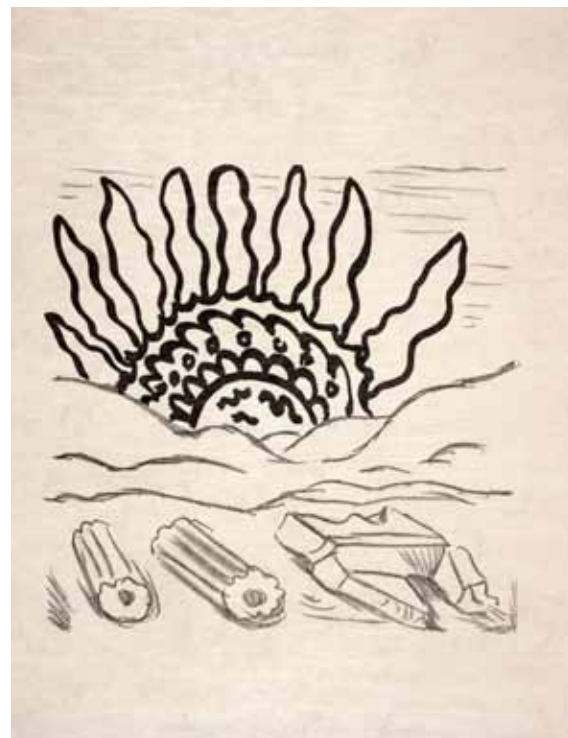
Calligramme 194  
*Is it exercise*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 207  
*Il ya*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 211  
*L'espionne*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 213  
*Le chant d'amour*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 216  
*Simultanéités*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



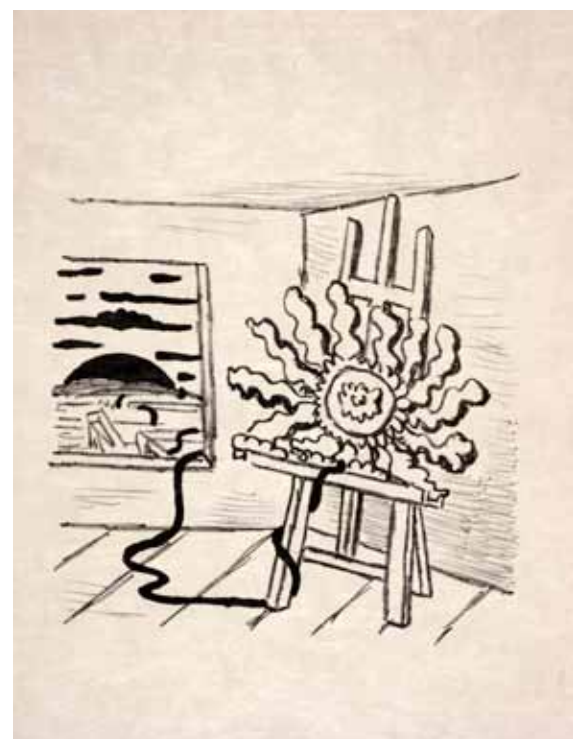
Calligramme 233  
*Carte postale*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 235  
*Souvenirs*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 229  
*Le départ*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 230  
*Le vigneron champenois*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 237  
*L'avenir*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 239  
*Un oiseau chante*, 1930  
 litografia | lithograph  
 32,5x24 cm  
 Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome





Calligramme 242  
*Chevaux de frise*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 246  
*Chant de l'honneur*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



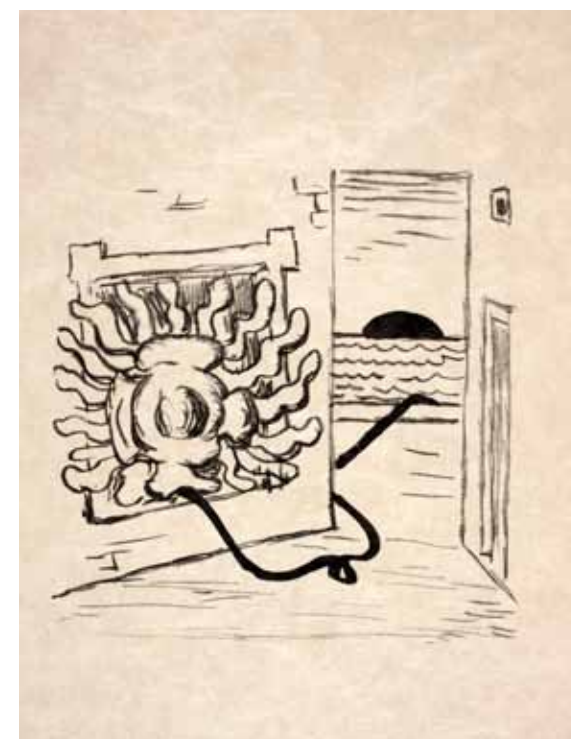
Calligramme 252  
*Chef de section*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 254  
*Tristesse d'une étoile*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 256  
*La victoire*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome



Calligramme 263  
*La jolie rousse*, 1930  
litografia | lithograph  
32,5x24 cm  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Rome

# Biografia de Giorgio de Chirico

por Fondazione Giorgio e Isa de Chirico



Giorgio de Chirico vestido como *Euzone* (Guarda Nacional Greca) | Giorgio de Chirico dressed as a *Euzone* (Greek National Guard), c. 1891.

A família de Chirico | The de Chirico family, ca. 1900.

## 1888-1905

Giuseppe Maria Alberto Giorgio de Chirico nasceu em 10 de julho de 1888, em Volos, Grécia. Seu pai, Evaristo de Chirico, que vinha de uma família nobre de origem siciliana e tinha nascido em Florença, trabalhava como engenheiro ferroviário na construção da ferrovia Tessália. Sua mãe, Gemma Cervetto, era uma nobre de Gênova. Em 1891, sua irmã, mais velha, Adelaide, morreu. Em agosto de 1891, seu irmão Andrea (que mudou seu nome para Alberto Savinio em 1914) nasceu em Atenas, onde a família de Chirico tinha ido morar temporariamente. Em 1896, a família voltou para Volos onde permaneceu até 1899, e onde Giorgio começou a tomar suas primeiras lições de desenho. Voltaram, então, a Atenas, e Giorgio estudou na Politécnica de Atenas de 1903 a 1906. Após vários anos de má saúde, o pai de Giorgio morreu em maio de 1905, com a idade de 62 anos.

## 1906-1909

Em setembro de 1906, sua mãe decidiu deixar a Grécia. Depois de duas estadas curtas em Veneza e Milão, a família mudou-se para Munique, onde Giorgio frequentou a Academia de Belas Artes, enquanto Andrea estudava música. Giorgio estudou a arte de Arnold Böcklin e Max Klinger, e leu as obras de Nietzsche, Schopenhauer e Weininger com grande interesse. Em junho de 1909, juntou-se à mãe e ao irmão, que tinham se mudado para Milão.



De Chirico fotografado em Munique por Fritz Gartz | De Chirico photographed in Munich by Fritz Gartz, 1907.

## 1910-1915

Em março de 1910, de Chirico mudou-se para Florença, cidade em que a arquitetura de Brunelleschi causou-lhe uma forte impressão, e onde recomeçou fervorosamente o seu estudo sobre Nietzsche. Começou a pintar temas que tentavam expressar o sentimento forte e misterioso que ele tinha descoberto nos escritos de Nietzsche: “a melancolia de belas tardes de outono em cidades italianas”. Ele fez sua primeira pintura metafísica intitulada *L'enigme d'un après-midi d'automne* [O enigma de uma tarde de outono], inspirado por uma visão que teve na *Piazza Santa Croce*, e também foi influenciado pelo afresco de Giotto na capela da família Bardi, na Basílica de Santa Croce. Antes desta pintura, ele executou *L'enigme de l'oracle* [O enigma do oráculo] e, mais tarde, enquanto ainda em Florença, em 1910, *L'enigme de l'heure* [O enigma da hora] e o famoso auto-retrato inscrito com a epígrafe Nietzscheana “Et quid amabo nisi quod aenigma est?” [E o que devo amar senão o enigma?].

Em julho de 1911, Giorgio e sua mãe, a caminho de Paris, onde juntariam-se a Andrea, pararam em Turim. Elementos da arquitetura da cidade tornariam-se temas iconográficos na suas famosas *Piazze* italianas. No outono de 1912, ele mostrou seu trabalho pela primeira vez, no *Salon d'Automne*, realizado no Grand Palais. Em março de 1913, ele exibiu três pinturas no *Salon des Indépendants*. Picasso e Apollinaire tomaram conhecimento de sua obra. Apollinaire escreveu mais tarde um comentário em *L'Intransigeant* sobre a exposição do artista realizada em seu estúdio em outubro. Os dois começaram colaboração em janeiro de 1914. Através de Apollinaire ele conheceu Giovanni Papini e Ardengo Soffici, bem como Fernand Léger, Constantin Brancusi, Max Jacob, André Derain e Georges Braque. De Chirico apresentou seu irmão, Savinio, a Apollinaire, no final de janeiro. Os dois assistiram à *Les soirées de Paris* juntos. Ele conheceu Paul Guillaume, o seu primeiro negociante de arte. Exibiu novamente no *Salon des Indépendants* em 1914. Ardengo Soffici escreveu sobre os irmãos de Chirico na revista *Lacerba*. Giorgio de Chirico começou a trabalhar sobre o tema manequim. Ele pintou seu famoso retrato de Apollinaire e o deu a ele; no ano seguinte, o poeta dedicou a ele o poema *Océan de Terre*.



Alberto Savinio, 1918.

## 1915-1918

Em maio de 1915, de Chirico e Savinio retornaram à Itália para se apresentarem às autoridades militares, e foram enviados para Ferrara. De Chirico pintou seus primeiros *Interiores Metafísicos*: “O que me impressionou acima de tudo e me inspirou do ponto de vista metafísico em que eu estava trabalhando na época, foram alguns elementos de interiores de Ferrara, algumas janelas, certas oficinas, certas casas, certos distritos, como o velho gueto, onde se encontram doces e biscoitos em formas extremamente metafísicas e estranhas.” Durante o mesmo período, o artista pintou *Il grande metafísico* [O grande metafísico], *Héctor y Andrômaca* [Hector e Andrômaca], *Il trovatore* [O trovador] e as *Muse inquietanti* [Musas Inquietantes]. Em 1916, conheceu Filippo de Pisis (que tinha apenas 20 anos de idade na época). Em 1917, passou alguns meses na Villa del Seminario, hospital do exército para distúrbios nervosos, onde Carlo Carrà também se recuperou. A que mais tarde seria chamada de *Escola de Arte Metafísica* surgiu. Ele entrou em contato com o círculo *Dada*, de Tristan Tzara, e com a revista *Dada 2*. No final do ano, mudou-se para Roma com sua mãe, onde publicou o ensaio *Zeusi l'esploratore* [Zeusi, o Explorador] na primeira edição de *Valori Plastici*, dedicando-o ao fundador da revista, Mario Broglio. No ensaio, de Chirico proclamou: “É necessário descobrir o demônio em todas as coisas... É preciso descobrir o olho em todas as coisas... Somos exploradores prontos para novas partidas.”

## 1919-1924

Em fevereiro de 1919, de Chirico realizou sua primeira exposição individual em Roma, na *Casa d'Arte Bragaglia*. Nesta ocasião seu ensaio intitulado *Noi Metafisici* [Nós, metafísicos] foi publicado na *Cronache d'attualità*. No ensaio, o artista escreveu: “Schopenhauer e Nietzsche foram os primeiros a ensinar a importância profunda do sentido da vida e como tal sentido pode ser transferido para arte... Os bons e novos artesãos são filósofos que superaram a filosofia”. Durante este período, de Chirico redescobriu o Museu e começou a fazer cópias de pinturas de antigos mestres do Renascimento italiano. Foi para Florença e estudou as técnicas de tempera e pintura mural. Em 1921, uma exposição individual foi



Raissa Gourevitch, início dos anos vinte | early 1920s.

realizada em Milão, na Galeria Arte. Giorgio publicou artigos sobre Böcklin, Klinger, Menzel, Thoma, Renoir e Rafael em uma série de revistas. Em 1922, uma importante exposição foi realizada na Galerie Paul Guillaume, em Paris, com 55 obras expostas. Breton escreveu a introdução do catálogo. Em 1923, Paul Éluard e Gala, sua esposa, visitaram de Chirico, durante sua estada em Roma para a Bienal de Veneza, e compraram várias de suas pinturas. Foi através desta amizade que de Chirico conheceu Max Ernst, que pintou seu retrato ao lado dos de outros representantes do iminente movimento surrealista em *Au Rendez-vous des amis*. Participou da XIV Bienal de Veneza. No mesmo ano, conheceu sua futura esposa, a bailarina russa Raissa Gourevitch Krol, em Roma. Foi para Paris com Raissa, onde desenhou os cenários e figurinos para a peça *O Jarro*, de Pirandello, com música de Alfredo Casella, para a Companhia de Balé Sueca no Théâtre des Champs-Élysées. De Chirico colaborou na primeira edição de *La Révolution Surréaliste* e foi imortalizado por Man Ray em seu famoso retrato de grupo.

## 1925-1929

Inicia-se um período em que de Chirico explorou a Metafísica da luz, assim como o mito do Mediterrâneo, criando obras como *Gli archeologi* [Os arqueólogos], *Cavalli in riva al mare* [Cavalos ao longo do mar], *Trofei* [Troféus], *Paesaggi in una stanza* [Paisagens em um quarto], *Mobili nella valle* [Mobiliário em um vale] e *Gladiatori* [Gladiadores]. Após a abertura de uma exposição individual na galeria Léonce Rosenberg, os surrealistas criticaram fortemente o seu trabalho mais recente. Seu rompimento com os surrealistas agora era conclusivo e destinado a só piorar com o tempo. Foi nessa época que de Chirico conheceu Albert C. Barnes, que se tornaria um grande defensor e colecionador de suas obras. Em 1928, a monografia de Jean Cocteau, *Le mystère laïc – Essai d'étude indirecte* [O mistério laico – Um ensaio de estudo indireto] foi publicado com litografias do artista, e em Milão, *Piccolo trattato di tecnica pittorica* [Pequeno tratado sobre técnica pictórica], foi publicado por Scheiwiller. Em 1929, *Éditions du Carrefour*, de Pierre Levy, publicou *Hebdomeros, le peintre et son génie chez l'écrivain* [Hebdomeros – o pintor e seu gênio no escritor]. De Chirico desenhou os figurinos para o balé *Le Bal*, produzido por Serge



Fotografia de Man Ray publicada na capa da *La Révolution surréaliste*, novembro 1924 (Giorgio de Chirico no centro da foto com André Breton à esquerda) | Photograph by Man Ray published on the cover of *La Révolution surréaliste*, November 1924 (Giorgio de Chirico is seen in the middle with André Breton towards the left)



Figurinos teatrais desenhados por de Chirico, final dos anos vinte | Theatrical costumes designed by de Chirico, late 1920s



De Chirico em seu estúdio com o trabalho *Le grandi figure* [As grandes figuras] | De Chirico in his studio with his work *Le grandi figure* [The great figures], Paris, 1926.



Isabella Pakszwer, Paris, início dos anos trinta | early 1930s.

*La Cultura Italiana* [A Cultura Italiana] de de Chirico para a V Trienal de Milão, 1933; nicho no mosaico de Gino Severini | *La Cultura Italiana* [Italian Culture] by de Chirico for the V Milan Triennial, 1933; mosaic niche by Gino Severini.

Capa da *Vogue* ilustrada por de Chirico, New York, nº 24, 15 novembro 1935 | *Vogue* cover illustrated by de Chirico, New York, nº 24, 15 November 1935.

Diaghilev (Monte Carlo, Paris, Londres). Nesse meio tempo, expôs com o grupo *Novocento*, na Itália (Milão) e no exterior (Zurique e Amsterdam), e também na Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos.

## 1930-1935

Casou-se com Raissa em três de fevereiro de 1930. Gaillmard publicou *Calligrammes* [Caligramas], de Apollinaire, ilustrado com 66 litografias do artista. No outono, conheceu Isabella Pakszwer (mais tarde Isabella Far), que se tornaria sua segunda esposa e que permaneceu como sua companheira por toda a vida. No final de 1931, seu casamento com Raissa, que estava em dificuldades havia algum tempo, acabou em separação. De Chirico deixou Paris com Isabella e mudou-se para Florença. Durante esses anos, pintou naturezas-mortas, retratos e nus femininos de um naturalismo luminoso. Expôs na XVIII Bienal de Veneza, na galeria dedicada aos artistas italianos, em Paris. Em 1933, participou da V Trienal de Milão, para a qual pintou o monumental afresco intitulado *La Cultura Italiana* [A Cultura Italiana]. Continuou seu trabalho para teatro produzindo as cenas e os figurinos para *I puritani*, de V. Bellini e para *I Maggio Musicale Fiorentino* (1933), e o cenário para *La figlia di jorio*, de D'Annunzio, dirigida por Pirandello, no Teatro Argentina de Roma. Retornou a Paris com Isabella, onde estudou tratados históricos sobre técnica de pintura. Em 1934, ilustrou a obra *Mythologie*, de Cocteau, com dez litografias sobre o tema *Bagni misteriosi* [Banhos Misteriosos].

## 1936-1937

Em 1936, de Chirico foi para Nova Iorque, onde expôs suas pinturas na galeria de Julien Levy. Um número significativo de obras foi comprado por Albert C. Barnes, para o seu museu, bem como por outros colecionadores de arte. De Chirico colaborou em revistas como *Vogue* e *Harpers Bazaar*. Também executou um mural intitulado *Petronius and a Modern-day Adonis in Tails* [Petronius e um dia moderno de Adonis em Tails] para a loja de alfaiataria Scheiner e decorou uma parede no instituto de beleza Helena Rubinstein. Além disso, executou um trabalho, assim como Picasso e Matisse, para a sala de estar da galeria Imagens de Decoradores. Irving Penn fotografou o artista usando uma coroa de louros, o

que é tanto comemorativo quanto irônico. Em junho de 1937, de Chirico recebeu de seu irmão a notícia da morte de sua mãe.

## 1938-1947

Em janeiro, retornou à Itália e se estabeleceu em Milão, para depois partir para Paris, porque estava desgostoso com as leis raciais promulgadas na Itália. Expôs na III Quadrienal de Arte Nacional de Roma. Em Florença, começou a criar esculturas de terracota: *Gli archeologi*, *Héctor y Andrômaca*, *Ippolito e il suo cavallo* [Hipólito e seu cavalo] e uma *Pietà*. Publicou *Il Signor Dudron* [O Senhor Dudron], em *Prospettive*, e um ensaio sobre a escultura, intitulado *Brevis Pro Plastica Oratio*, em *Aria d'Italia*. Em 1941, o crítico e colecionador de arte americano James Thrall Soby publicou *O de Chirico Inicial*. Escreveu uma série de artigos de teoria da arte para vários periódicos, que mais tarde foram reunidos em *La commedia dell'arte moderna* [A comédia da Arte Moderna] (Roma 1945). Em 1944, de Chirico fixou definitivamente residência em Roma. Projetou o cenário para *Don Giovanni*, um balé com música de R. Strauss, com coreografia de A. Milloss, para a Ópera de Roma. Em 1945, publicou os livros autobiográficos *Memorias de mi vida – Giorgio de Chirico* [As memórias de Giorgio de Chirico] e *1918-1925 – Ricordi di Roma* [1918-1925 – Lembranças de Roma]. Sua pesquisa sobre os Velhos Mestres intensificou-se com um número de cópias de Rubens, Delacroix, Ticiano, Watteau, Fragonard e Courbet. Muitas exposições de trabalhos do artista foram realizadas após o final da Segunda Guerra Mundial. Nessa época, de Chirico começou uma batalha feroz contra a falsificação de seus trabalhos, um fenômeno que foi inspirado pelos surrealistas na década de 1920. Em 18 de maio de 1946, casou-se com Isabella Pakszwer. Em junho de 1946, a galeria parisiense *Allard* fez, com a aprovação de Breton, uma mostra de de Chirico, em que 24 falsas obras metafísicas pintadas pelo pintor surrealista Oscar Dominquez foram exibidas. No decurso de 1947, ele mudou seu estúdio para a Piazza di Spagna, nº 31 e, no ano seguinte, fez desta a sua residência permanente e viveu ali até o fim de sua vida.



De Chirico com a família de Bellini | De Chirico with the Bellini family, 1948.

## 1948-1959

No final de 1948, de Chirico foi eleito membro honorário da Royal Society of British Artists (Real Sociedade dos Artistas Britânicos). Em 1949, foi convidado a realizar uma exposição individual na prestigiosa sede da sociedade. Em 1950, em protesto contra a Bienal de Veneza, onde uma “falsificação formidável” de de Chirico (pintada pelo surrealista Oscar Dominquez) tinha sido exibida dois anos antes, e o prêmio de Pintura Metafísica tinha sido concedido a Giorgio Morandi, ele organizou uma exibição Anti-Bienal com outros artistas “anti-modernos” no Bucintoro Rowing Club (clube de remo) de Veneza. Mostras semelhantes ocorreram no mesmo espaço de exposição em 1952 e 1954. Em 05 de maio de 1952, Alberto Savinio morreu em Roma. De Chirico continuou suas pesquisas sobre pintura barroca, executando várias cópias de Rubens. Ele continuou a expor com frequência na Itália e no exterior. Continuou a sua batalha contra a Arte Moderna.



De Chirico em seu estúdio na Piazza di Spagna, em Roma, anos sessenta | De Chirico in his studio at Piazza di Spagna, Rome, 1970s.

De Chirico no terraço da sua casa na Piazza di Spagna, Roma, anos sessenta | De Chirico on the terrace of his house at Piazza di Spagna, Rome, 1970s.

## 1960-1969

Dedicou-se à produção de litografias e ilustrou *I promessi sposi*, de Manzoni, em 1965, e a tradução de Quasímodo da *Ilíada*, em 1968. Começou a revisitar temas anteriores, com especial destaque para sua escolha e uso das cores, começando assim um período de pesquisa conhecido como *Neometaphysics* [Neometafísica]. No final da década de 1960, começou a produzir esculturas de bronze. Mais tarde, criou esculturas em pátina prata ou bronze dourado e joias-esculturas em prata branca ou dourada.

## 1970-1978

Em 1970, em Milão, o *Palazzo Reale* realizou uma importante retrospectiva da obra do artista. Uma exposição significativa também foi realizada em Ferrara, no Palazzo dei Diamanti. Em 1971, Claudio Bruni Sakraischik começou a publicar o *Catalogo Generale – Giorgio de Chirico* [Catálogo Geral de trabalho de Giorgio de Chirico]. Em 1972, ele recebeu o Prêmio Ibico Reggino. Em 1973, de Chirico criou a *La fontana bagni misteriosi* [Fonte dos banhos misteriosos] no parque Sempione do Palazzo dell'Arte de Milão para a XV Trienal de Milão. Em 1974, foi eleito para a Academia de França. Em 20 de novembro, Giorgio de Chirico morreu, em Roma, aos 90 anos de idade. Em 1992, seus restos mortais foram transferidos para a Igreja San Francesco, a Ripa, no bairro Trastevere, de Roma.



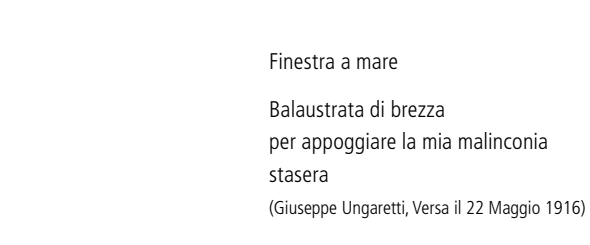
De Chirico no atelier da Piazza di Spagna, Roma com o trabalho *Orfeo Trovatore stanco* [Orfeo Trovatore cansado] | De Chirico in his studio at Piazza di Spagna, Rome, with the work *Orfeo Trovatore stanco* [Orpheus Trovatore tired], 1970.

*La fontana bagni misteriosi* [A fonte dos banhos misteriosos] de Giorgio de Chirico para a Trienal de Milão, Parque Sempione, Milão, 1973 | *La fontana bagni misteriosi* [Mysterious baths fountain] by Giorgio de Chirico for the Milan Triennial Park Sempione, Milan, 1973.



## De Chirico e il sentimento dell'architettura

di Maddalena d'Alfonso



Giorgio de Chirico assume come universo simbolico della sua ricerca artistica la città ed i suoi scenari architettonici, entro cui colloca, in maniera misurata ed erudita, figure, immagini, scorci, oggetti, quasi come elementi allogeni che, giustapposti, alludano all'enigma della modernità.

La modernità per de Chirico è infatti nuova classicità; è desiderio di un mondo nuovo, dove agire liberamente e liberamente lasciarsi sopraffare da umanissimi sentimenti, dalle paure, dal coraggio; un mondo dove la libertà di *agere e pati* sublimi l'opaca e disordinata percezione dello spazio in visione limpida e laconica.

L'idea di umanità rinnovata, di "uomo nuovo", che in quegli anni andava trasformando la concezione del mondo, applicando alle arti un'inconsueta matrice interpretativa – nella poesia per esempio con Guillaume Apollinaire, nella musica con Alfredo Casella, nella scenografia con Adolphe Appia ed in architettura con Le Corbusier – si confronta in de Chirico con una sola pallida certezza: il sedimento della cultura nella storia e nella civiltà, l'unico che non possa ricusarsi, si consolida essenzialmente nell'architettura, perché essa incarna per l'individuo la dimensione civile, quale si esprime con maggior evidenza nella piazza urbana.

Questa infatti definisce il luogo ideale – sia esso foro, tempio, portico, torre, stanza – in cui, secondo de Chirico, ci appropriamo della modernità, forti d'una consapevolezza nuova, quella cioè d'essere capaci di cercare risposte non solo con la ragione ed i suoi regolati ordinamenti, ma anche con la sensibilità e con la poesia, intesa come *poiesis*, cioè atto creativo.

Tuttavia l'enigmatica modernità di de Chirico, in cui si coglie certamente un'eco nietzschiana, non adombra un mondo ideale, astratto, metafisico, di verità assolute, ma sostanzia il fulcro d'una ricerca artistica che spalanca al nostro sguardo la visione d'una realtà ciclica, mutevole eppure costante, come sospesa nel tempo degli eterni ritorni, e la propone a fondamento della comune conoscenza.

Lo spazio urbano, indagato e perlustrato lungo tutta la sua opera, dagli anni giovanili al ritorno finale ai temi della metafisica, resterà il territorio per eccellenza dell'enigma, del dubbio e dell'assiduo interrogarsi umano, soggetto che fa da transito dall'arte del passato, investigata nella riproposizione tra gli altri di Dürer e Rubens, annoverati fra i suoi molti maestri, all'arte moderna, aprendo nuove prospettive di ricerca.

La visione del mondo di de Chirico, in cui la vicenda individuale è inscindibile dalla costruzione del significato dello spazio urbano, rende la sua esperienza artistica ancor oggi così attuale e prossima alla nostra sensibilità.

Infatti, scevra com'è delle suggestioni psicanalitiche proprie del Surrealismo, propone di confrontarsi con l'eloquenza nitida di luoghi archetipici, solidi, definiti, restituendo così al soggetto quella centralità che, trasmessa dalla tradizione classica, viene ereditata dalle nuove avanguardie e sta anche alla base di esperienze più vicine a noi nel tempo, come quella dei Situazionisti: costoro infatti individuano proprio nella città il presupposto d'una riforma del sentire comune, che abbia come fondamento l'inventiva del soggetto attivo.

### La città e lo scenario architettonico e urbano

"Nella costruzione della città, nella forma architettonica delle case, delle piazze, dei giardini, dei paesaggi, dei porti, delle stazioni ferroviarie ecc., stanno le prime fondamenta d'una grande estetica metafisica. I greci ebbero un certo scrupolo in tali costruzioni, guidati dal loro senso estetico-filosofico: i portici, le passeggiate ombreggiate, le terrazze erette come platee innanzi i grandi spettacoli della natura (Omero, Eschilo); la tragedia della serenità".<sup>1</sup>

La città di de Chirico è città greca, rinascimentale e moderna allo stesso tempo: per questo è stata amata da Breton come lo spazio surreale, dove simultaneamente trascorrono il vapore di una locomotiva e la vela quadra d'una trirème omerica. La città è da lui eletta a soggetto principe delle sue rappresentazioni, come se dovesse disvelare la sua radice etimologica: *civitas*, la medesima di civiltà; non è infatti contemplata, contrariamente alle apparenze, nel suo aspetto monumentale: la piazza, la strada, la prospettiva chiaroscurata del portico, lo svettare della torre attingono non solo ad un riferimento storico concreto, quanto agli archetipi, ai *topoi*, che soggiacciono ad ogni figura architettonica, densi di valore semantico, iconografico, simbolico e culturale.

La sua non è una città reale, ma composizione onirica di elementi desunti dall'iconografia urbana storica, aperta alla comprensione dell'individuo moderno, perché ne disveli il senso riposto ed affidi ad essa i propri valori e i propri sentimenti. In verità sospesi nel sogno i frammenti di Firenze, Roma, Torino, Monaco, Ferrara, Parigi, New York, altro non sono se non sentimenti di città, sentimenti che suggeriscono uno stile di vita, un rapporto tra storia, luoghi e persone, un vissuto individuale e civile, che il pittore traduce in forma d'arte.

Assume forme e caratteri diversi la città dechirichiana: la rinascimentale, l'ermetica, la moderna. Più nota è la città metafisica, la cui ideazione nasce a Firenze, ma matura a Ferrara: sono gli anni della scuola metafisica, dei carteggi con Ardengo Soffici e degli incontri con Carlo Carrà.<sup>2</sup> È ben sintetizzata nelle *Muse Inquietanti*: in quest'opera due frammenti diversi, d'una torre e d'una fabbrica, affiancano il Castello Estense, che appare in prospettiva aberrata sopra un palco di assi, dove poggiano silenti sculture-manichino.

<sup>1</sup> G. de Chirico, *Estetica Metafisica* in *Valori Plastici*, Roma, a.1, n. 4-5, aprile-maggio 1919; ora in Giorgio de Chirico, a cura di Andrea Cortellessa, *Scritti/1, Romanzi e Scritti critici e teorici 1911-1945*, Bompiani, Milano, 2008, p. 292.

<sup>2</sup> P. Fossati, *La "pittura metafisica"*, Einaudi, Torino, 1988.



presente alla conoscenza, quindi tutto questo mondo, è soltanto oggetto in rapporto al soggetto, intuizione dell’intuente, in una parola: rappresentazione.<sup>”20</sup>

E dal pensiero di Schopenhauer de Chirico trae alimento e rielabora alcuni aspetti: la possibilità di “dimenticare se stessi”, ovvero la propria *volontà*; la capacità, propria del genio<sup>21</sup>, di cogliere il *noumeno*; la contiguità tra genialità e follia<sup>22</sup> messa in stretto rapporto con la memoria; il senso del sublime che sgorga dalla grandiosità di spettacoli naturali e architettonici<sup>23</sup>; le Arti come antidoto alla frustrazione congenita alla conoscenza e come manifestazione sensibile dell’Universale che l’uomo può contemplare solo temporaneamente.

In de Chirico dunque il pensiero filosofico di Schopenhauer nutre una pratica creativa, che vede negli scenari urbani un oggetto di indagine transtemporale attraverso cui spiare l’immutabilità di ciò che esiste nella semplicità delle cose.

Artista infatti è colui che, in virtù della sua sensibilità speciale, sa aprire all’intuito le porte della comprensione del reale, tramuta i frammenti sfuggenti del tempo in costanti, e condensa in visione le intuizioni: in una parola, l’artista è il genio.

Inoltre la follia<sup>24</sup> e il senso di debilitazione, che la malattia provoca, alterano il legame con la realtà che ci circonda, e determinano come un corto circuito tra presente e passato, destabilizzando la

<sup>[1]</sup> A. Schopenhauer, Il mondo come volontà e rappresentazione, Newton and Compton, Roma, 2011, p. 99.

<sup>[2]</sup> “Soltanto mediante la pura contemplazione sopra descritta, tutta fusa nell’oggetto, le idee sono percepite e l’essenza del genio consiste appunto nella prevalente facoltà di tale contemplazione: e poiché questa esige una dimenticanza totale della propria persona e delle sue relazioni, la genialità’ allora non è nient’altro che la più perfetta oggettività’ cioè direzione oggettiva contrapposta alla soggettiva, che è rivolta alla propria persona, cioè alla volontà.” A. Schopenhauer, Il mondo come volontà e rappresentazione, op. cit., p. 212.

<sup>[3]</sup> “Se noi, secondo quanto indicato, vediamo il folle conoscere esattamente il singolo presente ad anche molti singoli momenti del passato , ma non riconoscerne la connessione, le relazioni e quindi sbagliare e farneticare, è proprio questo allora il suo punto di contatto con l’individuo geniale, poiché anche quest’ultimo, trascurando la conoscenza tra le relazioni, che è quella conforme al principio di causa, per vedere e cercare nelle cose soltanto le loro idee, per afferrare la loro autentica essenza, che si manifesta in modo intuitivo, e in rapporto alla quale una sola cosa rappresenta l’intero genere e perciò, come dice Goethe un caso vale per mille; anche l’uomo di genio perde di vista, a tale proposito, la conoscenza della connessione delle cose: l’unico oggetto della sua osservazione ovvero il presente colto da lui in modo eccessivamente vivo appaiono in una luce talmente chiara, che per così dire gli altri anelli della catena, alla quale essi appartengono, ne vengono oscurati, e ciò causa appunto dei fenomeni che hanno una somiglianza da gran tempo riconosciuta con quelli della follia.” A. Schopenhauer, ibi. p. 220.

<sup>[4]</sup> “Molti oggetti della nostra intuizione suscitano l'impressione del sublime, per il fatto che noi, in virtù della loro grandezza spaziale nonché della loro grande antichità , cioè della loro durata temporale, di fronte a loro ci sentiamo ridotti a nulla, e tuttavia ci deliziamo godendo della loro vista: di queste specie sono le montagne di grande altezza, le piramidi egiziane, le rovine colossali della remota antichità.” A. Schopenhauer, ibi. p. 233.

<sup>[5]</sup> “Pigliamo un esempio: io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una seggiola, dal soffitto pende una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri; tutto ciò non mi colpisce, non mi stupisce poiché la collana dei ricordi che si allacciano l’un l’altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà come vedrei l’uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando quella scena.” G. de Chirico, Sull’Arte Metafisica con sottotitolo, Pazzia e Arte, in Valori Plastici, a.I, n. 4-5, aprile-maggio, Roma, 1919; ora in Scritti/1, op. cit., p. 289.

memoria, che perde il senso della distanza temporale e consente la compresenza di luoghi e oggetti arcaici accanto agli oggetti del vissuto quotidiano. Una pratica creativa fondata su questi riferimenti filosofici non può esaurirsi in un’opera d’arte unica o in un breve ciclo, ma deve reinterpretare costantemente e rimeditare i soggetti e gli oggetti, da cui è scaturita la rivelazione originaria, e ricomporli in un sistema<sup>25</sup> messo a disposizione dell’uomo comune.

Per questo riproporre oggi l’iconografia degli scenari architettonici e urbani nella loro versione finale, acquisisce un valore particolare di conoscenza: composizione nello spazio, elementi ermetici, cromatismi, luminosità si nutrono infatti della verifica del tempo e come in uno spartito dove la diacronia si fa compresenza, sembrano incarnare gli obiettivi di de Chirico, il quale, come Schopenhauer<sup>26</sup>, credeva che dalla contemplazione dell’opera d’arte conseguisse per tutti un’ intuizione metafisica e il raggiungimento d’una rivelazione.

In *Noi metafisici* de Chirico rende esplicito il suo legame coi due filosofi tedeschi:

“L’arte fu liberata dai filosofi, e dai poeti moderni. Schopenhauer e Nietzsche per primi insegnarono il profondo significato del non-senso della vita e come tale non-senso potesse venir trasmutato in arte, anzi dovesse costituire l’intimo scheletro d’un’arte veramente nuova, libera e profonda. I buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia. Sono tornati di qua; si fermano innanzi ai rettangoli delle loro tavole e delle loro pareti poiché hanno superato la contemplazione dell’infinito. Il terribile vuoto scoperto è la stessa insensata e tranquilla bellezza della materia. Rallegramocene chè tale scoperta è innanzitutto gioconda. L’arte nuova è l’arte gioconda per eccellenza. […] Ha dell’osservatorio astronomico, dell’ufficio d’intendente di finanza, della cabina di portolano. Ogni inutilità è soppressa; troneggiano invece certi oggetti che la scempiaggine universale relega tra le inutilità. Poche cose. Quei quadretti e quelle assicelle che all’artefice esperto bastano per costruire l’opera perfetta.”<sup>27</sup>

Da queste parole si può stabilire come per de Chirico il rapporto col pensiero filosofico si risolva in una visione di ambienti architettonici

<sup>[6]</sup> “Sebbene la sua stessa autobiografia distingue un primo periodo metafisico, l’artista conferisce a ogni fase del lavoro l’attributo di metafisica. Dopo la “catastrofe Kantiana, metafisica è in de Chirico compensazione, scelta umanistica sostanziale e filosofica. L’arte ricrea metafisica attraverso la forma, il sistema concepito da de Chirico tende a rifondare l’esperienza ttraverso la forma. La dialettica istituita da Schopenhauer sul Criticismo di Kant e contro il Materialismo fornisce la base sitematica della Metafisica di de Chirico. Ciò avveniva quando già de Chirico è nel pieno nihilismo nietzschiano da lui esperito come nihilismo attivo.” J. de Sanna, de Chirico la Metafisica del Mediterraneo, Rizzoli, Milano, 1998, p. 11.

<sup>[7]</sup> “Di conseguenza, noi dobbiamo supporre che in tutti gli uomini , ad eccezione di quelli del tutto incapaci di piacere estetico, sia presente quella facoltà di riconoscere le idee nelle cose e di spogliarsi in tal modo della propria identità. In confronto a loro il genio è superiore solamente perché per il grado molto più elevato e la durata più continua di quel modo di conoscere, i quali gli consentono di mantenere in esso la riflessione necessaria per ripetere in un’opera liberamente prodotta ciò che è stato conosciuto e tale ripetizione è l’opera d’arte, per mezzo della quale egli comunica agli altri l’idea l’idea che ha colto e che rimane per ciò immutata e identica; ne consegue che il piacere estetico è identico, sia che sia causato da un’opera d’arte sia che sia provocato direttamente dall’intuizione della natura e della vita. L’opera d’arte è semplicemente un mezzo per agevolare quella conoscenza, nella quale consiste il piacere.” A. Schopenhauer, Il mondo come volontà e rappresentazione, op. cit., p. 221

<sup>[8]</sup> G. de Chirico, Noi Metafisici in Cronache di attualità, 15 febbraio 1919, Roma; ora in Scritti/1, op. cit., p. 271-272.

emblematici e di oggetti curiosi, ma privi di una loro attrattiva specifica; tuttavia entrambi esprimono il mistero della forma, che tanto più s’enfatizza e s’impregna di senso, quanto più gli oggetti si scorporano della loro utilità.

Con quali espedienti de Chirico raggiunge il suo obiettivo poetico e lirico? Con l’assenza dell’uomo, cioè dell’ideatore e del costruttore stesso degli scenari e degli oggetti rappresentati, e con quell’atmosfera di sospensione temporale, resa con la luce secca, la prospettiva multipla <sup>28</sup>, l’impasto cromatico, la materia pittorica.

Inoltre l’assenza dell’azione dei soggetti fa sì che qualsiasi manufatto, sia architettonico sia oggettuale, si trasmuti in *monumentum*, in memoria dell’azione, e diventi simbolo d’una vita in potenza che, in attesa d’essere attuata, si manifesti solo nei nudi manufatti.

La pittura dechirichiana non concentrandosi più sull’azione o sulla presenza umana ma sullo scenario urbano e sugli interni popolati di oggetti, supera la tradizionale distanza tra figurazione artistica e disegno architettonico, e determina uno scarto concettuale fondamentale che segna a fondo la cultura del Novecento, facendo di de Chirico uno dei principali riferimenti per l’architettura moderna italiana<sup>29</sup> e non solo italiana.

In realtà de Chirico alla sospensione temporale attribuisce l’idea d’eternità, concepita come eterno ritorno, che è peraltro tema specifico di tutte le sue opere, nelle quali i soggetti, le ambientazioni, i frammenti, le associazioni e persino i titoli si ripetono dalla prima all’ultima.

In questo risiede la sua concezione dell’uomo moderno inserito nella continuità della storia. L’uomo moderno infatti di fronte all’eterno enigma, che si ripropone ad ogni ciclo, con la propria capacità di figurazione ne scioglie il sigillo e si libera della sua tirannica oppressione, così come fece Edipo all’inizio dei tempi.

Ma è la sensibilità artistica, secondo de Chirico, che porta alla coscienza l’ineluttabile relazione tra vita ed enigma, ed è l’arte metafisica a render manifesta l’ineluttabilità dell’enigma, come immanenza e permanenza.

#### L’arte e la psicologia dell’individuo moderno

De Chirico può a buon diritto definirsi indagatore dell’uomo moderno, tanto è vero che i suoi scenari urbani hanno segnato tanto il dibattito a lui contemporaneo, quanto l’attuale; l’eredità del suo sguardo infatti si riconosce in molte espressioni dell’arte e dell’architettura del secolo scorso, fino alle dirompenti utopie urbane degli anni Settanta, probabilmente per il senso di disagio che tuttora reca con sé la contemplazione delle sue pitture.

Il suo immaginario architettonico è stato trattato approfonditamente in relazione a diversi filoni, che sembrano ispirarsi a lui, dai surrealisti<sup>30</sup> agli architetti italiani legati al fascismo, sino agli

<sup>[9]</sup> J. de Sanna, Giorgio de Chirico Analisi della forma. Teoria, in De Chirico, La metafisica del Mediterraneo, Rizzoli, Milano, 1998, p. 11-33.

<sup>[10]</sup> V. Trione, Giorgio de Chirico. Le città del silenzio: architettura, memoria, profezia, op. cit., p. 88-128.

<sup>[11]</sup> A. H. Merijan, Sopravvivenze delle architetture di Giorgio de Chirico, in Arti e

esponenti del postmodernismo italiano<sup>31</sup>, ma la sua attualità è forse ancora da esplorare alla luce della sua personale ed originale interpretazione delle relazioni tra uomo e spazio, dalle quali egli fa discendere la maturazione della coscienza dell’individuo moderno. Tale interpretazione lo portò da un lato a rompere con Breton, ch’era legato alla visione freudiana, secondo cui l’agire, eventualmente anche quello collettivo, è motivato da caratteri inconsci personali, dall’altro a tenersi lontano dal dibattito sull’architettura e sulla monumentalità fascista.

Per de Chirico infatti l’individuo è identità consapevole e indipendente, che non subisce né subordina le proprie scelte al contesto personale né tantomeno storico, nel quale è inserito. E la vita stessa di de Chirico, benché lontana dall’agone politico, è contraddistinta da decise preferenze culturali, da posizioni artistiche e scelte di mestiere inequivoche, che ne mettono in luce da un lato l’indipendenza dal dibattito strettamente politico, dall’altro il coinvolgimento profondo nel contesto artistico coevo. Il suo atteggiamento nei confronti della vita pubblica rispecchia una visione individualista, secondo cui se si assume una posizione rispetto al proprio mondo specifico, si agisce responsabilmente e coerentemente da soggetti politici, non dentro un’ideologia predeterminata ma come cittadini del mondo.

Attraverso questa chiave dobbiamo avvicinarci al suo modo di concepire l’individuo come fulcro del proprio mondo così come nella greicità il cittadino era il centro della *polis*.

E de Chirico fu attivo protagonista del suo tempo; mostrò infatti un’incredibile, dirompente vitalità, non solo nella produzione artistica, così sottilmente cangiante nei soggetti e nella tecnica, eppur così coerente nell’ispirazione, ma anche nella sua figura di critico, polemista e scrittore, come traspare dall’autobiografia, quando riferisce dei viaggi e degli incontri intellettuali ed umani, che furono per lui fonte inesauribile di riflessioni critiche, portandolo ad essere precursore di temi e d’intuizioni, di mutamenti di prospettiva e di trasformazioni nel mondo dell’arte<sup>32</sup> come conferma la sconfinata bibliografia a lui dedicata.

Egli infatti intesseva un dialogo intenso con molte personalità della scena intellettuale ed artistica a lui contemporanea, insieme al fratello Alberto Savinio<sup>33</sup>. In particolare, nei soggiorni parigini, strinse un rapporto di complicità con Guillaume Apollinaire, come abbiamo accennato più su, che fu determinante nell’orientare le sue tematiche pittoriche, si legò in amicizia a Giuseppe Ungaretti e ad Ardengo Soffici, che l’avrebbe presentato negli anni di Ferrara a Carlo Carrà e infine frequentò André Breton, e fu per questi maestro.

Eppure è nel contesto dell’Accademia di Monaco che de Chirico fu influenzato dai suoi maestri ideali Böcklin e Klinger, accomunati a Goethe dalla passione per i viaggi in Italia e per la mitologia classica, e rimase impressionato dall’architettura della città e dagli ultimi

<sup>[12]</sup> Architettura 1900/1968, catalogo a cura di G. Celant, Skira, Milano, 2004, p. 31-38.

<sup>[13]</sup> V. Trione, El siglo de Giorgio de Chirico, Metafisica y arquitectura, Skira, Milano, 2007.

<sup>[14]</sup> Soprattutto è da sottolineare il suo rapporto polemico con l’arte moderna. [nda] Cfr. Giorgio de Chirico, Considerazioni sulla pittura moderna, in Stile, gennaio 1942; ora in Scritti/1, op.cit., p. 433-455.

<sup>[15]</sup> Alberto Savinio è lo pseudonimo preso a Parigi dal fratello di Giorgio, Andrea de Chirico.



bagliori di quello storicismo, che aveva prodotto alcuni decenni prima gli edifici neoclassici di Leo von Klenze<sup>34</sup>.

Ritengo perciò più che fondata l’ipotesi che de Chirico attraverso questi riferimenti sia risalito agli scritti di Jacob Burkhardt<sup>35</sup>, il sommo storico del Rinascimento italiano, di Konrad Fiedler, teorico dell’arte, di Wilhelm Wundt, padre fondatore della psicologia, e di Heinrich Wölfflin, anch’egli storico dell’arte, che a Monaco nel 1886 aveva discusso la tesi di dottorato *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*<sup>36</sup>.

È nella dissertazione del Wölfflin infatti che possiamo trovare i riferimenti per interpretare alcune delle tematiche che de Chirico ha posto a fondamento della sua ricerca pittorica, prima fra tutte l’idea, di matrice rinascimentale, che la città e lo spazio urbano possano rappresentare l’uomo. Per chiarire l’assunto, vale la pena riportare alcuni brani dai *Prolegomena* wölffliniani: “la concezione antropomorfica dello spazio non è nulla di strano. Nella nuova estetica questo fatto è noto sotto il termine di simbolizzazione.”<sup>37</sup> O anche: “Se si passa in rassegna la storia ci si accorge con meraviglia di come l’architettura abbia sempre imitato l’ideale del corpo umano, della sua forma, e del suo modo di muoversi e, come addirittura grandi pittori abbiano creato una architettura adatta agli esseri umani del loro tempo. Non pulsa forse nelle architetture di Rubens la stessa vita che corre nei suoi corpi?”<sup>38</sup>

Il Wölfflin in un altro passo mira a dimostrare che lo spazio, le architetture e gli oggetti, in virtù della loro forma e del carattere stilistico, alludono alla psicologia degli individui ed insieme suscitano sentimenti in chi li contempla; scrive infatti: “Noi stessi sentiamo il tormento di stati di attesa incerta, quando non si può ritrovare la pace di un centro di gravità. Vorrei ricordare qui l’acquaforte di Dürer, *Melancholia I*. Vi osserviamo una donna in atteggiamento di cupa meditazione, che fissa un blocco di pietra. Che cosa significa? Il blocco di pietra è irregolare, irrazionale, non si lascia concepire con numeri e compasso. Ma non è finita. Si osservi la pietra, non sembra che stia per cadere? Certo. Quanto più si osserva, tanto più si viene attirati in questa atmosfera di mancanza di pace; un cubo con la sua assoluta gravità può ben risultare noioso, ma è completo in sé e risulta quindi soddisfacente per chi lo osserva, qui invece ci viene incontro la penosa agitazione di qualcosa che non riesce a assumere forma compiuta.”<sup>39</sup>

L’affinità di de Chirico con questo pensiero è stupefacente, tanto più se si pensa che in quegli anni la teoria delle arti figurative si

<sup>[1]</sup> L. von Klenze (1784-1864) è l’architetto tedesco che fu incaricato da Ludovico I, re di Baviera di ridisegnare Monaco che lui voleva far diventare l’Atene sull’Isar. Fu in questo contesto che progettò e fece costruire i Propilei, la Gliptoteca, l’Alte Pinakothek, la Königsplatz e la Ruhmeshalle. [nda]

<sup>[2]</sup> A. Böcklin e J. Burckhardt si conobbero intorno al 1848 a Basilea, l’incontro fu determinante per il Böcklin poiché per sua causa intraprese il suo primo viaggio in Italia per attingere alle fonti della classicità e del Rinascimento, evento determinante per la sua evoluzione artistica. L’amicizia tra i due durò a lungo, fino al 1869, anno in cui si ruppe a causa di numerosi dissapori. [nda]

<sup>[3]</sup> Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur è stato tradotto in italiano “Psicologia dell’Architettura”. H. Wölfflin, a cura di Ludovica Scarpa e Davide Fornari, Psicologia dell’Architettura, et al. srl, Milano, 2010.

<sup>[4]</sup> H. Wölfflin, Psicologia dell’Architettura, op. cit., p.19.

<sup>[5]</sup> H. Wölfflin, ibi, p. 67.

<sup>[6]</sup> H. Wölfflin, ibi, p. 51-52.

andava sviluppando come scienza autonoma e, in particolare sotto l’influenza di Fiedler, cominciavano a interpretarsi i due concetti di Arte e di Bello come distinti, attribuendosi all’Estetica lo studio della percezione, alla Teoria dell’arte l’indagine sulla creazione di forme.<sup>40</sup>

Quando dunque nel 1912 Giorgio de Chirico racconta la sua rivelazione metafisica avvenuta a Firenze nel 1910, sembra riflettere le teorie psicologiche di Wundt<sup>41</sup>, cui si riferiva il Wölfflin, più che alla coeva psicanalisi Freudiana: “Durante un chiaro pomeriggio d’autunno ero seduto su una panca in mezzo a piazza Santa Croce a Firenze. Non era certo la prima volta che vedevo questa piazza. Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi morbosa. La natura intera fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente. In mezzo alla piazza si leva una statua che rappresenta Dante avvolto in un lungo mantello, che stringe la sua opera contro il suo corpo e inclina verso terra la testa pensosa coronata d’alloro. La statua è in marmo bianco, ma il tempo le ha dato una tinta grigia, molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, illuminava la statua e la facciata del tempio. Ebbi allora la strana impressione di vedere tutte quelle cose per la prima volta. E la composizione del quadro apparve al mio spirito; ed ogni volta che guardo questo quadro rivivo quel momento. Momento che tuttavia è un enigma per me, perché inesplicabile. Perciò mi piace chiamare enigma anche l’opera che ne deriva.”<sup>42</sup>

Ebbene, è sullo scarto tra l’arte che, esprimendo l’identità psicologica, stravolge la percezione della realtà e l’arte che, spogliando l’inconscio, può sovvertire la realtà stessa, che s’innasca la vibrante polemica con i surrealisti e si determina la rottura con Breton<sup>43</sup>.

Infatti per i surrealisti l’arte recupera le emozioni rimosse ricorrendo a un processo analogo a quello del sogno, la cui memoria, al risveglio, porta in luce i processi psichici inconsci.

Breton scrive: “Permeato di Freud com’ero ancora a quell’epoca, e familiarizzato con i suoi metodi d’indagine che avevo avuto occasione di praticare un poco su certi malati durante la guerra, decisi di ottenere da me quello che si cerca di ottenere da loro, cioè un monologo proferito il più rapidamente possibile, sul quale

<sup>[7]</sup> G. N. Fasola, prefazione a H. Wölfflin, Concetti fondamentali della Storia dell’Arte, Longanesi, Milano, 1984, p. 13-14.

<sup>[8]</sup> “La città originaria è l’insediamento dei capi politici e militari della popolazione che occupa il nuovo territorio e in tal modo ha creato lo stato. Questo si rileva innanzitutto nello stato che più di ogni altro ha conservato i tratti dell’antica costituzione: a Sparta, dove la città appare quasi come una trasformazione della “casa degli uomini”, dell’organizzazione tribale totemica in una città maschile che si adatta al potere politico. Ma anche in Atene e negli stati greci la città è soltanto la sede del potere politico, mentre lo stato si estende a tutto il territorio.[...] A ciò si connette la formazione delle professioni artistiche, artigiane e commerciali, che si separano dall’agricoltura e infine della burocrazia politica.” W. Wundt, Scritti a cura di C. Tugnoti, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 2006, p.728.

<sup>[9]</sup> G. de Chirico, Méditation d’un peintre, 1912, Manoscritti Paulhan, ora in Scritti/1, op. cit., p. 650.

<sup>[10]</sup> Nel 1925 i Surrealisti, che avevano eletto de Chirico loro maestro lo dichiarano morto nel 1918 e conducono un boicottaggio della nuova produzione pittorica. Nonostante questo, in risposta alla mostra della sua recente produzione tenuta da Rosenberg (Parigi, 6-30 maggio 1925) espongono alcune sue opere del primo periodo di loro proprietà nella loro mostra Pittura Surrealista alla galleria Pierre (Parigi, 14-25 novembre 1925) ed alcune sue composizioni poetiche del periodo tra il 1911 e il 1913 vengono pubblicate nel n. 5 della rivista Révolution Surréaliste. [nda]

lo spirito critico del soggetto non eserciti alcun giudizio, che non venga quindi intralciato da alcuna reticenza, e che sia quanto più esattamente é possibile il *pensiero parlato*.”<sup>44</sup>

In questa prospettiva per il Surrealismo l’aspetto personalista assume una funzione primaria nell’interpretazione del mondo e si potrebbe affermare che il vissuto, a volte segnato e come intriso dal trauma originario d’un dramma personale, rappresenti per loro il motore dell’indagine artistica, cui segue l’ethos della comunicazione, che può indurre alla rivendicazione e al riscatto dal conformismo prodotto dalla società borghese<sup>45</sup>.

Breton s’ispirò al saggio di Freud *Gradiva*<sup>46</sup>, *delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen*<sup>47</sup>, del 1906, in cui il racconto è analizzato secondo la teoria dell’interpretazione dei sogni alla stregua d’un paziente steso sul lettino dell’analista, e lo pose alla base delle sue teorie sull’estetica.

Contrariamente a Breton, de Chirico sembra ritenere che l’aspetto psicologico, legato all’intuizione artistica, sia da concepirsi in senso universale, e che questa caratteristica renda possibile la comunicazione e la condivisione di intuizioni assolute distillate in visioni che riguardino ad esempio l’architettura. Scrive infatti: “il sentimento dell’architettura è probabilmente uno dei primi che gli uomini abbiano provato. Le dimore primitive incastrate nelle montagne, raccolte in mezzo agli stagni, hanno senza dubbio suscitato presso i nostri lontani avi un sentimento confuso fatto di mille altri e dal quale si è sprigionato nel corso dei secoli ciò che noi abbiamo chiamato sentimento dell’architettura.”<sup>48</sup>

In realtà questo atteggiamento, con la distanza storica, sembra più vicino a Freud, in particolare al saggio di ricostruzione biografica su Leonardo da Vinci<sup>49</sup>, di quanto il dissidio con i surrealisti farebbe pensare: mi riferisco al brillante saggio di Ernst Gombrich su l’estetica di Freud e la psicologia dell’arte: “Non occorre certo che io vi rammenti la lettera scritta da Freud ad André Breton quando questi, capo riconosciuto del surrealismo, lo pregò di contribuire a una antologia di sogni; Freud scrive “... una pura e semplice raccolta di

<sup>[11]</sup> A. Breton, Il Manifesto del Surrealismo, 1924, in A. Breton, Manifesti del Surrealismo, Einaudi, Torino, 2003, p. 28.

<sup>[12]</sup> A. Breton, inizialmente anarchico, aderì al partito comunista fino al 1932, quando si oppose all’idea che l’arte dovesse coincidere con la propaganda politica entrando quindi nelle fila del partito Trotskista. [nda]

<sup>[13]</sup> Nella Gradiva di W. Jensen si narra di un giovane archeologo tedesco, Norbert Hanold, che in un viaggio a Roma si appassiona di un bassorilievo raffigurante una giovane donna che cammina inclinando il piede in un grazioso atteggiamento. Successivamente fa un sogno angoscioso in cui la donna si trova a Pompei durante l’eruzione del Vesuvio e muore. Il giovane tornato in patria comincia a fantasticare sull’immagine maturando una vera ossessione per la donna pompeiana. Quando decide di visitare Pompei per sognare ad occhi aperti sul suo amore impossibile, la incontra nelle vesti di un fantasma e si crede pazzo. In seguito scoprirà che la giovane incontrata a Pompei altri non è che Zoe la sua vicina e amica d’infanzia. [nda]

<sup>[14]</sup> S. Freud, Gradiva, delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen, in Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio, vol. 2, Boringhieri, Torino, 1977.

<sup>[15]</sup> G. de Chirico, Écrit sur l’architecture pour l’“Esprit Nouveau”, 1921, firmato con lo pseudonimo Giovanni Loreto; in Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n. 5-6, Le Lettere, Firenze, 2006, p. 481; ora in Scritti/1, op. cit., p. 777.

<sup>[16]</sup> S. Freud, Un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci, Skira, Milano, 2010.

sogni senza le associazioni del sognatore e senza che io conosca le circostanze nelle quali i sogni si svolsero, non mi dice niente, e non saprei immaginare che cosa potrebbe avere da dire per chicchessia”. Se l’opera d’arte ha le caratteristiche di un sogno bisogna specificare più chiaramente che cosa sia che viene condiviso.”<sup>50</sup>

Gombrich asserisce in seguito che secondo Freud le idee inconscie possano esser comunicate e costituire così una riflessione artistica condivisibile, quando rese adeguate al pensiero formale, mediante la struttura, la composizione ed il carattere stilistico; è il contrario di quanto sostenuto abitualmente a partire proprio da Breton, secondo cui un’estetica desunta da Freud presuppone che l’opera d’arte sia sempre e comunque determinata dall’inconscio, fonte ed origine d’una perturbazione, l’*unheimliche*<sup>51</sup>, che viene soltanto espressa dall’artista.

Secondo la linea di pensiero, messa in luce dal Gombrich, invece appare legittima l’ossessione<sup>52</sup> di de Chirico per il disegno e la qualità pittorica, quando sosteneva addirittura che l’eccesso di soggettività imbarbarisse l’espressione artistica e che lo sforzo dell’artista consistesse al contrario nella capacità di restituire espressione lirica agli aspetti anonimi e oscuri della vita quotidiana.

“Quello che serve — annota infatti — è soprattutto una grande sensibilità. [...] capire l’enigma di cose considerate in genere insignificanti.”<sup>53</sup>

Infatti, benché de Chirico abbia ispirato il Movimento Surrealista, come testimonia anche la sua presenza nella fotografia di gruppo del 1924, presto se ne allontanò con polemica violenza, criticandone aspramente gli esiti che derivavano da questi assunti teorici; in particolare obiettava ai surrealisti che l’aspetto soggettivo e personale non dovesse essere l’unico elemento generatore della ricerca artistica, mentre andrebbero considerati primari gli aspetti compositivi e tecnici, quegli “strumenti del mestiere” elaborati nel corso dei secoli, con i quali l’artista eleva anche tematiche minori alla dimensione poetica.

L’attenzione per l’indagine psicologica, ereditata dall’accademia monacense, e l’interpretazione di sé e del mondo attraverso la raffigurazione, avevano creato una profonda sintonia con Apollinaire e legato de Chirico alla dimensione eclettica dell’indagine poetica e filosofica della Parigi anteguerra, circolo che portò Paul Valéry a scrivere, nel 1923, *Eupalino, o Dell’architettura*<sup>54</sup>, che sarà commentato

<sup>[17]</sup> E. H. Gombrich, Freud e la psicologia dell’arte. Stile, forma, struttura alla luce della psicoanalisi, Einaudi, Torino, 2001, p. 46.

<sup>[18]</sup> Il termine unheimliche, fu per la prima volta utilizzato in psicologia da Ernst Jentch nel 1906 per decifrare l’indefinitezza di quelle figure che pur essendo animate appaiono come morte. Nel 1919 nel saggio das Unheimliche tradotto in italiano Il perturbante il concetto fu ripreso da Freud per definire in ambito estetico quell’aspetto della paura che riguarda la familiarità e al contempo l’estraneità di cose, luoghi e persone determinando una spiacevole sensazione di angoscia e estraneità. [nda]

<sup>[19]</sup> G. de Chirico, Il ritorno al mestiere, in Valori Platici, a. I, n. 11-12, novembre-dicembre, Roma, 1919; ora in Scritti/1, op. cit. p. 277-285.

<sup>[20]</sup> G. de Chirico, Manoscritti Eluard, ora in Scritti/1, op. cit., p. 975.

<sup>[21]</sup> P. Valéry, Eupalino o dell’Architettura, commento di G. Ungaretti, Carabba, Lanciano, 1932.



L'immagine non suscita problemi di riconoscibilità. La forma, pur semplificata in geometrie essenziali e priva di particolari veristici (la scena non è certo un “frammento di vita vissuta” come nell’impressionismo, perché in quella piazza manca tutto quello che in una piazza normalmente c’è), non è reinventata dall’artista, come accade appunto nelle avanguardie. Non c’è, qui, una deformazione della figura, come nell’espressionismo e nel dadaismo; non c’è una scomposizione dei piani, come nel cubismo e nel futurismo; non c’è un’eliminazione di soggetti e oggetti, come nell’astrattismo.

De Chirico, però, compie una rivoluzione più radicale. Il dipinto, infatti, è immerso in un’atmosfera sospesa, straniante, inspiegabile. “L’opera d’arte metafisica è, quanto all’aspetto, serena; dà l’impressione che qualcosa di nuovo debba accadere”, scrive l’artista.<sup>2</sup> L’aria carica di presagi e di attesa che aleggia nel quadro non nasce solo dall’assenza di cose vive (figure in movimento, tracce dell’esistenza quotidiana), ma anche dalla presenza di forme evocative e allusive: l’arco, per esempio, è un cerchio interrotto, incompiuto, e, come scrive de Chirico, racchiude qualcosa di misterioso che deve ancora compiersi.<sup>3</sup>

L’opera, allora, non è una rappresentazione, ma una “rivelazione”. Fa vedere il mondo come se lo guardassimo per la prima volta. E rivela (come ha insegnato il pensiero di Nietzsche su cui de Chirico medita a lungo, e a cui riconduce la nascita della metafisica) che le cose non hanno un senso ultimo, anzi non hanno nessun senso. Il mondo è “un immenso museo di stranezze, pieno di giocattoli bizzarri, variopinti, che cambiano aspetto, che a volte come bambini rompiamo per veder come sono fatti dentro. E, delusi, ci accorgiamo che sono vuoti”.<sup>4</sup>

De Chirico, come si vede, non vuole raffigurare una piazza, tanto meno dipingerla secondo i canoni del moderno, ma vuole *rivelare* quello che la piazza è: un aspetto dell’assurdità dell’universo. Perché niente nel mondo ha una ragione, un destino. Tutto è immerso in un quieto delirio, nella “insensata e tranquilla bellezza della materia”.<sup>5</sup>

La statua di Arianna diventa allora un emblema delle piazze dechirichiane, anche quando non compare. Racconta il mito greco che un tempo Creta era dominata dal Minotauro, un mostro sanguinario che abitava in un palazzo a forma di labirinto da cui nessuno, una volta che vi fosse penetrato, riusciva più a fuggire. Un giovane eroe, Teseo, decide di affrontare il mostro e trova l’aiuto di Arianna, figlia del re di Creta, che gli dà un gomitolo di lana per segnare la strada percorsa nel labirinto. Grazie a quel filo Teseo, dopo aver ucciso il Minotauro, riuscirà a uscire dal palazzo. Nei dipinti di de Chirico, invece, Arianna è una statua addormentata e simboleggia appunto la nostra incapacità di liberarci dai meandri del nonsenso.

Sarebbe però un errore leggere le opere metafisiche solo in una prospettiva filosofica e tragica. La dottrina di Nietzsche, del resto,

<sup>[1]</sup> G. de Chirico, Sull’arte metafisica, 1919, ora in Scritti. 1911-1945, a cura di A. Cortellesa, Milano 2008, p.291 (d’ora in avanti abbreviato in Scritti)

<sup>[2]</sup> Ivi, p.293

<sup>[3]</sup> G. de Chirico, Manoscritti Eluard, 1911-1913, ivi, p.975

<sup>[4]</sup> G. de Chirico, Noi metafisici, 1919, ivi, p. 272

pur negando ogni trascendenza e ogni destino sovranaturale dell’uomo, non era nichilista, ma predicava una *Lebensbejahung*, una valorizzazione delle cose terrene. Analogamente nelle opere di de Chirico la maestosa semplicità delle architetture e l’armonia musicale delle arcate, le assorte statue oracolari e l’incantesimo degli oggetti, l’oro antico della luce e la geometria delle ombre, il rosseggiare delle torri e il verde d’acquario del cielo racchiudono una bellezza assoluta che fa da contrappunto alla malinconia della meditazione. La scena ha una serenità e una compostezza classiche, mentre il tempo si ferma in un’ora eterna.

A partire dal 1913, peraltro, le piazze d’Italia, come verranno chiamate si complicano di accostamenti incongrui che anticipano il surrealismo (in *Canto d’amore*, 1914, un busto di Apollo è vicino a un guanto di gomma e a una palla da biliardo), anche se quello che interessa all’artista non è l’emergere dell’inconscio, come per Breton e compagni, ma l’affiorare del non-senso.

Dal 1914, poi, compaiono nelle città dechirichiane i manichini, che sono una sorta di controfigura inanimata dell’uomo. Tra il 1914 e il 1918, infine, i dipinti metafisici si caricano di ripide prospettive espressioniste, si affollano di totem geometrici, di cataste di segni influenzati dal cubismo. De Chirico accoglie in questo periodo l’eco delle avanguardie, ma anche qui la sua attenzione si concentra sul significato delle forme, non sulla loro reinvenzione. Non a caso la composizione ruota sempre intorno ad alcuni elementi di cristallina evidenza.

Così, in un secolo come il Novecento che ha distrutto il legame fra le parole e le cose, arrivando a negare la rappresentazione oggettiva – quella che gli antichi chiamavano mimesi, imitazione – de Chirico concepisce l’immagine in modi che si possono definire ancora classici. Del resto nei suoi quadri il sentimento di sospensione e di attesa si accompagna a una forma nitida, precisa, salda, ispirata soprattutto alla pittura del Quattrocento e del primo Cinquecento. L’opera di de Chirico, potremmo dire, ha sempre una dimensione classica, proprio come ha sempre una dimensione metafisica.

#### I calligrammes

I *Calligrammes*, per cui de Chirico esegue le sessantasei litografie che vediamo in mostra, erano stati pubblicati la prima volta nell’aprile 1918, poco prima che Apollinaire morisse. Il volume comprendeva ottantasei liriche, diciannove delle quali erano appunto calligrammi: poesie visive i cui versi erano disposti sulla pagina in modo da formare un disegno. Erano “un insieme di segno, disegno e pensiero”, aveva detto il poeta, e il loro nome derivava appunto dalla contrazione di “calligrafia” e “ideogramma”.

Apollinaire era stato, con Soffici, il primo vero estimatore di de Chirico, che aveva definito “il pittore più stupefacente della sua generazione”.<sup>6</sup>

Si erano conosciuti nel 1913 e un anno dopo de Chirico aveva dipinto un suo ritratto visionario, dove una testa marmorea di Apollo con gli occhiali scuri (i poeti erano tradizionalmente identificati con

<sup>[5]</sup> La frase di Apollinaire è riportata in Giorgio de Chirico, Edizioni Valori Plastici, Roma 1919

un veggente cieco) stava accanto a un pesce e a una conchiglia altrettanto pietrificati, simbolo di salvezza e di rinascita. Apollinaire appariva solo sullo sfondo, di profilo, con un segno circolare sulla tempia che lo faceva assomigliare non a un uomo, ma al bersaglio di un poligono di tiro. L’immagine sarà erroneamente interpretata come una profezia, perché il poeta verrà ferito in guerra proprio alla testa, ma in realtà era una sorta di prefigurazione del manichino metafisico e raccoglieva qualche suggestione dalle figure inanimate degli *Chants de la mi-mort* di Savinio e del poema *Le musicien de Saint-Merry* dello stesso Apollinaire.

Quando il critico francese era scomparso, poi, de Chirico gli aveva dedicato un articolo commosso, in cui ricordava anche i *Calligrammes*, definendoli “raccolte di poesie ove i versi serpeggiano teneramente nell’egiziano del geroglifico, tracciando sul bianco della carta i rettangoli e le spirali della sua cronica malinconia di poeta dal destino triste”.<sup>7</sup>

Le tavole disegnate da de Chirico per la nuova edizione del volume, che esce a Parigi da Gallimard nel 1930, si ispirano al testo liberamente. L’artista stesso aveva confessato all’amico Renè Gaffè: “Per le litografie[...] mi sono ispirato ai ricordi degli anni attorno al 1913-14. Avevo appena fatto la conoscenza del poeta. Leggevo avidamente i suoi versi, dove frequentemente si tratta di sole e di stelle. Nello stesso tempo, per un modo di pensare che mi è familiare, e che si riflette sovente nei miei quadri, pensavo all’Italia, alle sue città e alle sue rovine. E subito, per me, con una di quelle illuminazioni che di colpo fanno scoprire a portata di mano l’oggetto di cui si sogna, i soli e le stelle tornavano sulla terra come pacifici emigranti. Senza dubbio si erano spenti in cielo poiché io li vedevo riaccendersi all’ingresso dei portici di tante case. Era irragionevole da parte mia basare sulla fantasia del mio spirito e sullo stato delle mie visioni le litografie che dovevano combaciare con le gamme poetiche con cui Apollinaire aveva giocato da vero visionario”.<sup>8</sup>

De Chirico, dunque, non illustra le poesie, ma il proprio mondo. Certo, le corrispondenze tra parole e immagini non mancano. Apollinaire intitola *Legami* una sezione del libro, e nelle tavole compaiono linee fluttuanti che legano il sole alla terra, filamenti ondulati che congiungono gli elementi celesti e terrestri. Apollinaire, ancora, evoca spesso il sole, parla dell’ombra come “inchiostro del sole”, e il sole nero, che getta raggi d’inchiostro, appare spesso anche nelle incisioni.

Non c’è però nelle litografie l’effusione lirica e il senso di infinito che aleggia nelle pagine di Apollinaire, come non c’è nessuna commozione sentimentale o venatura romantica. Al lirismo si sostituisce l’ironia, al sentimento panico subentra la volontà di riportare gli elementi della natura a una misura controllata e controllabile. Così il sole si accomoda sul cavalletto, si siede sul divano, si affaccia alla finestra, si nasconde dietro un muro. Sembra legato a un filo come un aquilone, o tenuto con le briglie come un cagnolino. Un lungo arabesco, simile

<sup>[6]</sup> G. de Chirico, Guillaume Apollinaire, 1918, ora in Scritti, p.665

<sup>[7]</sup> G. de Chirico, in R. Gaffè, Giorgio de Chirico, le Voyant, Bruxelles 1946, riportato in M. Fagiolo dell’Arco, P. Baldacci, Giorgio de Chirico Parigi 1924-1929, Milano 1982, p.341

alla pompa di un giardiniere, lo derubrica a utensile di servizio, come se fosse una stufa a buon mercato.

Non siamo di fronte a una *natura naturans*, a una fonte inesauribile di energia, ma a un insieme di giocattoli e maschere. Come dipingendo manichini e statue de Chirico aveva tramutato l’esistenza in un simulacro, trasformato la vita in assenza di vita, qui sole, luna, acque, onde, pur muovendosi e inanellandosi, non sono più forze cosmiche e immense, ma elementi decorativi, come gli ornamenti di un tempio o i rocchi di colonna sparsi sul terreno.

Tutta l’arte di de Chirico, del resto, se si eccettuano alcuni momenti come la stagione renoiriana o la stagione barocca su cui torneremo, cerca di allontanarsi dalla vita. “Il poter spegnere ogni barlume di vita... nelle figure dipinte... è il privilegio della grande arte”, scrive lui stesso. E si può dire dei suoi quadri quello che lui diceva delle figure disegnate da Raffaello: “Pare che la vita si sia allontanata da loro”.<sup>9</sup>

Anche il sole, la luna, le acque di queste incisioni si sono allontanati dalla vita e sono saliti sul palcoscenico di un teatro. Certo, c’è differenza tra un calco di gesso, un’Arianna di marmo, un manichino di legno e il sole radiante o i corsi d’acqua che strisciano in queste tavole. De Chirico, ora, non è più “l’amico delle statue”, come l’aveva chiamato proprio Apollinaire, ma disegna eventi ed elementi della natura. Tuttavia li sottrae al cosmo per imprigionarli in uno spazio circoscritto. Anche le sue onde si infrangono contro una parete di mattoni.

De Chirico qui è ancora, più che mai, metafisico. E’ metafisico non perché riproponga il suo mondo di piazze d’Italia e manichini, ma perché vuole andare *oltre la fisica*: superare il vitalismo della natura, con i suoi drammi, i suoi eccessi, il suo disordine, e ricondurlo nel quieto teatro della mente.

#### Dagli anni venti alla neometafisica

Soffermandoci sui *Calligrammes*, che sono con *L’Apocalisse* la più importante opera grafica di de Chirico, abbiamo però interrotto la ricognizione sulla sua ricerca: una ricognizione necessaria, almeno in sintesi, perché l’artista, a differenza di tanti suoi compagni di strada, modifica continuamente il suo stile, pur rimanendo fedele a quella dimensione metafisica e classica cui accennavamo. Scriveva Maurizio Fagiolo, uno dei suoi maggiori studiosi: “De Chirico è (almeno) 12 pittori. Tutti siamo abituati all’artista ’900 che mette a punto un suo stile.[...] Dall’origine alla morte de Chirico matura invece stili diversi”.<sup>10</sup>

Vediamone dunque i principali. A partire dal 1919, dopo la stagione metafisica (che segue a sua volta una giovanile stagione simbolista influenzata da Böcklin e Klinger) de Chirico diventa, con Picasso, il maggior interprete del Ritorno all’ordine, cioè di quel movimento di rinascita classica, di quel rinnovato dialogo con i maestri antichi che attraversa l’Europa negli anni delle due guerre. Per lui il Ritorno all’ordine significa principalmente riprendere a dipingere la figura secondo i canoni tradizionali dell’anatomia e insieme riapprofondire

<sup>[8]</sup> Entrambe le citazioni sono in G. de Chirico, Raffaello Sanzio, 1920, ora in Scritti, p.359

<sup>[9]</sup> M. Fagiolo, De Chirico 1908-1924, Milano 1984, p.6

<sup>[10]</sup> Note su Giorgio de Chirico

i segreti del mestiere. La copia dei capolavori del passato, poi, cui in questi anni si dedica assiduamente, è per lui un momento fondamentale della ricerca pittorica, un esercizio scolastico che assume anche un altissimo valore autonomo.

Sulla rivista classicista *Valori Plastici*, fondata a Roma da Mario Broglio nel 1918 e pubblicata fino al 1922, ma anche su altri fogli nati dall’ideale di una moderna classicità, come la romana *La Ronda* e le milanesi *Il Primato Artistico Italiano* e *Il Convegno*, de Chirico teorizza più volte il ritorno al mestiere, dichiarando con malinconico orgoglio di essere un pittore classico. “Pictor classicus sum”, scrive in latino.<sup>11</sup> Ma manifesti del suo pensiero sono anche alcune opere di questo periodo, come *Il ritorno del figliol prodigo* e *La vergine del tempo*, entrambi del 1919, e *Villa romana* del 1922.

*Il ritorno del figliol prodigo* è ispirato solo apparentemente alla parabola evangelica, perché l’abbraccio di padre e figlio, fra statue classiche e frammenti marmorei, in una composizione ispirata a Carpaccio e a Poussin, carica di reminiscenze dall’antico, simboleggia prima di tutto il ritorno dell’arte alla tradizione. *La vergine del tempo*, a sua volta, tiene in braccio una clessidra che, a differenza di altri strumenti di misura (orologi, cronometri, calendari), testimonia quasi fisicamente la possibilità di un rovesciamento del tempo, di un eterno ritorno alle fonti dell’arte. La *Villa romana*, infine, è una sorta di palazzo della storia umana in cui le statue greche si mescolano alle figure viventi, e il passato coabita col presente. Scrive de Chirico: “Molto si ode parlare di rivoluzioni artistiche, di arte nuova, di arte moderna d’avanguardia[...] Il rinnovamento non è che apparente.[...] L’animo rimane immutabile a traverso le epoche, gli sconvolgimenti”.<sup>12</sup>

Il mito greco, ripensato in forme autobiografiche (de Chirico racconta sempre se stesso attraverso il mito), ispira molte opere di questi anni, da *La partenza degli Argonauti* a *Oreste e Elettra*, da *Niobe* a *Ulisse*. Non bisogna dimenticare che Volos, la città dove de Chirico era nato, era al centro di una fitta trama di vicende mitologiche. De Chirico stesso ricorda di aver trascorso la prima giovinezza “nel paese della classicità” e di aver giocato lungo le rive del mare da cui salparono gli Argonauti alla ricerca del Vello d’Oro, ai piedi del monte dove crebbe Achille, educato dal centauro Chirone: nei luoghi, dunque, dove le cadenze del mito si confondevano con la fisionomia della natura.<sup>13</sup> Assimilato fin dall’infanzia come leggenda viva, non come nozione libresca, il mito è per l’artista un repertorio di maschere dietro cui può celare la propria storia, le proprie ossessioni.

In questi stessi anni de Chirico entra in contatto con Breton, che nel 1922 presenta una sua mostra a Parigi nella galleria di Paul Guillaume. Breton e i surrealisti da Eluard a Max Ernst vedono in lui uno dei padri della loro ricerca e gli dedicano ampio spazio nel primo numero della rivista *La Révolution Surrealiste* che esce nel 1924. Il sodalizio, però, si interrompe presto: de Chirico è attaccato dagli esponenti del movimento per la sua svolta classicheggiante e Breton dichiara addirittura che l’artista è morto nel 1919.

<sup>[1]</sup> G. de Chirico, Il ritorno al mestiere (1919), in Scritti, p.285

<sup>[2]</sup> G. de Chirico, Editoriale per la rivista (1918), in Scritti, p. 684

<sup>[3]</sup> G. de Chirico, Autobiografia (1919), ivi, p.678

Nascono negli anni venti, a Parigi, alcuni tra i più suggestivi cicli di opere dechirichiane. Verità e simulacro, oggettività e straniamento si mescolano in questi dipinti, creando una sorta di classicità visionaria. Nei *Mobili nella valle*, in cui l’artista adombra poeticamente il ricordo dei tanti traslochi della sua vita, cassettoni, armadi, poltrone abitano fuori dal loro ambiente, in una stanza o in una conca naturale insieme a tempietti e rocchi di colonne, colorandosi di una stranezza stupefatta. La stessa inspiegabilità si ritrova nei *Cavalli in riva al mare*, monumenti equestri o fregi immobili di un tempio, anch’essi incongrui rispetto al paesaggio; nei sontuosi e picassiani *Nudi in un interno*, che sono insieme Dee Madri e statue, e appaiono troppo grandi per le stanze in cui abitano; nei *Gladiatori* che combattono non in un’arena, ma in un appartamento; negli *Archeologi* che racchiudono nel loro grembo frammenti dell’antichità, simbolo della persistenza del passato e della memoria, divenendo manichini inverosimili.

Agli inizi degli anni trenta, invece, la meditazione su Renoir porta de Chirico ad avvicinarsi a temi più naturalistici: nascono allora una serie di nudi opulenti e alcuni paesaggi quasi impressionisti. Si tratta però di un momento breve, perché nel ciclo dei *Bagni misteriosi* (1934-35), che sembrano voler racchiudere la natura nei confini di un labirinto domestico, dove l’acqua ordinata in greche ornamentali e immobile fra bagnanti altrettanto immobili, il paesaggio torna a essere metafisico. De Chirico riprende a raffigurare una natura inanimata, tramutata in giocattolo, in scenografia, in scacchiera, anche se non più abitata da manichini e Arianne addormentate, ma da uomini con cravatta, cappello e gilet.

A partire dal 1938, poi, l’artista attraversa una stagione “barocca” che si prolunga nei due decenni successivi. Spinto dal fascino della “bella materia”, cioè della pasta pittorica ricca e brillante usata nel diciassettesimo secolo, di cui individua il segreto prima nell'emulsione e poi in una miscela di olio emplastico, de Chirico riscopre e riapprofondisce il barocco, che in gioventù non amava, ritraendosi anche in vesti seicentesche, come nell’*Autoritratto in costume del Seicento* del 1945-1946 o in *Autoritratto nel parco* del 1959. Il barocco cui si ispira, però, non è una categoria della storia in senso scolastico. De Chirico risale non solo al Seicento, ma anche più indietro, al Cinquecento di Tintoretto e Tiziano, per poi discendere al Settecento di Watteau e Fragonard e risalire all’Ottocento di Delacroix, Courbet e Renoir.

Così nel secondo dopoguerra, in un’epoca in cui tutta l’Europa muove verso l’informale, la sua contrapposizione all’arte moderna diventa radicale. Il suo stesso raffigurarsi in broccati e sete, in lunghe casacche e in maniche di trina, col cappello piumato e lo spadino, diventa una dichiarazione di poetica: de Chirico dipinge un’immagine che non appartiene al proprio tempo, ma fonde in sé tutti i tempi.

La stagione barocca dell’artista si esaurisce nei primi anni sessanta, lasciando spazio alla sua ultima avventura espressiva: la neo-metafisica. Questa stagione estrema segna il ritorno a un disegno nitido nei profili e a una composizione non pittoricistica. Con uno stile ironico, con una grafia rapida e lieve, de Chirico crea nuove immagini, ma soprattutto gioca con le reminiscenze della sua pittura.

La stagione neometafisica, anzi, rovescia i meccanismi narrativi di quella neobarocca: là figure e nature morte contemporanee erano tradotte in un linguaggio seicentesco, qui mitologie antiche sono tradotte in un linguaggio moderno. Non cambia però il significato dell’opera, che tende sempre, attraverso il mescolarsi delle epoche, all’annullamento del tempo.

Già nel 1916 de Chirico aveva scritto ad Apollinaire che Eraclito “ci insegna che il tempo non esiste e che sulla grande curva dell’eternità il passato è uguale all’avvenire”.<sup>14</sup> Ed è forse questo uno dei significati profondi di tutta la sua opera.

Da questo punto di vista, allora, possiamo trovare qualche analogia tra i suoi meccanismi narrativi e i versi di Eliot. Nella *Terra desolata*, nel capitolo della *Morte per acqua*, il poeta scrive:

“Phlebas il Fenicio, morto da quindici giorni
dimenticò il grido dei gabbiani, e il fondo gorgo del mare
E il profitto e la perdita[...]
Gentile o Giudeo
o tu che volgi la ruota e guardi nella direzione del vento
considera Phlebas, che un tempo fu bello, e alto come te”.

Eliot, cioè, ci trasporta nel Mediterraneo del primo secolo, in cui ci sono ancora i Fenici (Phlebas è morto solo due settimane prima) ed è ancora viva la distinzione fra Gentili e Giudei. Anzi, si rivolge a noi come se anche noi fossimo naviganti fenici, o ebrei del primo secolo.

C’è in questi versi la stessa sovrapposizione di epoche che aleggia nella pittura di de Chirico. Arianna di Creta che si addormenta a Montparnasse, la statua di Zeus sullo sfondo di un treno in corsa, l’artista del ventesimo secolo col vestito seicentesco sono tutte figure che attraversano il tempo e lo confondono in un’ora indefinita. In questo senso, dunque, si deve a un altro poeta, Giuseppe Ungaretti, una delle considerazioni su de Chirico più intense e vere. L’arte nata con la metafisica, ha scritto Ungaretti, raffigura “l’ora trattenuta per sempre,[...], l’ora che cercheremo sempre in tutte le ore, che a tutte le ore ritroveremo”.<sup>15</sup>

<sup>[14]</sup> G. de Chirico, lettera ad Apollinaire [1916], in Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n.7-8, ed. Le Lettere, Firenze, 2008, p. 594.

<sup>[15]</sup> G. Ungaretti, Caratteri dell’arte moderna (1935), in Vita di un uomo, Milano 1974, p.279



spaziale intorno al quale gli edifici architettonici appaiono ruotare in un movimento circolare: “L’immagine è in una sfera che sta ruotando […] un moto irrefrenabile.”<sup>15</sup> Lo gnomone-statua è destinato a vivere un’esistenza che fluttua continuamente fra la luce (presenza ↔ tangibilità) e l’ombra (assenza ↔ intangibilità) con le due fasi che indicano due diversi momenti nel tempo. I conseguenti contrasti fra i marcati stati di luce e di buio presenti nelle piazze dell’artista sono stati interpretati da Jole de Sanna come segue: “La Piazza d’Italia è una scatola, al suo interno l’Universo pitagorico e zoroastriano distingue come luce e ombra due principi: maschile (padre, bene, luce, Oromasde) e femminile (madre, male, tenebra, Arimane: Arianna). Per l’esattezza: una regione in luce, razionale, e una regione al buio, l’inconscio.”<sup>16</sup> Tenendosi in equilibrio sulla corda tesa della coscienza, il protagonista sembra *tendere* verso quest’ultimo regno (buio ↔ inconscio) dove medita sull’aspetto metafisico delle cose quotidiane assumendo la posa introspettiva dello gnomone-statua, motivo dechirichiano del *Wanderung* [viaggio interno]. Lo gnomone (una parola antica greca che significa ‘indicatore’ o ‘colui che svela’) risplende “d’una luce interna”, come suggerito da de Chirico stesso mentre parlò dei pregi metafisici dell’arte del Quattrocento.<sup>17</sup>

Per quanto riguarda lo gnomone-statua, vale la pena richiamare l’attenzione su una riflessione fatta da de Chirico nel 1913. Egli scrive: “[...] il sentimento dell’artista primitivo rinasce in me. Il primo che scolpi un dio; il primo che volle *creare* un dio.”<sup>18</sup>

<sup>[1]</sup> J. de Sanna, op. cit., 2004, pp. 41-42. Questo commento è in riferimento all’opera *La tour rouge* (1913). Un’analisi a raggi X della superficie del quadro ha svelato la presenza di una figura gnomone sulla sinistra del centro in primo piano che poi, l’artista decise di coprire, dipingendoci sopra.

<sup>[2]</sup> J. de Sanna, op. cit., 2004, p. 28. De Sanna continua con la sua spiegazione: “Lo spazio come forma della psiche è il terzo aspetto della metafisica. La struttura spaziale restituisce in unità ragione e inconscio [...]. *L’énigme de l’heure* mostra l’artista in atto di riprodurre la dinamica dell’inconscio. Lo spazio della coscienza non è una struttura tridimensionale ma multidimensionale. La psiche rientra in una struttura con la logica dell’infinito di Cantor. I meandri della psiche formano degli insiemi matematici che annunciano il tema del labirinto con Arianna nella Piazza. In un dipinto metafisico culture anteriori e presenti convivono. La metafisica è una partita doppia: in termini spaziali, tra solidi platonici e geometria non-euclidea; secondo la logica, tra logica bivalente (aristotelica) e di logica simmetrica o bi-logica (cantoriana) simbolo dell’infinito per i moderni.” Cfr. J. de Sanna, op. cit., 2004, p. 34. È utile richiamare l’attenzione del lettore su una citazione presa da *Dalle cose ultime* (1903) di Weininger che coincide con la conclusione della de Sanna. Il filosofo scrisse: “La vita è una specie di viaggio attraverso lo spazio dell’io interiore, un viaggio dalla più angusta regione interna verso la più ampia e libera visione generale del tutto. Tutte le parti dello spazio sono qualitativamente indifferenziate, in tutti i momenti della vita è contenuto (in Potenza) l’uomo intero. Il tempo è molteplicità composta di molte unità; lo spazio e l’altro sono un *unico* fatto.” Cfr. O. Weininger, *Über die Letzen Dinge* (*Delle cose ultime*, 1903); ripubblicato in ed. Studio Tesi, Milano, 1992, p. 163.

<sup>[3]</sup> Il Maestro scrive: “Se vi è uno spirito italiano in pittura, noi non lo possiamo vedere che nel Quattrocento. In questo secolo [...] i sogni di mezzanotte [...] si risolvono nella chiarezza immobile e nella trasparenza adamantina di una pittura felice e tranquilla ma che serba in sé un’inquietudine, come la nave giunta al porto sereno d’un paese solatio e ridente [...]. Il Quattrocento ci offre questo spettacolo, il più bello che ci sia dato godere nella storia dell’arte nostra, d’una pittura chiara e solida in cui figura e cose appaiono come lavate e purificate e risplendenti d’una luce interna. Fenomeno di bellezza metafisica che ha qualcosa di primaverile e di autunnale nel tempo stesso.” Cfr. G. de Chirico, *La mania del Seicento in Valori Plastici*, Roma, a. III, n. 3, 1921; ripubblicato in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit., 2008, p. 339.

<sup>[4]</sup> G. de Chirico, *Deuxième partie. Le sentiment de la préhistoire*, 1913, Manoscritti Eluard-Picasso (1911-1915), Fonds Picasso, Musée Nationale Picasso, Parigi; ripubblicato in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit.,2008, p. 623.

Tale commento è di interesse per due motivi: *in primis* per la sua ammissione dell’abilità potenziale e desiderio di un artista di *creare un dio* (egli specifica come l’artista primitivo lo fa nella forma di statua – lui *scolpisce* piuttosto che dipingere); il secondo motivo è per la sua scelta delle parole che riprendono quelle della definizione nietzscheana dell’*Übermensch*.<sup>19</sup> Come Rüdiger Safranski spiega, “Il superuomo è l’uomo prometeico che ha scoperto le sue capacità teogoniche. Il dio fuori di lui è morto; ma dio, di cui si sa che vive soltanto tramite l’uomo e in lui, è vitale, è un nome per la potenza creatrice dell’uomo. E questa potenza creatrice fa sì che l’uomo prenda parte all’immensità dell’essere. Il primo libro dello *Zarathustra* si conclude con le parole: ‘Morti sono tutti gli dèi: ora vogliamo che il superuomo viva.’”<sup>20</sup> Entrambi i commenti di Nietzsche e di de Chirico illustrano, su un livello generico, la convinzione dell’autore che è possibile creare *un monumento al potere creativo* (vivente o statuario).

Come sopramenzionato, lo gnomone-statua fece il suo primo debutto nel primo quadro metafisico di de Chirico, *L’énigme d’un après-midi d’automne* (1910), che immortala l’evento della rivelazione metafisica del Maestro in Piazza Santa Croce a Firenze, ri-attualizzato continuamente allo sguardo dell’artista.<sup>21</sup>

Infatti, quest’opera è analoga sia all’ambientazione che alla struttura della piazza fiorentina. Inoltre, lo gnomone-statua dominante del quadro (≈ statua di Dante posta di fronte alla Basilica) è collocato in prossimità di un edificio-tempio (≈ Basilica di Santa Croce) con a fianco basse costruzioni che si ergono sulla destra, e un’ampia piazza deserta aperta verso lo spettatore. Comunque, diversamente da Piazza Santa Croce, si nota in lontananza, sulla destra, la

<sup>[5]</sup> Nel prologo di *Così parlò Zarathustra* (1883-1885), il protagonista Zarathustra dichiara: “Io vi annuzio il Superuomo. L’uomo è qualcosa che deve essere superato. Che cosa avete voi fatto per superarlo? Ogni essere sinora ha creato qualcosa sopra se stesso: e voi volete essere il riflusso di questo gran flusso e ritornare alla bestia, anziché superare l’uomo? [...] Il Superuomo è il senso della terra. E così il vostro volere dica: il Superuomo deve essere il senso della terra! [...] L’uomo è una corda, tesa tra l’animale e il Superuomo, una corda sopra un precipizio [...]. Ciò che è grande nell’uomo, è che egli è un ponte e non una mèta: ciò che può venire amato, è che egli è un transitio e una catastrofe.”

<sup>[6]</sup> R. Safranski, *Nietzsche. Biografia di un pensiero*, traduzione a cura di S. Franchini, ed. TEA, Milano, 2008, p. 289 (*Così parlò Zarathustra*, 1883-1885, parte I, capitolo 22, *Della virtù che dona*).

<sup>[7]</sup> Più tardi, nel 1912, il Maestro ricorda tale episodio, descrivendolo così: “In un chiaro pomeriggio d’autunno ero seduto su un banco in mezzo a Piazza di Santa Croce a Firenze. Certo non era la prima volta che vedevo quella piazza. Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di morbosa sensibilità. La natura intera mi sembrava convalescente fino al marmo degli edifici e delle fontane. In mezzo alla piazza si eleva una statua che rappresenta Dante vestito di un lungo mantello che stringe la sua opera al corpo e piega verso il basso la testa pensierosa coronata di lauro. La statua è in marmo bianco; ma il tempo le ha dato una tinta grigia molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore, rischiarà la statua e la facciata del tempio. Allora ebbi la stana impressione di vedere tutto per la prima volta. E mi venne in mente la composizione del mio quadro; e ogni volta che lo guardo rivedo questo momento: tuttavia, il momento per me è un enigma, perché è inspiegabile. E anche l’opera che ne risulta mi piace definirli un enigma.” Cfr. G. de Chirico, *Méditations d’un peintre. Que porrait être la peinture de l’avenir*, Manoscritti Paulhan, 1911-15; ripubblicato in G. de Chirico, *Scritti/II (1911-1945)*, op. cit., 2008, p. 650, traduzione estratta da P. Picozza, *Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910 in Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgioe Isa de Chirico*, n. 7-8, ed. Le Lettere, Firenze, 2008, p. 22.

vela bianca issata sull’albero maestro di una nave che possiamo presumere si stia allontanando *dalla* scena (la figura vestita in rosso esprime disperazione al riguardo), mentre due tende chiuse coprono le porte dell’edificio-tempio (in sostituzione delle porte della Chiesa). Lo gnomone-statua è raffigurato in piedi su un piedistallo che funge anche da fontana, con l’acqua che scorre da entrambi i lati (le cannelle sono posizionate direttamente sotto la statua), all’interno di una base circolare. Mentre la statua di Dante di Piazza Santa Croce si rivolge frontalmente alla piazza, quella dechirichiana volge le spalle allo spettatore, raffigurata con la testa abbassata (o, addirittura, priva del capo), segno che è in pieno *Wanderung*. Quest’atteggiamento introspettivo del meditatore trova correlazione nella figura dell’Ulisse dipinta da Böcklin nell’opera *Ulisse e Calipso* (1882), l’artista svizzero stimato e amato da de Chirico: “Menzionare Dante ha l’effetto di sdoppiamento nella forma dell’Odisseo. Compito dell’Odisseo omerico sdoppiato in Ulisse dantesco è recitare la scissione dell’Io al proprio interno: l’individuo e la sua ombra.”<sup>22</sup>

Tale identificazione iconografica di Dante con Ulisse – protagonisti che si imbarcarono per viaggi ardui, sfidando anche le avversità più ostili – è di elevata importanza. La loro fusione simboleggia il filosofo-viaggiatore solitario ossia *Wanderer* [il Viandante] e la sua ricerca della Verità e della Conoscenza: questo *dio* dechirichiano si è già imbarcato nel suo viaggio metafisico. Oltre ad essere attratto dal racconto epico della *Divina Commedia*, de Chirico fu probabilmente affascinato dal fatto che Dante fu anche un politico e un diplomatico – professioni che attraggono menti nobili di qualità straordinarie. Secondo Wieland Schmied, “Questo viene in mente a de Chirico quando sposta la statua da una sfera senza tempo al mondo moderno, utilizzandola per rappresentare le figure politiche, e poco dopo, feldmarescialli e re a cavallo. La toga è stata sostituita dall’abito borghese, dal frac o dalla divisa.”<sup>23</sup> Oltre agli attributi gnomonici condivisi, questo legame fra la figura di Dante-Ulisse e le figure politiche, i militari ed i re dei tempi moderni (nonché gli Argonauti ed i Dioscuri) è interessante in quanto sostiene ulteriormente l’ipotesi che rappresentino forme del Sé autobiografico. L’identificazione di de Chirico in altre personalità ricorda lo stesso Nietzsche quando, in diversi momenti, si identifica nel dio Dioniso, nei principi di Savoia Carlo Alberto e Vittorio Emanuele II, così come in Alessandro Antonelli (l’architetto della sua amata Mole Antonelliana di Torino). Collocata in piedi, frontale, oppure nelle vicinanze di un’arcata, la figura del Viandante è, alle volte, accompagnata da una statua adagiata di Arianna come illustrato nell’opera *La mélancolie d’une belle journée* [La melanconia di una bella giornata], 1913. Il posizionamento di Arianna nelle vicinanze dell’edificio ha suscitato la teoria, ben accolta, che l’arcata rappresenta un tipo di labirinto dove il Viandante deve entrare, con la figura di Arianna come guida e figura catalizzatrice del suo viaggio. Varie raffigurazioni, compreso *L’énigme d’un après-midi d’automne* (1910), contengono tende aperte attaccate ai vani delle porte, forse per indicare la sua

<sup>[8]</sup> J. de Sanna, *Reise. Wanderung. Tempo metafisico in G. de Chirico: Nulla sine tragedia gloria – Atti del Convegno Europeo di Studi*, a cura di C. Crescentini, Maschietto Editore, Roma, 2002, p. 216.

<sup>[9]</sup> W. Schmied, *The Endless Journey*, ed. Prestel, Londra, 2002, p. 66.

Entrata e l’Uscita. De Chirico, l’artista-architetto delle piazze, segue le orme di Dedalo con la costruzione del labirinto: il Viandante deve navigare e superare gli ostacoli del “labirinto” (tra cui soprattutto quello del Tempo, qui personificato dal Minotauro) per poter concludere, con successo, la sua ricerca *metafisica*.<sup>24</sup> Secondo il racconto di Ovidio ne *Le metamorfosi*, il Minotauro è stato rinchiuso “nei ciechi recessi di un edificio insondabile. Dedalo, famosissimo per il suo talento di costruttore, esegue l’opera, rendendo incerti i punti di riferimento e ingannando l’occhio con la tortuosità dei diversi passaggi [...] così Dedalo dissemina d’inganni quel labirinto di strade, al punto che persino lui, tanto è l’intrico di quella dimora, stenta a trovarne l’uscita.”<sup>25</sup>

La scelta dechirichiana di utilizzare il personaggio di Arianna (una figura ricorrente che popola frequentemente i quadri del Maestro per tutta la sua carriera, anche se raffigurata in diverse vesti) è la chiave per ottenere una migliore comprensione della sua opera. Durante gli anni 1912-1913, l’artista affronta una profonda esplorazione del tema di Arianna, un ciclo di otto dipinti comunemente riconosciuti come la serie di *Arianna*. In queste opere, la principessa di Cnosso è raffigurata nelle vesti di una statua classica adagiata: lo gnomone-statua (≈ il Viandante) non è più presente. Collocata in una piazza vuota, fra imponenti porticati, la statua di Arianna è il centro focale di ciascun quadro. Nonostante la presenza occasionale, sullo sfondo, di un treno, una nave, una o più figure, ella appare come un’immagine solitaria immersa nella meditazione. Ella è raffigurata addormentata oppure in uno stato meditativo, sottolineando in tal modo la sua *stasis* innata. Tale *stasis* è strettamente collegata al concetto nietzscheano riguardante la dualità apollineo-dionisiaca che reinterpreta, tramite il mito di Arianna e Teseo, le caratteristiche artistiche e stilistiche dell’Apollineo e del Dionisiaco come forze vitali per il pensiero metafisico. Il momento che l’artista sembra voler esprimere è quello di una trasformazione e di una continua rinascita: Arianna è il tramite catalizzatore dove i mondi di Apollo (mortale ↔ vittoriosa della logica ↔ razionale) e Dionisio (immortale ↔ inconscio ↔ spontaneo) collimano, in cui il momento dell’abbandono e quello della scoperta si “toccano”. Arianna, nel simboleggiare *la soglia della rivelazione*, nella quale la razionalità apollinea è convertita in irrazionalità dionisiaca, genera la scoperta dell’inconscio. Senza di lei (oppure senza almeno la suggestione di un’Arianna post-dionisiaca), il viaggio non può essere intrapreso.<sup>26</sup>

Nel 1914, de Chirico introdusse un cambiamento significativo nella sua iconografia: egli abbandona temporaneamente lo

<sup>[10]</sup> Nel romanzo *Ebdomero* (1929) di de Chirico, Ebdomero afferma: “‘Non bisogna troppo galoppare sulla groppa della fantasia,’ diceva egli ‘ciò che ci vuole è scoprire, poiché scoprendo si rende la vita possibile in questo senso: la si riconcilia con sua madre *L’Eternità*; scoprendo si paga il proprio tributo a quel minotauro che gli uomini chiamano il Tempo e che rappresentano sotto l’aspetto d’un gran vegliardo disseccato, seduto con aria pensosa tra una falce e una clessidra.” Cfr. G. de Chirico, *Ebdomero* (1929); a cura di J. de Sanna, ed. Abscondita, Milano, 2003, p. 114; ripubblicato in de Chirico, *Scritti/II (1911-1945)*, op. cit., p. 45.

<sup>[11]</sup> Ovidio, *Le metamorfosi*, libro VIII, versi 218-222 e 229-232.

<sup>[12]</sup> Per un’analisi dettagliata delle tante risonanze filosofiche e letterarie riguardanti il Viandante e il suo viaggio nell’iconografia dechirichiana, vedi J. de Sanna, *Analisi della forma III. Tempi Iconografia in de Chirico. Metafisica del Tempo*, cat. mostra (in spagnolo), a cura di J. de Sanna, Central Cultural Borges, Buenos Aires, 4 aprile-12 giugno 2000, Ediciones Xavier Verstrafeten, Buenos Aires, 2000, pp. 23-52.

gnomone-statua e la statua classica adagiata di Arianna a favore della forma di manichino androgino.<sup>27</sup> L'*homme sans visage* raffigura un ‘cerchio’ posto al centro del viso (simbolo del dono dell’illuminazione profonda della veggente cieca o dell'*epoptéia*, termine greco che indica la contemplazione), anch’esso d’ora in poi motivo ricorrente nelle sue opere. Tenendo ancora in considerazione il concetto del protagonista che funge da fulcro della scena, collocato in un’ambientazione esterna, due quadri meritano una breve analisi, in quanto la rappresentazione del protagonista in relazione al suo spazio adiacente incorpora cambiamenti importanti: la prima opera è *Le vaticinateur*, 1914, e la seconda è *Il grande metafisico*, 1917.

Il quadro del 1914 raffigura un anonimo manichino seduto in contemplazione di fronte ad una lavagna con disegni architettonici. Se considerato come un vero e proprio *pendant* a *L'énigme d'un après-midi d'automne* (1910), scopriamo chiare analogie tra le due opere nell’edificio-tempio, nella tenda chiusa con il muro contiguo di mattoni rossi, e nel pavimento dell’ampia piazza. Ma è ancor più significativo osservare come lo gnomone-statua dell’Ulisse dantesco dell’opera più antica appare subire qui una *metamorfo*si, trasformata in una figura-manichino ora seduta sul suo piedistallo, piuttosto che in piedi. Inoltre, mentre il pavimento della piazza e il piedistallo erano prima in pietra, ora il manichino siede su un massiccio blocco di legno e il pavimento della piazza è diventato un parquet teatrale dello stesso materiale. Avviene un’alchimia importante: possiamo supporre che *Le vaticinateur* si trovi ora in uno spazio *interno* (malgrado la presenza del cielo e l’ambiente che lo circonda) come se si trovasse *all’interno* piuttosto che all’esterno del labirinto metaforico. Il manichino, seduto, studia il diagramma architettonico posto di fronte a lui, meditando sul suo significato intrinseco. Come a sottolineare questo stato più avanzato di *Wanderung*, non solo troviamo tracciata sulla lavagna la sagoma del busto della statua che appare nell’opera del 1910, ma addirittura l’ombra della medesima effigie è gettata direttamente sul pavimento in parquet. Dopo cinque anni dalla realizzazione della sua prima opera metafisica, de Chirico sembra offrire una visione di ciò che esiste *oltre* quella tenda chiusa (≈ l’Entrata del labirinto), come ulteriormente evidenziato dal titolo del quadro nonché dall’arco aperto disegnato sulla lavagna. La continua fusione dechirichiana di elementi interni ed esterni accresce il nostro senso di disorientamento e confusione, ostacoli labirintici che il Viandante deve superare.<sup>28</sup>

Mentre *Le vaticinateur* fornisce un chiaro ritratto *capovolto* del rapporto del protagonista con il suo spazio adiacente (con l’inversione

<sup>[1]</sup> Le origini intorno ai manichini dechirichiani sono state oggetto di una profonda analisi da parte degli accademici e una plethora di diverse influenze sono state suggerite. Willard Bohn ha scritto un libro approfondito riguardante l’emergere e lo sviluppo dell’idea del manichno delle opere dechirichiane, indicando i rapporti condivisi fra de Chirico, suo fratello Alberto Savinio (che scrisse le *Chants de la mi-mort* nella primavera del 1914) e Guillaume Apollinaire (che scrisse *Le Musicien de Saint-Merry* alla fine del 1913 che poi pubblicò a febbraio 1914 sulla rivista *Les Soirées de Paris*) come un rapporto reciprocamente influente. Per approfondimenti, vedi W. Bohn, *Apollinaire and the Faceless Man. The Creation and Evolution of a Modern Motif*, ed. Associated University Press, Toronto, 1991.

<sup>[2]</sup> In altre opere come i *Mobili nella Valle* della seconda metà degli anni Venti, il mobilio è rappresentato in un ambiente all’aperto mentre elementi naturali (come, ad esempio, rocce, boschi e fiumi) o architettonici (antichi tempi colonnati e case moderne) sono dall’artista trasportati all’interno di stanze chiuse come evidenzia il quadro *Thebes* (1928).

di elementi interni ed esterni), *Il grande metafisico* segna un’ulteriore trasformazione dell’iconografia dello gnomone-statua-manichino. Intitolato *Il grande metafisico*, questo Viandante appare come una costruzione totemica di forme geometriche assemblate coronata dalla parte alta del torso di un manichino. Analogamente allo gnomone-statua (Ulisse dantesco), introdotto per la prima volta in *L'énigme d'un après-midi d'automne* (1910), il manichino volge le spalle allo spettatore, ma in questo caso con uno sguardo fisso verso l’ignoto. Lo gnomone-costruzione in piedi è caratterizzato da una posizione dominante; la sua verticalità taglia il piano pittorico. Posizionato su un piedistallo di legno, è collocato accanto ad un’arcata in ombra (raffigurata sulla destra in distanza) e sorveglia il fondo della piazza in maniera vertiginosa. Nonostante le chiare differenze iconografiche presenti ne *Il grande metafisico* e *Le vaticinateur*, i due quadri condividono certe somiglianze importanti: la prima è la presenza discreta dello gnomone-statua di posa introspettiva (che appare verso il lato destro, in lontananza, nell’opera *Il grande metafisico* e sulla lavagna e nell’ombra che appare sul pavimento ne *Le vaticinateur*); la seconda è la trasformazione della pavimentazione della piazza in una sorta di palco, e il dialogo interno — esterno che ne consegue (questo è accentuato ne *Il grande metafisico* con la presenza di righe orizzontali nel primo piano del pavimento e ‘le quinte’ architettoniche che creano un’ombra scura mentre l’opera *Le vaticinateur* contiene un pavimento in parquet).Tali somiglianze inducono ad interpretare *Il grande metafisico* come il Viandante in uno stato più avanzato del suo viaggio (*Wanderung*), come precedentemente suggerito per il quadro *Le vaticinateur*.<sup>29</sup>

**Atto II: 1910-1918 (Firenze, Parigi e Ferrara)**
Parallelamente alla raffigurazione dechirichiana del protagonista come fulcro della scena inserito in un’ambientazione architettonica esterna (o apparentemente esteriore), il soggetto viene anche ritratto in ambientazioni d’interni: collocato in ambienti spesso claustrofobici, la figura centrale continua a rappresentare il perno intorno al quale ruota l’ambiente circostante. Come già illustrato nelle opere *Le vaticinateur* (1914) e *Il grande metafisico* (1917), tali scene d’interni sembrano indicare una fase sempre più avanzata di *Wanderung*: contemplazione metafisica assoluta. Tra gli anni 1910-1918, de Chirico visse a Firenze, Parigi e Ferrara (dove viveva durante la seconda guerra mondiale). Per tutto questo periodo, la sua opera fluttua stilisticamente con la rappresentazione del protagonista disposto in ambientazioni *interne*: la sua raffigurazione oscilla da ritratti tradizionali a piena astrazione figurativa (come visto in *Composizione metafisica* or *L’ange juif* [L’angelo ebreo] del 1916), come brevemente analizzeremo in seguito.

Poco dopo la realizzazione de *L'énigme d'un après-midi d'automne* (1910), de Chirico dipinse *Portrait de l’artiste par lui-même*

<sup>[3]</sup> In passato, Fagiolo dell’Arco ne descrisse come un “altro quadro mitico dell’epoca metafisica: quasi un autoritratto”. Cfr. M. Fagiolo dell’Arco, *De Chirico 1909-1924*, ed. Rizzoli, Milano, 1984, p. 101. Per approfondimenti, vedesi V. Noel-Johnson, *De Chirico archeologo: Sum sed quid sum* in *Giorgio de Chirico. La suggestione del classico*, cat. mostra, a cura di V.Noel-Johnson, S. D’Angelosante e M. Romito, Galleria Civica d’Arte, Cava de’ Tirreni, 24 ottobre 2009-14 febbraio 2010, e poi Scuderie del Castello Visconteo, Pavia, 6 marzo-2 giugno 2010, Silvana Editoriale, Milano, 2009, pp. 12-25.

(c. 1911<sup>30</sup>), il primo di una lunga serie di autoritratti, genere che lo affascina per tutta la vita. Il quadro raffigura l’artista di profilo: appoggiando la guancia alla sua mano sinistra, il Maestro, dotato di occhi privi di pupilla, fissa lo sguardo in lontananza. Posizionato dietro al parapetto di profilo<sup>31</sup> (il sistema rinascimentale del Quattrocento diffuso da Antonello da Messina, Mantegna e Bellini), de Chirico appare di fronte ad una finestra aperta e seduto in una stanza semi-buia. La frase enigmatica “Et quid amabo nisi quod aenigma est?” scorre attraverso il fondo del parapetto, sottolineando così lo stato di contemplazione del modello sul mondo che lo circonda. A livello iconografico, de Chirico riprese l’archetipica posa melanconica utilizzata da Albert Dürer nella famosa incisione del 1514, *Melancholia I* (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze), evocata anche dalla posa assunta da Nietzsche stesso in una celebre foto di Gustav Schultze, scattata a settembre 1882 a Naumberg.

Dopo aver dipinto questo quadro, de Chirico continuò ad esplorare tale motivo lirico (collocando il soggetto dietro un parapetto e di fronte ad una finestra aperta) per vari anni come dimostrato, ad esempio, le opere *Ritratto della madre* (1911), *Autoritratto con pipa di gesso* (1915) e *Ritratto di donna* (1918). Nel 1921, de Chirico giustificò tale scelta artistica, spiegando “Quest’abitudine di far apparire i ritratti vicino a porte e finestre fu un sentimento profondissimo presso gli antichi […] Oltre a solidificare l’aspetto della figura, la finestra aperta è un elemento altamente lirico e suggestivo. Quel pezzo di mondo che essa ci mostra vicino all’uomo rappresentato e separato da esso dalla parete di cui si scorge lo spessore, eccita la mente ed il pensiero, onde nel ritratto, soggetto in genere poco avventuroso […]”.<sup>32</sup>

Opere come *Le cerveau de l’enfant*, 1914, e *Il filosofo*, 1924, sviluppano ulteriormente questo motivo, con il protagonista a torso nudo (raffigurato con gli occhi chiusi, invece che con gli occhi privi di pupilla), davanti ad una tavola con un libro chiuso, collocato dietro una tenda (invece di un parapetto) in una stanza chiusa e buia. Una finestra aperta apre lo sfondo, per il resto nero, dove lo spettatore intravede un paesaggio urbanistico (un’arcata e una torre ne *Le cerveau de l’enfant*; i bastioni di un castello ne *Il filosofo*). La collocazione del protagonista, colto in profonda meditazione, in uno spazio interno, e la sua vicinanza agli edifici che popolano le piazze dechirichiane (oppure ville romane nel caso de *Il filosofo*) suggerirebbe che lo gnomone-protagonista (statua ↔ manichino ↔ uomo) sia metaforicamente “entrato” nell’arcata e abbia individuato la via al “cuore” del labirinto. La corrispondenza fra lo gnomone-protagonista degli ambienti esterni dechirichiani e queste due figure

<sup>[4]</sup> Quest’opera fu dipinta nel 1911 circa e originariamente firmata “1911”. Successivamente, de Chirico ne modificò la data, retrodatandola al 1908.

<sup>[5]</sup> De Chirico raffigura lo spazio tri-dimensionale della stanza in una prospettiva così poco profonda che lo spettatore è indotto a credere che l’autoritratto raffiguri soltanto l’artista di profilo posto di fronte ad uno sfondo verde scuro, incorniciato dal parapetto.

<sup>[6]</sup> G. de Chirico, *Riflessioni sulla pittura antica, op.cit.*, 1921; ripubblicati in G. de Chirico, *Scritti/II (1911-1945), op. cit.*, p. 343. Per approfondimenti, vedesi V. Noel-Johnson, *Natura viva. La soglia dell’esistenza* in *La Natura secondo de Chirico*, cat. mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Roma, 9 aprile-11 luglio 2010, Federico Motta Editore, Milano, 2010.

interne è sottolineata dalla fisionomia della figura ne *Le cerveau de l’enfant* che assomiglia a Napoleone III (figura che appare in varie occasioni dal 1914 al 1918) e *Il filosofo* essendo un vero e proprio filosofo.<sup>33</sup> In un autoritratto realizzato più tardi, nel 1920, de Chirico fonde i motivi sviluppati in questi due dipinti con quelli del suo primo autoritratto del 1911. Diversamente dai loro protagonisti, però, il Maestro sceglie qui di rivolgersi, in modo diretto, allo spettatore con il suo sguardo fisso e intenso che risuona attraverso le parole dell’iscrizione della tavola tenuta nella mano destra, “Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?”.

Tale “senso di sorpresa e di scoperta” generato dalle vicinanze del protagonista agli ingressi e alle finestre, fu anche esplorato nello sviluppo dechirichiano del manichino e dell’assemblaggio di costruzioni incongrue, particolarmente quando visse a Ferrara (1915-1918). La serie di quadri realizzati durante questo periodo intitolati *Interni ferraresi*, mescolano oggetti riconoscibili (ad esempio, lunghi assi di ‘legno’, biscotti, boe di segnalazione, scatole di fiammiferi o dipinti di fabbriche e mappe) con elementi privi di senso, all’interno di ambienti chiusi. Inoltre, il ciclo degli *Interni ferraresi* raffigura, per la prima volta, elemeni verticali dove tali oggetti sono appesi (come illustrato in *L’ange juif* del 1916). Due opere, *Le poète et le philosophe* [Il poeta e il filosofo], 1915, e *Composizione metafisica*, 1916, illustrano vari cambiamenti importanti dell’iconografia dechirichiana in riferimento allo gnomone-protagonista.

Quando si prende in esame *Le poète et le philosophe*, una delle prime cose che colpisce lo spettatore è la stretta somiglianza del manichino-protagonista con quello presente ne *Le vaticinateur* (1914), entrambi seduti davanti ad una lavagna raffigurante calcoli misteriosi. Ad ogni modo, mentre il manichino dell’ultimo quadro si trova in un’ambiente dove gli elementi esterni-interni si trovano inversamente collocati, quello de *Le poète et le philosophe* è stato ambientato in un’ambiente che è inequivocabilmente interno. Analogamente al sopramenzionato *Le cerveau de l’enfant* (1914), il protagonista occupa una stanza che accoglie una grande finestra aperta che si affaccia su un’arcata. Anche se egli non è da solo (è collocato accanto ad un busto antico *sans visage*), la somiglianza iconografica fra tale manichino-protagonista e quello de *Le vaticinateur* è evidente. Per di più, condividono una lavagna ed un parquet raffigurato in ripida pendenza. Tali similarità ci inducono a concludere che si tratta di quadri *pendant* (come precedentemente suggerito per *L'énigme d'un après-midi d'automne* del 1910 e *Le vaticinateur*).<sup>34</sup> Questa figura seduta dechirichiana riappare con una certa frequenza durante il suo tardo periodo cosiddetto neometafisico in opere come *Il pittore* (1958, p. 70) e *Il poeta e il pittore* (1975, p. 94).

Proprio come il 1914 segna un’importante avanzamento nell’iconografia dell’artista con l’introduzione del manichino, anche la sua permanenza a Ferrara vede un’ulteriore metamorfosi dei motivi altrettanto significativa: l’inserimento di misteriose forme

<sup>[7]</sup> Vedi le note 11 e 23.

<sup>[8]</sup> Schmied scrive: “A livello concettuale, *Le poète et le philosophe* è una contraparte de *Le vaticinateur*. In ogni immagine la figura del manichino contempla una lavagna con segni che rappresentano enigmi e misteri del mondo in nuce.” Cfr. W. Schmied, *op. cit.*, 2002, p. 58.

assemblate inserite in ambienti interni, spesso accompagnate da una finestra aperta. La maggior parte di queste opere appare priva della presenza umana. Eppure, un piccolo gruppo include elementi umani. *L'ange juif* (1916), ad esempio, è costruito da un totem di forme lineari coronato da un foglio di ‘carta’ piegato sul quale appare un grande occhio *tutto vedente*. Inoltre, *Composizione metafisica* (1916) è composta di una disposizione geometrica e due ‘quadri’ (un “quadro” contiene biscotti e cerchi concentrici multi-colori) coronato dalla parte alta del torso di un manichino. Il manichino volge le spalle allo spettatore con il ‘capo’ abbassato, le sue viscere sono composte da forme assemblate: questo *homme sans visage* è ora *sans tête*, la sua posa introspettiva ricorda quella dello gnomone-statua. Lo sviluppo di tale motivo – l’amalgamazione del protagonista (la parte alta del torso del manichino in *Composizione metafisica* e l’occhio ne *L'ange juif*) con forme assemblate anticipa uno dei capolavori tra le invenzioni artistiche dechirichiane: *Il grande metafisico* del 1917. È possibile che la scomposizione della figura umana in elementi geometrici fosse ispirata, in parte, al trattato *Vier Bücher von Menslicher Proportion* (1528) di Dürer. La de Sanna, infatti, ha dimostrato come alcune figure umane del primo periodo metafisico di de Chirico si riferiscano al sistema geometrico di Dürer. La studiosa nota che il pittore tedesco “assume l’impresa di ridurre il corpo umano come una totalità riducibile a modelli geometrici. Fondamentale cimento di Dürer è il sistema dei movimenti umani in ordine geometrico. Un atlante di architettura umana in quiete e in movimento.”<sup>35</sup> Tale concetto di ‘architettura umana’ nelle opere del Maestro fu oggetto di ulteriore sviluppo nella sua serie degli *Archeologi* (1925-1929) come verrà evidenziato in avanti.

**Atto III: 1923-1924 (Roma)**

Successivamente alla prima guerra mondiale, de Chirico fu congedato degli obblighi militari a Ferrara. Entro la fine del 1918, raggiunse sua madre a Roma, città dove visse fino al 1925. Il *ritorno* dell’artista a Roma dopo gli anni difficili della guerra, segnò anche un ritorno ai valori classici, una scelta che coincide con il fenomeno *Le rappel à l’ordre*, la corrente artistica che andava diffondendosi nell’Europa del dopoguerra. Anche se il Maestro da giovane ricevette un’istruzione artistica classica presso il politecnico di Atene (1903-1906) e l’Accademia delle Belle Arti a Monaco di Baviera (1906-1909), quando visse a Roma decise di svolgere uno studio approfondito sui grandi maestri. Vivendo nella città sede di grandi capolavori rinascimentali e barocchi, de Chirico visitò spesso i musei romani e fiorentini e fece copie di alcuni quadri davanti all’originale, compreso il *Tondo Doni* (eseguita nel 1507 circa) di Michelangelo.<sup>36</sup> Questo suo studio delle tecniche e degli stili dei grandi maestri che svolge in parallelo ad un’analisi dei trattati, lo indusse a dipingere a tempera piuttosto che ad olio, per vari anni. Inoltre, dal 1919 al 1924,

<sup>[1]</sup> J. de Sanna, op. cit., 2004, p. 66.

<sup>[2]</sup> Intorno alla metà di aprile 1923, de Chirico si traferì a Firenze per alcuni mesi dove fu ospitato dal suo mercante fiorentino, Giorgio Castellfranco, presso la sua villa prospiciente l’Arno. In una lettera scritta dal Maestro a André Breton, databile 16 agosto 1923, scrisse che fu obbligato a trasferirsi lì a causa della difficoltà a trovare uno studio adatto a Roma. Cfr. Giorgio de Chirico. Lettere a André e Simone Breton in Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n. 1-2, Tèchne Editore, Milano, 2002, p. 149.

pubblicò diversi articoli riguardanti il classicismo e l’arte europea dal Quattrocento all’Ottocento, in riviste italiane di avanguardia, incluse due digressioni importanti sull’architettura: *Il senso pittorico nella pittura antica* (1920) e *Riflessioni sulla pittura antica* (1921).

Nel 1923, de Chirico cominciò a realizzare un ciclo di opere conosciuto come la serie delle *Ville romane* (1923-1924). Dipingendo a tempera e con uno stile classico-romantico, il Maestro sviluppa temi che appartengono al mondo medievale della cavalleria e dell’amor cortese come il Cavaliere-errante, il Trovatore, la Donzella in pericolo e il Ritorno al Castello. In opere come *La partenza del cavaliere errante I* (1923), *La partenza del cavaliere errante II* (1923) and *Ottobrata* (1924), l’artista raffigura la partenza del cavaliere-errante, il viaggio e il suo ritorno. Tale ricerca cavalleresca reca qualche affinità con l’interpretazione nietzscheana della dualità apollineo-dionisiaca (che va reinterpretata tramite il mito di Arianna e Teseo) e la figura peripatetica di Zarathustra. In queste opere, il cavaliere-errante (simbolo del Viandante) è raffigurato *al di fuori* delle mura della città, un’insediamento urbano costituito da ville romane, palazzi e rotonde, ricche di giardini rigogliosi. È interessante notare come l’*Ottobrata* contenga due vani della porta appartenenti ai diversi edifici dai quali scendono tende chiuse in sostituzione a porte tradizionali (una tenda giallo squillante cade da un vano quadrato della porta, sul lato sinistro, mentre una tenda blu scura appare nell’accesso allo stabile percepibile nel centro). La sostituzione della porta con una tenda è già stata evidenziata nelle opere *L’énigme d’un après-midi d’automne* (1910) e *Le vaticinateur* (1914). Tale motivo funge da *soglia*, un concetto che richiama la dottrina filosofica di Schopenhauer del velo di Maya. Accompagnato dai membri della comunità che lo salutano e guidato dal dio messaggero Mercurio, il cavaliere-errante appare intraprendere un viaggio alla ricerca di nuove esistenze *oltre* la tenda. Secondo tale interpretazione, l’insediamento murato delle ville romane sembrerebbe simbolizzare una rivisitazione architettonica delle arcate che popolano le piazze del primo periodo metafisico. In quanto tale, la villa assumerebbe il valore simbolico di un labirinto metaforico mentre il cavaliere-errante potrebbe essere interpretato come uno sviluppo iconografico del motivo gnomone ↔ statua ↔ manichino ↔ uomo. Tuttavia, mentre il protagonista (gnomone-statua) funge da fulcro nelle piazze (con l’architettura circostante che gli ruota *intorno*), la serie delle *Ville romane* segnala un cambiamento decisivo nel rapporto tra il protagonista e l’architettura. Qui, il centro della scena è occupato dall’insediamento delle ville romane con il cavaliere-errante che *segue* le mura in cerca della sua Entrata.

**Atto IV: 1925-1929 (Parigi)**

Alle fine del 1925, de Chirico decise di tornare a vivere a Parigi, accompagnato dalla sua compagna Raissa Gourevitch, sposata poi nel 1930.<sup>37</sup> Durante questo secondo soggiorno parigino, egli si trova

<sup>[3]</sup> De Chirico arrivò nella capitale francese a novembre 1925, mentre Raissa lo raggiunge nel tardo dicembre 1925 o gennaio del 1926. Il Maestro e Raissa Gourevitch si sono incontrati a Roma nei primi anni Venti in una delle serate organizzate da Olga Resnevich (la moglie russa del medico romano Signorelli), frequentate dai migliori artisti e scrittori dell’epoca. Poco dopo, Raissa, attrice e ballerina professionista, venne scelta come protagonista nello spettacolo *La morte di Niobe* di Alberto Savinio presso il Teatro degli Undici di Pirandello a Roma, rappresentato a maggio del 1925.

attivamente coinvolto nello studio dell’archeologia e nell’analisi degli artefatti provenienti da civiltà preistoriche e antiche, un periodo storico di cui si interessava da lungo tempo. Di conseguenza, si vedono apparire nuovi temi nelle sue opere: *donne romane, archeologi, gladiatori, trofei classici, fregi antichi* ornati da atleti e cavalli, e *cavalli* ambientati in una stanza, tra le rovine o in riva al mare. Tale coinvolgimento fu in parte sollecitato dalla decisione di Raissa di rinunciare alla sua carriera di ballerina e attrice per studiare l’archeologia presso la Sorbonne e il Louvre. In tali studi e per tutto il suo soggiorno parigino (1926-1932) Raissa fu seguita da Charles Picard (francese, 1883-1965), il prominente archeologo classico, storico dell’arte antica greca e poi autore dell’opera monumentale uscita in più volumi *Manuel d’archéologie grecque: La sculpture* (il primo volume fu pubblicato nel 1935). Accanto a lei e ai suoi nuovi studi, de Chirico rinnovò il suo interesse in Saloman Reinach, autore del *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* (1897-1930, vol. I-VI). Sia lui che suo fratello Savinio avevano studiato il *magnum opus* di Reinach durante la loro gioventù e spesso il Maestro lo usò come fonte di ispirazione iconografica, particolarmente negli anni Venti.<sup>38</sup> Inoltre, de Chirico lesse la descrizione dell’antichità classica di Sir James G. Frazer (1854-1941) in *Sur le straces de Pausanias a travers la Grèce ancienne* (Parigi, Les Belles Lettres, 1923, traduzione francese) con evidente “massima concentrazione”<sup>39</sup> Se da una parte gli studi di Raissa potevano forse incoraggiare l’artista a leggere l’opera dell’antropologo sociale scozzese, vale la pena notare che de Chirico si interessò alle opere di Wilhelm Mannhardt (1831-1880) fin dal 1910 circa, accademico tedesco e studioso di folclore, generalmente considerato il precursore di James Frazer. Il ritorno di de Chirico a Parigi gli fornì anche l’opportunità di rivisitare il Louvre, la cui collezione di antichità greche, etrusche e romane aveva già conosciuto molto bene durante il suo primo periodo parigino del 1911-1915.

<sup>[4]</sup> Il suo marito del tempo, Georges Krol, ne coreografava la danza mentre de Chirico curava i costumi e la scenografia. Durante lo stesso anno, nasceva una relazione fra l’artista e Raissa che li avrebbe portati a trasferirsi a Parigi poco dopo.

<sup>[5]</sup> A gennaio del 1911, de Chirico inviò una copia del programma del concerto di Savinio al suo amico Fritz Gartz. Il documento elenca i vari personaggi e titoli delle pubblicazioni legate al mondo della filosofia, antropologia, religione ecc. Oltre a nominare l’archeologo francese Reinach, l’elenco include anche l’accademico e studioso di folclore tedesco Wilhelm Mannhardt (1831-1880), l’etologo scozzese William Robertson Smith (1846-1894), l’indianista tedesco Hermann Oldenberg (1854-1920), il noto egittologo francese Gaston Camille Charles Maspero (1846-1916), il filosofo e scrittore francese Ernest Renan (French, 1823-1892) autore di importanti opere storiche sulla prima cristianità e teorie politiche, nonché il sopramenzionato titolo *Così parlò Zarathustra* (1883-1885) di Nietzsche. Inoltre, è interessante notare che copia delle prime edizioni dei volumi IV (1910) e V (1924) del *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* di Reinach (Éditions Ernest Leroux, Parigi) fanno parte della biblioteca personale di de Chirico a Piazza di Spagna n. 31. È probabile che il Maestro possedesse gli altri volumi che, con il tempo, sono andati persi o venduti.

<sup>[6]</sup> M. Taylor, *Giorgio de Chirico ed il Mito di Arianna*, cat. mostra, Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, 3 novembre 2002-5 gennaio 2003, 2002, p. 123. La citazione originale recita “rapt attention”. La pubblicazione del 1923 di Frazer era l’edizione francese della sua pubblicazione di sei tomi dal titolo *Pausanias’s Description of Greece* (1898, Londra, Macmillan & Co.). Più che una semplice traduzione, l’opera di Frazer include anche un commentario critico su Pausania (lo scrittore e geografo greco del II secolo d.C.) e la sua opera epica di dieci volumi in cui descrive l’arte e l’architettura dell’antica Grecia da osservazioni dirette. Nel libro *Descrizione della Grecia* di Pausania, lo scrittore analizza anche i fondamenti mitologici e storici della società dell’antica Grecia.

L’esplorazione dechirichiana del rapporto tra protagonista e l’ambiente circostante continuò ad evolversi durante questi anni. Diversamente dalla serie delle *Ville romane* (1923-1924), il Maestro scelse di concentrarsi questa volta sulla figura come fulcro in una scena interiore piuttosto che esteriore, come illustrato in due cicli noti come le *Donne romane* (1926-1927) e gli *Archeologi* (1925-1929). Anche se entrambe le serie raffigurano il protagonista o una coppia di figure in interni claustrofobici spesso con un’entrata aperta, il trattamento dechirichiano della figura è ben diverso. Il ciclo delle *Donne romane* consiste di soli tre quadri: *Donne Romane* (1926), *Figure mitologiche* (1927) e *L’Esprit de domination* [Lo spirito della dominazione], 1927. In tali opere, il Maestro raffigura imponenti figure femminili con pose sedute o reclinate in stanze eccessivamente piccole “dall’atmosfera leggermente soffocante”.<sup>40</sup> De Chirico trovò “quest’elemento del cielo basso e del soffitto[...] un elemento oltremodo metafisico.”<sup>41</sup> Le loro pose, aspetti e attributi classici (le toghe bianche abbandonate, i piedistalli e le colonne ioniche) fanno riferimento ad un passato classico. I quadri *Donne romane* e *Figure mitologiche* raffigurano entrambi due donne colossali (una dai capelli chiari e l’altra scuri) sedute su piedistalli che si appoggiano su pavimenti in ‘parquet’, fungendo forse da ancella (≈ guida) l’una all’altra. La loro raffigurazione in stile neoclassico sembra suggerire che siano uno sviluppo stilistico della statua antica di Arianna che appare nella serie di *Arianna* del 1912-1913. Mentre nel ciclo precedente il Maestro raffigurò la principessa di Cnosso in pietra fredda e spigolosa, qui è ritratta come una donna statuarìa voluttuosa ed *animata*: gli sguardi penetranti ma ‘ciechi’, ed i corpi multicolori, sono simboli del loro stato metafisico illuminato. Come Pigmalione, de Chirico riesce a dare vita alle sue forme statuarie, la loro immobilità di un tempo ora infonde una nuova vitalità. Nelle opere *Figure mitologiche* e *L’Esprit de domination* (l’ultima ritrae una figura femminile solitaria modellata da Raissa stessa), le donne romane sono collocate vicino ad una entrata aperta. Un cielo azzurro con un leggero manto di nubi basse può essere individuato in lontananza. Come precedentemente accennato, quadri come *Le cerveau de l’enfant* (1914) o *Autoritratto* (1920), il motivo della finestra o entrata aperta “eccita la mente ed il pensiero”, creando così “il senso della sorpresa e della scoperta”.<sup>42</sup>

Questo senso di animazione è anche presente nel ciclo degli *Archeologi*. In queste opere, il Maestro spesso raffigura un soggetto solitario seduto, oppure una coppia, posizionati in una stanza soffocante o in un ambiente all’aperto. Le figure appaiono curiosamente vive: hanno la capacità di *sentire, pensare, meditare*. Eppure queste figure androgine, ritratte con corpi allungati e gambe accorciate, sono tutt’altra cosa dalla forma di manichino prima introdotta nelle opere dechirichiane nel 1914. In quadri come *L’Archeologo* (1927), de Chirico raffigura una forma adagiata che

<sup>[7]</sup> G. de Chirico, *Augusto Renoir, Il Convegno*, Milano-Roma, a. I, n. 1, febbraio 1920; ripubblicato in G. de Chirico, *Scritti/II (1911-1945), op. cit.*, p. 355.

<sup>[8]</sup> G. de Chirico, *Raffaello Sanzio, Il Convegno*, Milano-Roma, a. I, n. 3, aprile 1920; ripubblicato in G. de Chirico, *Scritti/II (1911-1945), op. cit.*, p. 366. De Chirico fece questo commento in riferimento alle qualità metafisiche del cielo basso che appare nell’opera *Santa Cecilia* (1514-16 ca.) di Raffaello.

<sup>[9]</sup> Vedi nota 32.



fonde ininterrottamente gli elementi del motivo statua ↔ manichino ↔ uomo progressivamente sviluppati dal 1910 in poi. Vestito in una toga, questo *Archeologo* possiede braccia e mani umane nonché un’indistinta testa ellissoidale del manichino: il suo ‘stomaco’ è composto da artefatti classici identificabili (capitelli ionici e frammenti di colonne, arcate e acquedotti) nonché forme antropomorfiche. Con il suo braccio destro appoggiato su un piedistallo di pietra, il protagonista gode di uno stato illuminato in un’ambiente interno dove il tempo è stato sospeso, e un senso di eternità pervade lo spazio. Più tardi, de Chirico evidenziò quest’aspetto nel manoscritto francese *Naissance du mannequin* (circa 1938). Egli scrive: “Il manichino seduto è destinato ad abitare le stanze, ma soprattutto gli angoli delle stanze, gli spazi aperti non gli si confanno; è là che sono a casa propria, che si espandono e prodigano generosamente i doni della loro ineffabile e misteriosa poesia. I soffitti alti non gli si adattano; ha bisogno dei soffitti bassi; stessa cosa per le stanze che ho espresso in numerosi quadri è anche un fenomeno di grande interesse metafisico.”<sup>43</sup> Il motivo dell’archeologo apparirà spesso nelle opere del suo tardo periodo neometafisico in dipinti come *Il Pensatore* (1973, p. 67) e *Gli Archeologi* (1968, p. 63). Inoltre, sarà oggetto di ulteriori sviluppi come dimostrato dalla figura paterna barbata ne *Il figliuol prodigo* (1973 e 1974, pp. 76 e 77), il cui cappello a cilindro è costruito da colonne scanalate, templi e mattoni rossi.

### Epilogo

Questa armoniosa fusione di forme, del protagonista (statua → manichino → uomo ← manichino ← statua) *attraverso* l’incorporazione di elementi architettonici, conferisce un nuovo significato al termine già citato, ‘architettura umana’. Infatti, l’archeologo dechirichiano può essere interpretato come un monumento creativo all’intuizione e alla comprensione straordinaria del Maestro riguardante l’aspetto metafisico degli oggetti quotidiani: “Nelle grandi opere d’arte la forma è evidente e, nello stesso tempo, irreale. Si potrebbe dire che essa non appartiene a questo mondo, tanto essa si fonde con l’atmosfera che la circonda, e questa fusione toglie alla forma tutta la durezza che hanno le cose nella realtà. [...] Non solo in arte, ma anche nella natura, la forma è espressione dell’evoluzione universale. [...] Quanto più la forma è perfetta e complicata, tanto più la creazione si avvicina alla sua più alta espressione: l’armonia sublime.”<sup>44</sup> Tornando all’analogia teatrale suggerita all’inizio di quest’articolo e alla successiva analisi dei *palchi* dechirichiane del protagonista, in costante evoluzione, sembra appropriato concludere con l’estratto del noto monologo

<sup>[1]</sup> Il Maestro continua con la sua descrizione: “Questi personaggi seduti si umanizzano a loro modo ed hanno qualcosa di caldo, di buono, di simpatico [...] Del resto c’è un senso particolarmente fantomatico (e mistico) che si avvicina al personaggio seduto. ...[Gli archeologi sono] condannati ad una immobilità che rimane sui piani (dell’eternità) del grande, dell’eterno, là dove si può girare l’angolo dello sguardo e pensare il tempo alla rovescia (al contrario) [...]” Cfr. *Naissance du mannequin* di Giorgio de Chirico, databile 1938 circa, *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, 2002, Techne Editore, Milano, n. 1-2, pp. 279-280. Per la versione originale francese, si fa riferimento a pp. 277-278. Cfr. G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945)*, 2008, pp. 869-871.

<sup>[2]</sup> G. de Chirico sotto il nome I. Far, *La forma nell’arte e nella natura in L’Illustrazione Italiana*, Milano, 21 marzo 1943; ripubblicato in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945)*, op. cit., 2008, pp. 494-495.

shakespeariano: “Tutto il mondo è un palcoscenico, e tutti gli uomini e le donne soltanto attori [...] ed un uomo nel suo tempo recita molte parti [...].”<sup>45</sup> Il Viandante dechirichiano, infatti, recita molte parti nella sua odissea personale portandosi progressivamente sempre più in profondità nel labirinto della visione metafisica.<sup>46</sup>

<sup>[3]</sup> W. Shakespeare, *Come vi piace*, Atto II, Scena VII, scritto circa 1599-1600 e pubblicato nel 1623.

<sup>[4]</sup> Questa corrisponde al pensiero di Wieland Schmied riguardante lo sviluppo iconografico dechirichiano: “Dopo aver effettuato un’esame approfondito, le metamorfosi subite dall’immagine umana da Böcklin a de Chirico sono paragonabili agli atti successivi di un dramma. Dopo essere stato pietrificato in una statua, un monumento o una colonna, la figura è stata trasformata in manichino, poi ri-animata nella forma di creature da sogno ed esseri ibridi che popolano l’opera proto-surrealista di Max Ernst.”Cfr. W. Schmied, op. cit., 2002, p. 9.

The Iberê Camargo Foundation is most pleased to be able to present at its premises the exhibition *De Chirico: The Sentiment of Architecture – works from the Fondazione Giorgio e Isa de Chirico* dedicated to the master of metaphysical painting Giorgio de Chirico (1888-1978), which then continues to Casa Fiat de Cultura and the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, in consolidation of the special partnership between these three institutions.

Curated by Maddalena d'Alfonso, the exhibition consists of works from the Fondazione Giorgio e Isa de Chirico and represents perhaps the most significant selection of the artist's works shown in Brazil to date. It includes around 60 works of painting and sculpture from what is known as the artist's neo-metaphysical period, together with 66 lithographs made by de Chirico for the Guillaume Apollinaire's *Calligrammes* (1930).

The curator's selection examines one of the central themes of the artist's work: the architecture of the city and urban scenes considered as the inner and psychological dimension of modern man. The exhibition's principal aim is precisely to offer visitors a reading of the *de Chirican* urban space and the relationship between the figure and architectural space, running through recurrent themes in the artist's work, such as Italian squares and what were called metaphysical interiors.

De Chirico, who devised metaphysical art, is not only important for his innovative use of space as the setting for the relationship between man and the world, his use of colour and the poetic nature of his characters, but was also a friend and mentor of Iberê Camargo and influenced his subsequent work.

The Iberê Camargo Foundation extends its thanks to the curator Maddalena d'Alfonso and all those involved in the conception, production and execution of the exhibition, the sponsors, supporters and partners, the Giorgio and Isa de Chirico Foundation and lastly, Casa Fiat de Cultura and the Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP for their partnership in this wonderful event.

Iberê Camargo Foundation

## De Chirico: The Sentiment of Architecture in Casa Fiat de Cultura

By organising the exhibition *De Chirico: The Sentiment of Architecture – works from the Fondazione Giorgio e Isa de Chirico* in Casa Fiat de Cultura continues to fulfil its actions of publicising great moments in the history of world art.

De Chirico's relationship with architecture, which is the theme chosen by the curator, is being shown at a particularly opportune moment, when valuable links between two sister cultures are being celebrated with the Italy-Brazil Event.

Porto Alegre, Belo Horizonte and São Paulo, through the Iberê Camargo Foundation, Casa Fiat de Cultura and Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, are involved in this exhibition in a reaffirmation of the established partnership between the three institutions. Let us hope that this is just one more project along this pathway together.

José Eduardo de Lima Pereira  
President of Casa Fiat de Cultura

## De Chirico *reloaded*

De Chirico's paintings are among the few that recurrently occupy people's imaginations and imagery of art: they come and go in the memory and we all know that they exist and what they are *like*, even if we do not know *what* they are. Which is more than can be said about the majority of art: they are always there, latent even for those who have never seen them in the flesh.

Instead of "occupy", one could *perhaps* say that they perplex. Like an endless nightmare. Their visions of an empty city – a *locus solus*, an empty, isolated place, in Raymond Roussel's term now adopted for an exhibition at the Reina Sofia – an empty city inhabited by non-people, objects, things and art, by the *remains* of art and civilisation, were shocking when they appeared in the early decades of the 20<sup>th</sup> century and continue to disturb now that machine-man in his nano-technological version has become a reality. Their emptied cities, premonitions of a period in which the neutron bomb could kill all living beings and leave buildings and things intact, reappeared as signs of latent fear that pursued mankind during the Cold War. Human beings have not (yet) been exterminated, but their gradual transformation into man-mechanisms like those in *Blade Runner* offer retrospective reason to the weighty dreams of de Chirico. Their city scenes marked by distorted, disturbing, frozen shadows, their trains driven by no one, are so many *bachelor machines*, to use the term coined by Marcel Duchamp in 1913 to describe those devices with their own logic and existence independent of human beings.

De Chirico did not fail to be marginalised by the avant-garde of his time – yet he was at the same time next to the most radical side of the avant-garde, which did not express itself just in abstract concepts but also in recognisable yet equally enigmatic images. The label of "metaphysical painting" that he adopted with Carlo Carrà, may not have contributed toward full understanding of what he was doing. If modern art emerged with the painting of landscapes, which freed the artist from the pressure of portrait commissions and brought real autonomy (economic and in terms of how to represent the world), one should point out that painting that adopted the city as subject matter took a *step forward*, forgetting the programme of modernity and no longer in the world of pleasure and beauty, but rather in a setting driven by agitation, frenzy, spleen, and then with de Chirico in pictures of isolation, anxiety and fear, in which man no longer exists. De Chirico is not alone, Paul Delvaux is one of his peers, in a second direction, and the other is Edward Hopper, in a third. If Turner, Monet and Van Gogh were the most expressive names of the 19<sup>th</sup> century, which began an era that seemed to be one of delight, de Chirico, Delvaux and Hopper are the prophets of a new age, the age of bewilderment. And there is nothing metaphysical about that; only a tougher physics, a more concrete reality. Terrible – but captivating nonetheless.

The possibility of putting de Chirico in front of our eyes, jointly with the Iberê Camargo Foundation and Casa Fiat de Cultura, and thanks to the support of both of them, is a for MASP an event worthy of note.

With *De Chirico: The Sentiment of Architecture – works from the Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Momento Itália-Brasil continues its journey through time, seeking out the contributions of Italian creativity to world culture, which began with the cultural power of Imperial Rome and continued through the Renaissance of Vasari, the lights of Caravaggio and the unique style of Amadeu Modigliani. De Chirico and his works have provided the necessary key for opening a door that allows an exit from the monotonous and ordinary reality of each day, to reveal a touch of magic that is also hidden inside the most prosaic of things.

The Italian creativity demonstrated by other events in Momento Itália-Brasil, such as the Maria Bonomi or Inos Corradin exhibitions, mixes successfully with that of Brazil. It occurs in the figurative arts, but also in music, design, fashion and industrial innovation.

Gherardo La Francesca  
Italian ambassador to Brazil

Fundazione Giorgio e Isa de Chirico is proud to participate in this important cultural initiative promoted by Fundação Iberê Camargo, Casa Fiat de Cultura and Museu de Arte de São Paulo, hosts of the exhibition, *De Chirico: The Sentiment of Architecture – works from the Fondazione Giorgio e Isa de Chirico collection* in Brazil, a country which last held a solo show of the artist's work more than a decade ago.

Curated by Maddalena d'Alfonso, Porto Alegre today houses a considerable number of works belonging to Fondazione de Chirico. Numbering nearly sixty paintings and sculptures executed during the artist's so-called Neo-metaphysical period (which began in the late 1960s), the show also includes the entire set of sixty-six lithographs which de Chirico designed for Guillaume Apollinaire's *Calligrammes* (1930), marking, as far as we are aware, their debut appearance altogether.

Such works not only seek to better familiarise those on the other side of the Atlantic with de Chirico's artistic production, but also help draw out possible and unexpected connections with the new settings that house them.

I refer here to the three prestigious institutions that will host this touring exhibition: it starts with Fundação Iberê Camargo, a new yet already well-known institution – and rightly so – for its consistent cultural activity. Indeed, it has already received important honours that also happen to connect it to Italy (such as Venice's Golden Lion Award for Best Work of Contemporary Architecture).

From there, the exhibition will move to Casa Fiat de Cultura in Belo Horizonte, which has housed important exhibitions in the past, and then to Museu de Arte de São Paulo, whose valuable collection includes one of the richest holdings of Modern Art in South America, thus multiplying the importance of its structure, yet another architectural masterpiece.

The curatorial emphasis on Urban Landscape appears significant – the city investigated by means of its architectural definition, a projected space, constructed and sometimes demolished, but always firmly rooted parallel to society's development. As such, it is an inevitable mirror of human civilisation and, therefore, its very conscience. All of these issues are addressed in the essays written by Maddalena d'Alfonso, Elena Pontiggia and Victoria Noel-Johnson, which help lead the reader towards a deeper understanding of the exhibition.

A sense of *humanitas*, or trust in those values of individual and collective seriousness that characterise many of de Chirico's idealities, longings and struggles, is also what draws him close to the painter who lent his name to Fundação Iberê Camargo.

It is with pleasure that we recall the meeting that took place between the two artists in Rome in c. 1948, regarding the field of painting and awareness of Man's worth, a relationship that we are delighted to be able to study in greater depth. It is therefore an honour to be able to exhibit de Chirico's work in such settings that seem capable of illuminating these paintings and sculptures with a new and different light, just as we believe they may illuminate them at the same time. Indeed, one of the aims of Fondazione Giorgio e

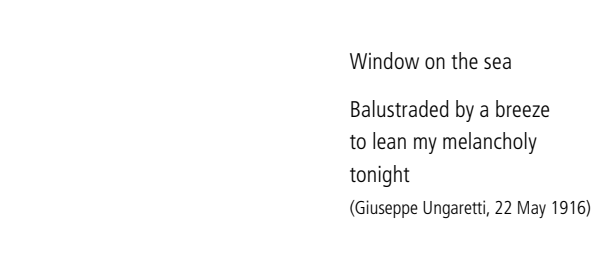
Isa de Chirico (which has been fully satisfied on this occasion) is to further knowledge and encourage research about the Metaphysical artist, bringing his work into dialogue with different spaces and using it as a complex mobile observatory, like a valise and exchange of experiences.

We therefore believe that the analysis of possible meanings or ways of reading architectural and urban space (both interior and exterior) - unleashed through the short circuit generated by this group of works (ranging from paintings that contain architecture within them and architecture that houses his paintings) - is what will make this exhibition such an unusual event. It will be unusual in terms of both analysis as well as the experience of *vision* understood in its most profound sense, the dechirican meaning of the word or rather that from an artist who taught us *to see the eye, to see the demon in everything*.

Professor Paolo Picozza  
President of the Giorgio and Isa de Chirico Foundation

## De Chirico and the sentiment of architecture

by Maddalena d’Alfonso



Giorgio de Chirico adopted the city and its architectural scenarios as the symbolic area of his artistic research. In a measured and erudite way, he placed shapes, images, glimpses and objects there, as if they were foreign elements which, once juxtaposed against one another, hinted at the enigma of modernity.

For de Chirico, modernity was the new classicality; it was the desire of a new world, where it was possible to act and let ourselves be overwhelmed by human feelings, fears and courage without restraint; a world where the freedom to *agere* and *patri* sublimated the opaque and chaotic perception of space in a clear and laconic view.

With de Chirico, there was the idea of a renewed humanity, of a “new Man”, which at the time was changing the conception of the world, implementing an unusual interpretative background in art – for instance, in poetry with Guillaume Apollinaire, in music with Alfredo Casella, in scenography with Adolphe Appia and in architecture with Le Corbusier. The idea faced a sole, faint, certainty: the cultural remnants in history and civilisation, the only thing not to be refused, essentially consolidated in architecture, because they incarnated the civil dimension for the individual, which was most obviously expressed through the urban town square.

The latter defined the ideal place – whether it was a forum, a temple, a portico, a tower or a room. In this place, according to de Chirico, we get to possess modernity, strengthened by a new sense of awareness, to be able to seek answers not only with rationality and its regulated system, but also with sensitivity and poetry, conceived as *poiesis*, the act of creation.

However, de Chirico’s enigmatic modernity, which definitely bears some Nietzschean elements, did not foreshadow the ideal, abstract, metaphysical world, a world of absolute truth. On the contrary, it substantiated the fulcrum of an artistic research that throws opens our vision of a cyclical reality, changeable and yet constant, suspended in a time of eternal returns, offering it as the foundation of common knowledge.

Urban space, which he investigated and scoured into throughout his career (from his early years to the final return to metaphysical subject matter), was always the territory of enigma, doubt and assiduous human wondering *par excellence*. This subject mediated between past art, examined and revised by, amongst other, his masters Dürer and Rubens, and modern art, opening up new perspectives of research.

De Chirico’s view of the world, in which his personal life and conception of urban space could not be separated from one another, makes his artistic experience very relevant and close to our sensitivity still today.

Without the psychoanalytical suggestions typical of Surrealism, it actually offered a confrontation with the clear eloquence of archetypal, solid and defined places. De Chirico restored the subject’s centrality which, transmitted from classical tradition, was inherited by the new avant-garde and formed the basis of more recent experiences such as Situationism: the movement that portrayed the city as the prerequisite for a reform of common feeling, based on the inventiveness of the active subject.

### The City and the Architectural and Urban Scenario

“In the city’s construction, in the architectural shape of houses, town squares, gardens and landscapes, ports, railway stations, etc. lay the first foundations of a great metaphysical aesthetics. The Greeks, guided by their aesthetic philosophical sensibility, had a certain dedication to these buildings: the porticos, the shady walks, the terraces built like stalls to the great wonders of nature (Homer, Aeschylus); the tragedy of serenity.”<sup>1</sup>

De Chirico’s city was, at the same time, a Greek, Renaissance and modern city: this is why Breton loved it as a surreal space, where the steam of a locomotive and the square sail of a Homeric trireme could be seen at the same time. The city was regarded as the main subject of his representations, as if he had to unveil its etymological root: *civitas*, the same as civilisation. Contrary to appearances, it was not considered in its monumental aspect: the town square, the street, the shaded perspective of a portico, the tower jutting out from above, drawn not only from concrete historical references but mainly from archetypes, from *topoi*, which were subjected to every architectural figure, full of semantic, iconographic, symbolic and cultural significance.

His city was not real, but rather an oneiric composition of elements gathered from historical urban iconography, open to the understanding of the modern individual, so that it unveiled the hidden meaning and entrusted its own values and feelings to it. Suspended in a dream, the fragments of Florence, Rome, Turin, Munich, Ferrara, Paris and New York were actually sentiments of a city, sentiments which hinted at a lifestyle, at a relationship between history, places and people, at individual and civil experiences, which the painter then translated into art-form.

De Chirico’s city took on different forms and textures; metaphysical, Renaissance, hermetic, modern. The most famous [of then all] was the metaphysical city, whose idea was conceived in Florence but matured in Ferrara: it was the era of the Metaphysical school, of the correspondence with Ardengo Soffici and the meeting with Carlo Carrà<sup>2</sup>. It is well summarised in *Muse inquietanti* [The disquieting

<sup>1</sup> G. de Chirico, *Estetica Metafisica in Valori Plastici*, Rome, a.1, n. 4-5, April-May 1919; republished in *Giorgio de Chirico. Scritti/1, Romanzi e Scritti critici e teorici 1911-1945*, edited by A. Cortellessa, ed. Bompiani, Milan, 2008, p. 292.

<sup>2</sup> P. Fossati, *La “pittura metafisica”*, ed. Einaudi, Turin, 1988.

muses]: in this work two different fragments, one belonging to a tower and the other to a factory, are placed beside Estense Castle, which appears in distorted perspective on a boarded stage, upon which silent mannequin-sculptures are placed.

But de Chirico’s city was also the city of the Renaissance enigma and eternal Greek myth: the church of Santa Maria Novella in Florence, for instance, was transformed into a temple, the setting for the departure of the Argonauts.

There was also the hermetic city, depicted for example in *La gare Montparnasse* [The Montparnasse station], admired by his friend Guillaume Apollinaire and his circle of poets and philosophers – Giuseppe Ungaretti, Filippo Tommaso Marinetti, André Breton – and which inspired the Surrealist movement.

Finally the modern city, with its geometrically-shaped town squares, full of silence and melancholy, vacuity and feverish wait, where the first examples of modern architecture were transfigured, like the Mole Antonelliana<sup>3</sup>, which inspired the *Torri del Silenzio* [Silent towers]; a considerable part of last century’s architecture<sup>4</sup> makes reference to this image.

The articulation of de Chirico’s urban imaginative world did not only take place in external spaces, where the awareness of the new Man could be openly celebrated. It was also set in interiors, it penetrated the meanders of buildings, weaving into remote rooms, secret passageways, like metaphors of the modern Man’s mind and heart, almost hinting at his psychological complexity.

In de Chirico’s work, architecture gets under the skin of bare buildings and occupies their bare rooms with unquiet fragments, whose windows overlook the urban landscape, showing a scenario composed of the same elements of the interior and materialised into the same architectural and pictorial substance. The interiors are full of metaphoric architectural objects and the environment becomes a setting for memories, according to the classical and Renaissance mnemonics *loci* theory, exemplarily expounded by Frances Yates<sup>5</sup>.

Thus, we can see water expanses crossed with difficulty by a man in a vessel, full of temples, filled with painter’s tools, accumulating into sculptural masses.

We will see that in de Chirico’s theoretical writing, he explicitly dealt with the theme of memory, which his artistic research is steeped in, and intertwined it with a philosophical interpretation of history, which he found congenial.

Moreover, he pushed his iconographical choices to the evocation of the social character of individuals in the objects that represented them: simulacra of themselves, they looked at themselves in a mirror of artefacts showing their nature and embodying their dreams.

<sup>[3]</sup> M. Ursino, L’ombra della Metafisica, in M. Ursino (edited by), L’effetto metafisico 1918-1968, ed. Gangemi Editori, Rome, 2010, pp. 23-33.

<sup>[4]</sup> V. Trione, Giorgio de Chirico, la città del silenzio: architettura, memoria, profezia, ed. Skira, Milan, 2008, pp. 88-128.

<sup>[5]</sup> F. Yates, L’arte della memoria, ed. Einaudi, Turin, 1996.

He chose archaeologists<sup>6</sup> as his exemplary subjects, industrious miners of history and memory, from whose bowels they dug out the marks of forgotten civilisations, the foundation of our own civilisation. They are depicted as stiff bodies, structures composed of the superimposition of Greek-Roman architectural elements joined together (small temples, capitals, fluted column blocks, ruins and fragments of the Arcadian landscape), covered by a draped sheet, and sitting in a chair; they have the face of silent mannequins, with a melancholic, bowed, pose.

The transformation of urban scenarios allowed the painter to insert himself into the continuity of history, in an instinctive and natural manner, without hiatuses and fractures; past and present were in synchrony, but his way of feeling the city was rooted in an ancient existential humus, dating back to Graecism, from whose centre rose the Man of spirit and poetry, a subject endowed with both *psyché* and *téchne*.

“Among the Greeks there was already a great veneration of architecture and the arrangement of places used for gatherings of poets, philosophers, orators, warriors, politicians and, in general, individuals whose intellectual abilities surpassed those of ordinary men.”

De Chirico was perhaps the first to understand that the city’s essence, in its most profound sense, was not necessarily reflected in settlements, but in the common system of social life. Its highest expression was the development of culturally and artistically creative individuals, balancing between *ingenium* and *ars*.

In that sense, fragments and urban scenarios, single architectural works, interior rooms, archaeological relics, which de Chirico used, also drew their *raison d’être* from the urban dimension that generated them, and hinted at a city that was only ideally complete. The *vita silente*<sup>8</sup> that emanates from his works, gives off not only the impression of a dream, but also of desolation, incongruence and the mystery of the place depicted.

The juxtaposition of archetypal figures was not only a composition technique but also an expression of the association of ideas that sprung free, inspired by elements out of their context<sup>9</sup>. Thus, they became unrelated fragments, plunged into the urban scenario as if into a primal void. And it was in this void, this absence, that hinted at the composition that lies beyond the sharply drawn lines, consolidating the impression of an ambiguous and ephemeral reality. It was as if the primal, institutive mark of *sacrum* (execrable-sacred)

<sup>[6]</sup> Archaeologists, as well as town squares, would remain such a recurring theme in de Chirico’s artistic research that it was also translated into sculpture during the last part of his life. [author’s note]

<sup>[7]</sup> G. de Chirico, Il senso architettonico nella pittura antica, in Valori Plastici, a. III, n. 5/6, May-June, Rome, 1920; republished in G. de Chirico, Scritti/I [1911-1945], 2008 op. cit., p. 303.

<sup>[8]</sup> The term vita silente was applied by de Chirico to his still-life works as a calque of the German still leben and the English still-life. [author’s note] G. de Chirico, Le nature morte, in L’illustrazione Italiana, 24 May 1942, Milan; republished in G. de Chirico, Scritti/I [1911-1945], 2008 op. cit., p. 476.

<sup>[9]</sup> During these years, the occurrence of the concept of art decontextualisation as a conceptual operation of subversion of reality was taken to extremes by Marcel Duchamp, who removed everyday objects out of their natural context. [author’s note]

lingered around every fragment of the city, furrowed with a plough in the ground, impassable, if not where the ploughshare was raised by the clod which separates the city from nature, the inside from the outside, the norm from abnormality.

Plutarch describes the foundation of Rome in *Parallel Lives* in these terms: “Romulus attached the copper ploughshare to the plough, yoked the bull and the cow and *cut* a deep furrow as the foundation for the walls. This furrow constituted the perimeter of the great wall, in Latin *pomerium*, *post murum*.”

We cannot actually identify in de Chirico’s thought the image of an ideal city after Renaissance models and made up of measured spaces and ordered relationships of *concinnitas* among its components. Rather, what emerges is an ideal dimension typical of modern Man, who recognises places that he finds congenial and symbolically practicable through the “architectural sense”<sup>10</sup>.

This is why the scenarios pieced together by de Chirico, more an urbanised landscape than a formally complete city, seemed inconsistent, unreasonable, broken, with only the tone and the pictorial matter making them appear uniform. The places depicted are not places as such, but, just as objects can be prostheses and extensions of the body, they can also become an aid to memory.

#### The Enigma or the Philosophical Instrument of Artistic Research

For de Chirico, the enigma was the philosophical instrument of artistic research; in the foreword of the catalogue of his 1922 Milan exhibition, he quoted “Et Quid Amabo nisi quod aenigma est?” in the epigraph; the sentence appeared below some early self-portraits, including one from 1911, shown at the 1922 exhibition, where he was depicted in a melancholic, Düresque pose that is very similar to Gustav Schultze’s portrayal of Nietzsche.

The enigma was the first reason behind his research, that interrogative feeling about reality that spoke an obscure language (*ainissoma*) and was researched by the painter through visual analysis and the “craft”<sup>11</sup>, as he defined his severe artistic discipline and his proud ability of representation.

Inspired by Greek mythology, the dechirican enigma, besides its relationship with history, contains within it the problem of representation implied in the riddle that the Sphinx, a monstrous divinity, asked Oedipus, who represents human intelligence. The enigma was solved by the all-human ability of conferring figurative form to existence<sup>12</sup>. But the enigma was also a game, a

<sup>[10]</sup> The sentiment of architecture: term coined by G. de Chirico in the text Il senso architettonico nella pittura antica, see footnote 7.

<sup>[11]</sup> De Chirico devoted much time to the research of painting technique which he defined as “craft”, as exemplified in G. de Chirico, Piccolo trattato di tecnica pittorica, ed. Scheiwiller, Milan, 1928; republished in G. de Chirico, Scritti/I [1911-1945], 2008 op. cit., pp. 1-43.

<sup>[12]</sup> Entering Thebes, Oedipus found the Sphinx sitting on a mountain. The Sphinx was a monster bearing the head of a woman, the body of a lion, a snake’s tail and eagle’s wings. Every day she would ask the same riddle: “What walks on four feet in the morning, two in the afternoon and three at night?” No Theban could answer the riddle and the Sphinx would eat one person every day. When Oedipus answered, “It’s man”, the Sphinx fell from the cliff and died. [author’s note]

game of intelligence; and it is precisely this game that can subvert the logical sense and apparent order of reality.

Self-figuration and an erudite, playful, kind of feeling lent a sort of philosophical duplicity (inspired by the Nietzschean spirit) to the dechirican enigma; it was confirmed by the painter himself when he wrote: “The suppression of the logical sense in art was not invented by us painters. We have to give credit to the Polish [sic] Nietzsche for having been the first to make such a discovery which, although it was applied to poetry for the first time by the French Rimbaud, I claim primacy for its application in painting”.<sup>13</sup>

All of de Chirico’s early production and his relationship with classical Greece and Italy filtered through late Nineteenth century German culture and, in particular, Nietzschean thought.

Indeed, de Chirico, who was born in Greece, elected to pursue his studies in art at the Munich academy. It was here that, thanks to the influence exerted by Arnold Böcklin and Max Klinger, he came into contact with a symbolist reinterpretation of Graecism and Latinity. Furthermore, at a very young age, he embraced the Prussian philosopher’s works. He drew inspiration from these works for some pictorial themes such as the autumnal afternoon light, the subject of Ariadne as a threefold symbol of science, melancholy and intoxication<sup>14</sup>, melancholy as the sentiment of modernity<sup>15</sup>, the repetitiveness of natural and historical cycles and even his passion for Turin (whose lyrical and captivating aspect regarding its austere town squares, porticoed arcades and bright light was described by Nietzsche when he lived there)<sup>16</sup>.

De Chirico’s enigma was not looking for an answer, but wanted to generate a further question, a *Stimmung*, which he later introduced himself in the famous 1920 self-portrait with the inscription: “Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?”

Before becoming an artistic current<sup>17</sup>, Metaphysical painting (which was shared, amongst others with his brother Alberto Savinio and Carlo Carrà<sup>18</sup>), was an order of reality for de Chirich which he

<sup>[13]</sup> G. de Chirico, Noi Metafisici in Cronache di attualità, 15 February 1919, Rome; republished in G. de Chirico, Scritti/I [1911-1945], 2008 op. cit., p. 273.

<sup>[14]</sup> “There is the systematic presence of Ariadne in Italian town squares in his paintings of 1913. [...] Ariadne is the moment of science (when she helps Theseus enter the labyrinth and defeat the Minotaur), the moment of melancholy (when she is abandoned by Theseus),the moment of intoxication (when she is conquered by Dionysus).” Cfr. M. Fagiolo dell’Arco, Classicismo Pittorico, ed. Costa & Nolan, Genoa, 1991, p.76.

<sup>[15]</sup> The self-portrait of 1911, portraying his face leaning on his hand, recalls the famous lithograph of Nietzsche’s portrait by Gustav Schultze, whose pose echoes that found in Albrecht Dürer’s engraving Melancholia I.

<sup>[16]</sup> Nietzsche mentions Turin in Ecce Homo and in Correspondence with friends of 1888. Cfr. P.Waldberg, M. Sanouillet, R. Label, Metafisica, Dada e Surrealismo, ed. Fabbri, Milan, 1975, pp. 31-32.

<sup>[17]</sup> What historians would later term the “Metaphysical school”, was founded in Ferrara between c. 1917 and 1919. Apart from de Chirico himself, it involved key figures such as Carlo Carrà, Filippo de Pisis , Alberto Savinio (Andrea de Chirico) and Giorgio Morandi. [author’s note]

<sup>[18]</sup> Without mentioning de Chirico, Carlo Carrà wrote the book Pittura Metafisica in 1919. This ultimately led to de Chirico and Carrà falling out with one another. Cfr. P. Fossati, La “pittura metafisica”, op. cit., p. 125.

captured in a moment of suspension of the visible, of the apparent, in a fleeting look at the objective reality of things themselves. And it appeared as a revelation.

The philosophical connection comes from Arthur Schopenhauer<sup>19</sup>, who, in his celebrated text *The World as Will and Representation*, wrote: “No truth therefore is more certain, more independent of all others, and less in need of proof than this, that all that exists for knowledge, and therefore this whole world, is only object in relation to subject, perception of a perceiver, in a word, idea”.<sup>20</sup>

And de Chirico fed on Schopenhauer’s thought and revised certain aspects: the possibility of “forgetting ourselves”, that is our *will*; the ability to capture the *noumeno*, typical of geniuses<sup>21</sup>; the contiguity of genius and insanity<sup>22</sup> closely related to memory; the sense of sublime springing from great natural and architectural<sup>23</sup> sights; Arts as an antidote to the in-built frustration of knowledge and as a sensible expression of the Universal which Man can only contemplate temporarily.

In de Chirico, therefore, Schopenhauer’s philosophical thought fostered a creative practice which saw an object of trans-temporal

<sup>[19]</sup> A. Schopenhauer is often quoted in de Chirico’s written work. Here, this excerpt relates to the incomprehension regarding the term Metaphysics: “Today an art critic wants to be a lyricist, brilliant and complicated. His is a mammal that grows and develops in every climate and at every latitude. Unfortunately, we can already number numerous specimens in full activity. Naively and provincially, they have swallowed the bait of certain modernistic rhetoric from Paris and so there they go with “climate”, “emotion”, “concern”, “mystery”, “drama”, “dream” and, above-all “surrealism” and “metaphysics”. Poor metaphysics! Consolatory song by old Schopenhauer!” G. de Chirico, *Vox Clamans*, in *Deserto*, part I, *L’Ambrosiano*, p. 23 February 1938, Milan; published with the title *L’Eterna Questione*; republished in G. de Chirico, *Scritti/I [1911-1945]*, 2008 *op. cit.*, p. 393.

<sup>[20]</sup> A. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, translated by R. B. Baldane & J. Kemp, 7th edition, ed. Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd, London, 1910, p. 3. As seen, the title of this 1910 edition (the year of the birth of Metaphysical Art) appears as *The World as Will and Idea*. Today Schopenhauer’s book is commonly referred to, in the English language, as *The World as Will and Representation*.

<sup>[21]</sup> “Only through the pure contemplation described above, which ends entirely in the object, can Ideas be comprehended; and the nature of genius consists in pre-eminent capacity for such contemplation. Now, as this requires that a man should entirely forget himself and the relations in which he stands, genius is simply the most *complete objectivity*, i.e., the objective tendency of the mind, as opposed to the subjective, which is directed to one’s own self – in other words, to the will.” Cfr. A. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, 1910, *op. cit.*, p. 240.

<sup>[22]</sup> “We see, from what has been said, that the madman has a true knowledge of what is actually present, and also of certain particulars of the past, but that he mistakes the connection, and therefore falls into error and talks nonsense. Now this is exactly the point at which he comes into contact with the man of genius; for he also leaves out of sight the knowledge of the connection of things, since he neglects that knowledge of relations which conforms to the principle of sufficient reason, in order to see in things only their Ideas, and to seek to comprehend their true nature, which manifests itself to perception, and in regard to which one thing represents its whole species, in which way, as Goethe says, one case is valid for a thousand. The particular object of his contemplation, or the present which is perceived by him with extraordinary vividness, appear in so strong a light that the other links of the chain to which they belong are at once thrown into the shade, and this gives rise to phenomena which have long been recognised as resembling those of madness.” Cfr. A. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, 1910, *op. cit.*, pp. 250-251.

<sup>[23]</sup> “Some objects of our perception excite in us the feeling of the sublime because, not only on account of their spatial vastness, but also of their great age, that is, their temporal duration, we feel ourselves dwarfed to insignificance in their presence, and yet revel in the pleasure of contemplating them: of this kind are very high mountains, the Egyptian pyramids, and colossal ruins of great antiquity.” Cfr. A. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, 1910, *op. cit.*, p. 267.

research in urban scenarios behind which he could peek out at the immutability of what exists in the simplicity of things.

Owing to his special sensitivity, the artist is he who knows how to open the doors of the understanding of reality to intuition, how to turn elusive fragments of Time into something constant and concentrates intuitions into vision: in a word, the artist is a genius.

Moreover, insanity<sup>24</sup> and the sense of debilitation caused by illness alter the connection with one’s surrounding reality and determine a sort of short-circuit between present and past, destabilising memory which loses the sense of temporal distance and allows the coexistence of archaic places, objects and everyday objects.

A creative practice based on these philosophical references cannot dry up in just a work of art or in a short cycle, but has to constantly reinterpret and ponder upon subjects and objects, from which the primal revelation arises, and reassemble them into a system<sup>25</sup> that is at disposal of the common Man.

This is why today’s display of the iconography of architectural and urban scenarios (in their finished states) assumes a particular value of knowledge: compositions in space, hermetic elements, chromatism and brightness are nourished with the test of Time. As in a musical score, where diachrony becomes coexistence, they seem to incarnate de Chirico’s objectives, who, like Schopenhauer<sup>26</sup>, believed that the contemplation of a work of art led everybody to a metaphysical intuition and the experience of a new revelation.

In *Noi metafisici* [We metaphysicians], de Chirico clarified his connection with the two German philosophers: “Art was liberated by philosophers, and by modern poets. Schopenhauer and Nietzsche

<sup>[24]</sup> “Let us take an example: I enter a room, I see a man sitting on a chair, there is a cage with a canary hanging from the ceiling, on the wall I spot some paintings, in a library some books: I’m not impressed by all that, it doesn’t amaze me because the series of memories relating to one another explains the logic of what I see: but, let’s say that for a moment and for some inexplicable reason beyond my control these relationships ceased, who knows how I would see the seated man, the cage, the paintings, the library; who knows what amazement, what terror, and perhaps what sweetness, what consolation I would experience while admiring that scene.” Cfr. G. de Chirico, *Sull’Arte Metafisica*, subtitled *Pazzia e Arte*, in *Valori Plastici*, a.1, n. 4-5, April-May, Rome, 1919; republished in G. de Chirico, *Scritti/I [1911-1945]*, 2008 *op. cit.*, p. 289.

<sup>[25]</sup> “Although his own autobiography distinguishes a first metaphysical period, the artist considered every stage of his work as being metaphysical. After the “Kantian catastrophe”, metaphysics was compensation for de Chirico, a substantial humanistic and philosophical choice. Art recreates metaphysics through form, the system conceived by de Chirico tends to fuse experience through form. The dialectic established by Schopenhauer about Kant’s Criticism and against Materialism provided the systematic basis for de Chirico’s Metaphysics.” Cfr. J. de Sanna, *Giorgio de Chirico. Analisi della forma. Teoria in De Chirico. La Metafisica del Mediterraneo*, exh. cat., curated by J. de Sanna, ed. Rizzoli, Milan, 1998, p. 11.

<sup>[26]</sup> “We must therefore assume that there exists in all men this power of knowing the Ideas in things, and consequently of transcending their personality for the moment, unless indeed there are some men who are capable of no aesthetic pleasure at all. The man of genius excels ordinary men only by possessing this kind of knowledge in a far higher degree and more continuously. Thus, while under its influence he retains the presence of mind which is necessary to enable him to repeat in a voluntary and intentional work what he has learned in this manner; and this repetition is the work of art. Through this he communicates to others the Idea he has grasped. This Idea remains unchanged and the same, so that aesthetic pleasure is one and the same whether it is called forth by a work of art or directly by the contemplation of nature and life. The work of art is only a means of facilitating the knowledge in which this pleasure consists.” Cfr. A. Schopenhauer, *The World as Will and Idea*, 1910, *op. cit.*, p. 252.

were the first to teach the profound meaning of the non-sense of Life and how such non-sense could be transformed into Art, or rather how it had to constitute the intimate framework of a really new, free and profound artform. Good new architects are the philosophers who have surpassed philosophy. They have returned here; they stop in front of the rectangles of their tables and their walls because they have surpassed the contemplation of the Infinite. The terrible void discovered is the senseless and calm beauty of matter itself. Let us delight that such a discovery is, aboveall, joyful. The new art is joyful art *par excellence*. [...] It has features of the astronomical observatory, of the revenue officer’s bureau, of the pilot’s book cabin. Every futility is suppressed; instead, certain objects that universal foolishness relegates amongst uselessness ones. Just a few things. Those small squares and small boards that are sufficient for the expert architect to construct the perfect work”.<sup>27</sup>

These words allows us to determine how, for de Chirico, the relationship with philosophical thought turned into a vision of emblematic architectural environments and objects which are interesting but have no specific appeal; however both express the mystery of form, which, the more it is emphasised and impregnated with meaning, the more objects are removed from their usefulness.

Which expedients did de Chirico use in order to reach his poetic and lyrical objective? By means of the absence of Man (the inventor and manufacturer of landscapes and represented objects) together with an atmosphere of temporal suspension, rendered in sharp light, multiple perspective<sup>28</sup>, chromatic impasto and pictorial matter.

Moreover, the absence of action in all objects results in every artefact (both objective and architectural), is transmuted into *momentum*, in memory of action, and becomes the symbol of powerful life. Whilst waiting to be implemented, it manifests itself in bare artefacts.

De Chirico’s painting (which does not concentrate on action or human presence but rather on urban landscapes and interiors full of objects), went beyond the traditional distance between figuration and architectural design. It determined a fundamental conceptual margin that left a deep mark on Twentieth century culture, making de Chirico one of the main reference points for modern architecture in Italy<sup>29</sup> and the world.

De Chirico actually attributed the idea of Eternity, conceived as an eternal return, to temporal suspension. In some respects, it is the specific theme of all his works, where subjects, settings, fragments, associations and even titles are repeated from the first to the last one.

This is where the conception of modern Man, inserted into the continuity of history, lies. Modern Man faces the eternal enigma, which arises again and again with every cycle: his ability of figuration allows him to break the seal and free himself from its tyrannical oppression, as Oedipus did at the beginning of Time.

<sup>[27]</sup> G. de Chirico, *Noi Metafisici in Cronache di attualità*, 15 February 1919, Rome; republished in G. de Chirico, *Scritti/I [1911-1945]*, 2008 *op. cit.*, pp. 271-272.

<sup>[28]</sup> J. de Sanna, *Giorgio de Chirico. Analisi della forma. Teoria* 1998, *op. cit.* pp. 11-33.

<sup>[29]</sup> V. Trione, *Giorgio de Chirico. Le città del silenzio: architettura, memoria, profezia*, 2008, *op. cit.*, pp. 88-128.

But, according to de Chirico, it is artistic sensibility that leads the ineluctable relationship between Life and enigma to our conscience, and it is Metaphysical art that shows the ineluctability of enigma, such as immanence and permanence.

**Art and the Psychology of the Modern Individual**
De Chirico has every good reason to define himself an enquirer of modern Man, so much so that his urban scenarios left their mark on the debate at the time as they do today; the legacy of his expression can be detected in much Twentieth century art and architecture, up until the devastating urban utopias of the1970s (probably owing to the sense of uneasiness that his paintings still convey).

His architectural imaginary has been thoroughly discussed in relation to different artistic currents which seem to have been inspired by him; these range from Surrealism<sup>30</sup> to the Italian architects of Fascism, and representatives of Italian Post-modernism<sup>31</sup>. But his relevance is yet to be explored in light of his personal and original interpretation regarding the relationship between Man and Space, from which the maturation of modern Man’s conscience originates. On the one hand, that interpretation led him to break off from Breton. Breton hung on to a Freudian vision which interpreted behaviour, even collective behaviour, as being motivated by a person’s subconscious. On the other hand, he was removed from the debate about Fascist architecture and monumentality.

For de Chirico, the individual was a conscious and independent identity, who was neither subjected to nor subordinated by his own choices in the personal or even historical context in which he lives. And de Chirico’s life itself, whilst removed from political issues, was marked by determined cultural preferences, unequivocal artistic positions and choices of craft which highlighted his independence from the purely political debate as well as his heavy involvement in contemporary art. His attitude towards public life reflected an individualist vision according to which (if one assumes a position compared to one’s own specific world) one behaved responsibly and coherently as political individuals, not within a predetermined ideology but as citizens of the world.

It is from this standpoint that we must approach his conception of the individual as fulcrum of his own world, just as the citizen was the centre of the *polis* in Ancient Greece.

De Chirico was an active protagonist of his time; he showed an incredible, devastating vitality, not only towards his artistic production (subtly iridescent in both subject and technique, and yet so consistent with inspiration), but also as a critic, a polemicist and a writer. In his autobiography, he wrote about his travels and his human and intellectual meetings, an endless source of critical considerations. This made him a precursor of themes and intuitions,

<sup>[30]</sup> A. H. Merijan, *Sopravvivenze delle architetture di Giorgio de Chirico*, in *Arti e Architettura 1900/1968*, exh. cat. curated by G. Celant, ed. Skira, Milan, 2004, pp. 31-38.

<sup>[31]</sup> V. Trione, *El siglo de Giorgio de Chirico, Metafisica y arquitectura*, ed. Skira, Milan, 2007. Incomplete reference

of changes of perspective and transformations in the art world<sup>32</sup>, as demonstrated by the vast bibliography about him.

He held an intense dialogue with many eminent figures of the contemporary intellectual and artistic scene together with his brother Alberto Savinio<sup>33</sup>. In particular, he established a relationship with Guillaume Apollinaire during his stays in Paris, as aforementioned, that was to prove decisive for the development of his pictorial themes. He became friends with Giuseppe Ungaretti and Ardengo Soffici, who would later introduce him to Carlo Carrà during his time in Ferrara. Finally, he frequented André Breton. For all of these figures, de Chirico was Master.

And yet it was at Munich Academy where de Chirico was influenced by his ideal masters, Böcklin and Klinger, who shared Goethe’s passion for travelling in Italy and classical mythology. He was also impressed by the architecture of the city and the twilight of historicism, which had produced the Neo-classical buildings by Leo von Klenze<sup>34</sup> several decades earlier.

I therefore share in the validity of the hypothesis that, by means of such references, de Chirico discovered the work of Jacob Burckhardt<sup>35</sup> (the excellent historian of Italian Renaissance) Konrad Fiedler (the art theorist), Wilhelm Wundt (the founding father of psychology) and Heinrich Wölfflin (another art historian who was Munich in 1886 in order to defend his doctoral thesis *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*)<sup>36</sup>.

It is actually in Wölfflin’s dissertation that one can find references that allow us to interpret some dechirican themes that formed the basis of his pictorial research; first of all the Renaissance ideal that the city and urban space can represent Man. In order to clarify this further, it is worth quoting some extracts from Wölfflin’s *Prolegomena*: “the anthropomorphic conception of space is nothing strange. In the new aesthetics it is known as symbolisation”.<sup>37</sup> And again: “If we inspect history, we realise, in awe, that architecture has always imitated the ideal of the human body, its shape, its movement, and that great painters have created a suitable architecture for human beings of their time. Doesn’t life throb in both Rubens’ architecture as well as

<sup>[</sup>32 Above-all, his polemical relationship with Modern art should be highlighted. [author’s note] Cfr. G. de Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*, in *Stile*, January 1942; republished in G. de Chirico, *Scritti/I [1911-1945]*, 2008 *op. cit.*, pp. 433-455.

<sup>[</sup>33 Alberto Savinio is the pseudonym that Andrea de Chirico adopted in Paris.

<sup>[</sup>34 Leo von Klenze (1784-1864) was the German architect who was employed by the Bavarian King Ludwig I to redesign Munich, which the king wanted to turn into an *Athens on the Isar River*. It was in light of this that he planned and built the Propyläen Gate, the Glyptothek, the Alte Pinakothek, Königsplatz and the Ruhmeshalle. [author’s note]

<sup>[</sup>35 A. Böcklin and J. Burckhardt met around 1848 in Basel. The meeting was decisive for Böcklin as, thanks to Burckhardt, he embarked on his first trip to Italy to study classic and Renaissance art. This event was to prove decisive for his artistic development. Their friendship lasted for many years but ended in 1869 due to a series of disagreements.

<sup>[</sup>36 H. Wölfflin *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur (or Psicologia dell’Architettura)*, translated in Italian by L. Scarpa & D. Fornari, et al. Srl, Milan, 2010

<sup>[</sup>37 H. Wölfflin, *Psicologia dell’Architettura*, 2010, *op. cit.*, p. 19

in his bodies?”<sup>38</sup>

In another passage, Wölfflin aimed at demonstrating how space, architecture and objects, by virtue of their shape and stylistic character, hinted at the individual’s psychology and together they aroused feelings in he who contemplated them. He writes: “We ourselves feel the torment of states of uncertain waiting, when we can’t find the peace of a centre of gravity. I would like to mention Dürer’s etching *Melancholia I*. We can see a woman in deep meditation, staring at a block of stone. What does it mean? The block of stone is irregular, irrational, it cannot be designed with numbers and compasses. But that is not all. Looking at the stone, doesn’t it seem that it is about to fall? Of course. The more we observe, the more we are attracted to this atmosphere that lacks peace; a cube with its absolute gravity can easily seem boring, but it is complete in itself and so it seems satisfactory to the observer. Here, on the contrary, we are approached by the distressful agitation of something which cannot assume its complete shape”.<sup>39</sup>

The affinity between de Chirico thought and Wölfflin’s thought is astonishing, especially if we consider the theory of figurative arts was being developed at the time as an independent science. Furthermore, the two concepts of Art and Beauty were beginning to be interpreted separately (notably so under Fiedler’s influence), assigning the study of perception to aesthetics, and the research on the creation of shape<sup>40</sup> to art theory.

Therefore, when in 1912 de Chirico talked about his metaphysical revelation of 1910 in Florence, he seems to reflect more Wundt’s<sup>41</sup> psychological theories, reported by Wölfflin, rather than coeval Freudian psychoanalysis: “On a clear autumn afternoon, I was sitting on a bench in the middle of Piazza Santa Croce in Florence. Indeed, it wasn’t the first time I had seen this square. I had just recovered from a long and painful intestinal illness and found myself in a morbid state of sensitivity. All of Nature surrounding me, even the marble of the buildings and the fountains, seemed to me to be convalescing also. In the centre of the square stands a statue of Dante cloaked in a long robe, hugging his oeuvre to his body, thoughtfully bowing his pensive laurel-crowned head slightly toward the ground. The statue is of white marble, to which time has given a grey tinge that is very pleasing to the eye. The autumn sun, luke-warm and without love, lit the statue as well as the façade of the temple. I then had the strange impression that I was seeing everything for the first time.

<sup>[</sup>38 H. Wölfflin, *idem*, p. 67.

<sup>[</sup>39 H. Wölfflin, *idem*, pp. 51-52.

<sup>[</sup>40 G. N. Fasola, foreword to H. Wölfflin, *Concetti fondamentali della Storia dell’Arte*, ed. Longanesi, Milan, 1984, pp. 13-14.

<sup>[</sup>41 “The original city is the settlement of political and military leaders of the population who occupy the new territory and, in that way, it has created the state. First of all, it can be noticed in the state that has preserved more than anyone else the features of the ancient constitution: in Sparta, where the city appears as if it were a transformation of the “house of men”, of the totemic tribal organisation into a male-dominated city adapting to political power. But also in Athens and in Greek states, the city is just the centre of political power, while the state is extended across the whole territory. [...] This is connected to the formation of artistic, handicraft and commercial trades, which are separated from agriculture and eventually by political bureaucracy.” Cfr. W. Wundt, *Scritti*, edited by C. Tugnoli, ed. Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turin, 2006, p.728.

And the composition of my painting came to me and every time I look at it, I relive this moment once again. Still, the moment is for me an enigma, because it is inexplicable. And I like to define the resulting work as an enigma.”<sup>42</sup>

And yet, it was the gap between Art that expresses a psychological identity that distorts the perception of reality and an Art that, by stripping the unconscious, can subvert reality itself, which triggered the vibrant controversy with the Surrealists and led to the break-up with Breton<sup>43</sup>.

For the Surrealists, Art recuperated emotions that had been removed through a process similar to that of dreams, whose memory, once one awakens, shines lights on unconscious psychic processes.

Breton wrote: “At the time I was still so pervaded by Freud, and his research methods, which I had had the chance to apply on some patients during the War, which were so familiar that I decided to see what we try to obtain from them, that is to pronounce a monologue as quickly as possible, on which the subject’s critical judgement couldn’t apply, which wouldn’t be hindered by any reticence, and which would be *spoken thought* as precisely as possible.”<sup>44</sup>

From this point of view, the personal aspect for Surrealism assumed a primary function in interpreting the world and one could affirm that experience (occasionally marked out and steeped in the original trauma of personal tragedy), represented the driving force of artistic research, followed by the *ethos* of communication (which could induce the demand and redemption from bourgeois society conformism).<sup>45</sup>

Breton drew inspiration from Freud’s 1906 essay entitled *Gradiva*<sup>46</sup>: *Delusion and Dream in Wilhelm Jensen’s*<sup>47</sup> *Gradiva*. In this work, the story was analysed according to the theory of dream interpretation,

<sup>[</sup>42 G. de Chirico, *Méditations d’un peintre*, The Paulhan Manuscript, 1911-15; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, *op. cit.*, 2008, p. 650, translated extracted from P. Picozza, *Giorgio de Chirico and the Birth of Metaphysical Art in Florence in 1910 in Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 7-8, ed. Le Lettere, Florence, 2008, pp. 58-59.

<sup>[</sup>43 In 1925, the Surrealists (who had appointed de Chirico as their Master) pronounced the artist dead in 1918, boycotting his new pictorial production. As a reaction to an exhibition of de Chirico’s new artistic output held at the Rosenberg gallery (Paris, 6-30 May 1925), they displayed some of his early works that they owned in the exhibition *Pittura Surrealista* at the Pierre Gallery (Paris, 14-25 November 1925). Furthermore, some of his poetic compositions, dating between 1911 and 1913, were published in the fifth issue of the *Révolution Surréaliste* magazine. [author’s note]

<sup>[</sup>44 A. Breton, *Il Manifesto del Surrealismo*, 1924, in A. Breton, *Manifesti del Surrealismo*, ed. Einaudi, Turin, 2003, p. 28.

<sup>[</sup>45 A. Breton (who was originally an anarchist), joined the Communist party in 1932, when he objected to the idea that Art had to coincide with political propaganda, then joining the ranks of the Trotskyist party. [author’s note]

<sup>[</sup>46 W. Jensen’s *Gradiva* recounts the story of a young German archaeologist, Norbert Hanold, who, during a trip to Rome, develops a passion for a bas-relief of a young woman walking and gracefully tipping her foot. Afterwards, he experiences an unpleasant dream in which the woman finds herself in Pompeii during the eruption of Vesuvius and dies. Having returned home, the young man starts to fantasise about the image and becomes obsessed with the Pompeian woman. When he then decides to visit Pompeii to daydream about his impossible love, he meets her as a ghost and is convinced that he has gone mad. Later on, he discovers that the young woman whom he met in Pompeii is none other than Zoe, his neighbour and childhood friend. [author’s note]

<sup>[</sup>47 S. Freud, *Gradiva, delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen*, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. 2, ed. Boringhieri, Turin, 1977.

as if it were a patient lying on the analyst’s *chaise longue*, placing it as the basis of his theories regarding aesthetics.

Unlike Breton, de Chirico seemed to believe that the psychological aspect, related to artistic intuition, was to be conceived in its universal sense, and that this characteristic facilitated communication and the sharing of absolute insight distilled into visions related to architecture, for example. He wrote: “The sentiment of architecture was probably one of the first to be experienced by humans. The primitive houses set within the mountains, gathered amongst ponds, have, without doubt, generated a confused feeling made up of a thousand different ones in our ancestors, and from which that which we have called the sentiment of architecture has been released over the centuries”.<sup>48</sup>

With historical hindsight, this attitude seems to fit Freud’s better, and in particular, with his biographical reconstruction on Leonardo da Vinci<sup>49</sup> (more than his quarrel with the Surrealists could make us think otherwise). In his brilliant essay on Freud’s aesthetics and art psychology, Ernst Gombrich wrote: “I certainly don’t need to remind you how Freud’s letter to André Breton when, as the acknowledged leader of Surrealism, he asked him to contribute to an anthology of dreams; Freud wrote “...a pure and simple anthology of dreams without the dreamer’s associations and without knowing the circumstances in which the dreams took place, doesn’t say anything to me, and I couldn’t think of what it could say to anybody.” If the work of art shares the characteristics of a dream, what is shared has to be more clearly specified.”<sup>50</sup>

Gombrich goes on to say that, according to Freud, unconscious ideas can be communicated and can constitute a shareable artistic commentary, when made suitable for formal thought through structure, composition and stylistic character; it was the opposite to what had usually been habitually argued – something that Breton had started – according to whom aesthetics, gathered from Freud, supposes that the works of art is always and, in any case, determined by the unconscious (the source and origin of an upheaval, *unheimliche*<sup>51</sup>) that is only expressed by the artist.

According to the line of thought highlighted by Gombrich, de Chirico’s obsession<sup>52</sup> for drawing and pictorial quality actually seemed legitimate, claiming that the excess of subjectivity barbarised artistic

<sup>[</sup>48 G. de Chirico, *Écrit sur l’architecture pour l’Esprit Nouveau*, 1921, written with the pseudonym Giovanni Loreto, in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 5-6, ed. Le Lettere, Florence, 2006, p. 481; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, *op. cit.*, 2008, p. 777.

<sup>[</sup>49 S. Freud, *Un ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci*, ed. Skira, Milan, 2010.

<sup>[</sup>50 E. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell’arte. Stile, forma, struttura alla luce della psicoanalisi*, ed. Einaudi, Turin, 2001, p. 46.

<sup>[</sup>51 The term *unheimliche* was used for the first time in psychology by Ernst Jentch in 1906 to decipher the indefiniteness of these figures which, even though they are animate, appear dead. In the 1919 essay *Das Unheimliche* (which translated as *The Uncanny* in English), S. Freud used it to define a part of aesthetics, and specifically that aspect of fear related to familiarity and, at the same time, the extraneousness of things, places and people that determines an unpleasant feeling of anguish and extraneousness. [author’s note]

<sup>[</sup>52 G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere, in Valori Plastici*, a. I, n. 11-12, November-December, Rome, 1919; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, *op. cit.*, 2008, pp. 277-285.

expression and that the artist's effort consisted, on the contrary, in the ability to restore the lyrical expression of anonymous and obscure aspects of everyday life.

"What we need – *he wrote* – is above all a great sensitivity. [...] to understand the enigma of things that are generally considered insignificant."<sup>53</sup>

Although de Chirico inspired Surrealism, as showed by his presence in a group photograph dating to 1924, he quickly distanced himself from the movement with polemical violence, harshly criticising the results of these theoretical arguments. In particular, he objected to the Surrealist belief that the subjective and personal aspect did not have to be the only generative element of artistic research, while composition and technical aspects should rather be considered of primary importance (those "tools of the trade" that had been elaborated on throughout the centuries together with those that the artist elevated, even minor themes of poetic dimension).

The attention to psychological research, inherited from the Munich Academy, and the interpretation of himself and the world through depiction created a syntony with Apollinaire, connecting de Chirico to the eclectic dimension of poetical and philosophical research of pre-war Paris. This circle led Paul Valéry to write *Eupalinos o dell'Architettura*<sup>54</sup> in 1923, later annotated in the Italian translation by Giuseppe Ungaretti. In this text, a dialogue between Phaedrus and Socrates, recounts the ability of Eupalinos, an architect from Megara, who engraved the image of his beloved one (transformed using mathematical principles and stylistic characters) whilst building a temple dedicated to Hermes.

According to de Chirico, artistic reflection (which contains the modernity of Man within it) – which is understood as a subject capable of interpreting the world with feeling and intelligence – had to lean on the foundation of *thinking in images*<sup>55</sup> (as he defined it) the only thing upon which a radically new way of conceiving the world could be built.

Besides, it was during these years that historiography and art history became tools for deciphering the nature of Man through iconography and iconology. For instance, in 1929 Aby Warburg wrote about Mnemosyne as follows: "Consciously introducing a gap between the ego and the external world is what we can undoubtedly designate as the founding act of human civilisation; if such an open space becomes the substratum of an artistic creation, then the awareness of the gap can give rise to an enduring social function, whose adequacy or failure as means of intellectual trend is equivalent to the destiny of human culture."<sup>56</sup>

53 G. de Chirico, *Manoscritti Eluard*; republished in G. de Chirico, *Scritti/II (1911-1945)*, op. cit., 2008, p. 975.

54 P. Valéry, *Eupalino o dell'Architettura*, commentary by G. Ungaretti, Carabba, Lanciano, 1932.

55 G. de Chirico, *Discorso sul meccanismo del pensiero* in *Documento*, May 1943; republished in G. de Chirico, *Scritti/II (1911-1945)*, op. cit., 2008, pp. 534-539.

56 A. Warbur, *Mnemosyne, l'atlante della memoria*, ed. Artemide edizioni, Rome, 1998, p. 21.

De Chirico's very personal conception of modern Man and the construction of the world took shape in that cultural atmosphere – a conception that draws both his work and line of thought closer to us whilst making them relevant to human and artistic events (in general and in specific terms). For example, his irreverent relationship to the art market is well known of. It was probably induced by his controversy with Surrealism, but was also linked to Georg Simmel's ideas, the man who was the first to link money (and, by extension, the value of a work of art) to the final rational expression of metropolitan intellectualism.<sup>57</sup>

If researching the modern nature of Man means unveiling the relationship between the subject's identity and the interpretation of the world, and if such an unveiling requires a platform in order that it can stand out and become explicit, the image of the city and urban landscapes (whose architectural and archaeological fragments feature disquieting and inquisitive figures) were evoked by de Chirico.

We can consider this the first moment of an artistic investigation that crosses over de Chirico's work in order to understand others that consider Man the subject and the city's nature and architecture as objects of a new understanding of reality, viewing a work of art as the trigger of a potential transfiguration. It follows on that it is only by means of the consciousness of one or more objects that the question (which is able to distort the ruled order that conditions everyday life) can be raised.

Having reached the end of this interpretative journey, it is only natural to ask oneself about the heritage of de Chirico's theoretical thought and disturbing imaginative world. We can glean the transversal legacy in that world art and architecture that considers the city the centre of its reflections. They trace the creative seed of a new sociality in these schools of thought (the perceptive and psychological interpretation, both of individuals and groups).

In conclusion, it is worth mentioning two significant forms of reworking of de Chirico's legacy, at the which stand at opposite sides from one another.

On the one hand, Aldo Rossi proposed the logic of the urban fragment (in sketches and paintings as well as in projects and buildings) once again. Recalling the city as *locus memoriae* and archetype remnants, he designed his architecture with an explicit identity stigma that filtered through an erudite and enchanted historicist iconography.

On the other hand, the Situationists adopted the idea of urban scene as the place of everyday works of art *par excellence*. It is not by chance that their writings mention metaphysical town squares as the ideal reference model, hinting at a new interpretation of space-time and a vacuum of expectations to be filled<sup>58</sup>.

57 G. Simmel, *Il denaro nella cultura moderna*, ed. Armando, Rome, 2005. Cfr. G. de Chirico, *Considerazioni sulla pittura moderna*; republished in G. de Chirico, *Scritti/II (1911-1945)*, op. cit., 2008, pp. 433-455.

58 G. Ivain, *Formulaire pour un urbanisme nouveau*, IS, n. 1, June 1958, pp.15-20, cit. in L. Lippolis, *Urbanismo unitario: antologia situazionista*, ed. Testo & Immagine, Turin, 2002, pp. 39-43.

Both interpretations of de Chirico's thought and work, which are so diverse in their outcome, incite us to reflect about the sense of contemporaneity and the function of art, and renew the queries pertinent to de Chirico's artistic and theoretic experience: can we still consider modernity as a form of classicality? Can Art interpret the world, prefigure and generate one that is more suitable for the aspirations of individuals?



## Notes on Giorgio de Chirico

by Elena Pontiggia

### A different type of painting

When Jean Paulhan (who was director of the famous *Nouvelle Revue Française* magazine at the time) asked de Chirico in 1929 to illustrate Apollinaire’s *Calligrammes* (the lithographs which open this exhibition), the 41 year old artist was currently living in Paris.

Up until that moment, he had lived both a quiet and unsettled life. On the one hand, he had always concentrated on painting and studying, without being involved in bohemian periods or dramatic circumstances; the only exception being the First World War, whose most distressing events were not experienced by him at first-hand (he never fought at the Front but rather behind the lines and, owing to his poor health, was placed in a psychiatric hospital near Ferrara, where he was able to take up painting again).

Therefore, his youth and early adulthood were entirely dedicated to his intellectual passions: painting, drawing, music, studying literature, classicism, and philosophy. In order to understand his work, one must not forget his rich cultural background, his lengthy, vast and refined reading which resulted in turning him into one of the most complex artists of the Twentieth century. This is because de Chirico was a painter-philosopher, a contemporary humanist, a modern-day Leon Battista Alberti.

On the other hand, he lived a restless life. Since his youth, he had always frantically travelled around, splitting his time between four countries and at least seven cities. Even though he felt Italian, de Chirico was the most international artist of Italy. There was nobody like him (with the exception of his brother Alberto Savinio, who was a musician during his youth and then a writer and painter who felt a profound affection and intellectual complicity towards him) who moved around in such an articulated geographical area, who was then able to unite the classical past of Greece, Rome and Florence with the modernity of Germany and France.

He was born in Volos, Greece, in 1888 as his father Evaristo, an engineer, was in charge of building the region’s whole railway network. De Chirico spent his childhood between this town in Thessaly and Athens. Following his father’s death in 1906, he moved to Munich in Germany. By mid 1909, he had moved to Italy: he first lived in Milan and then, in 1910, in Florence, a city that he considered his ideal hometown (so much so that he relished referring to himself as *florentinus*). In mid 1911, he went to Paris where he remained until 1915 when Italy went to war. After such years of conflict (which he spent mainly in Ferrara, as aforementioned), he constantly travelled backwards and forwards to Rome, Milan and Florence, before returning to Paris again in 1925, where he lived until the outbreak of the Second World War. During this period, he also spent long periods in Milan in the 1930s, with frequent trips to Florence as well as a long stay in New York from 1936-1937. It was only after 1944 that he would stay put in Rome.

This continuous odyssey, this restless travelling, which he was often subjected to rather than being of a voluntary nature, must not be forgotten, for at least two reasons, in order to fully understand de Chirico. The first of these is because the theme of the journey, departing and returning (both a physical journey as well as a philosophical one as a quest for the meaning of things) is always present in his painting. At times, this theme is represented by mythological and allegorical figures such as Ulysses, Hermes, the Argonauts, the Prodigal Son, the Knight Errant, and at others by means of symbolic scenes like *Mobili nella valle* [Furniture in the valley], as well as allusions provided by painting titles (for example *La malinconia della partenza* [The melancholy of departure], *La partenza del poeta* [The departure of the poet], *L'enigma dell'arrivo e del pomeriggio* [The enigma of the arrival and the afternoon], *Il viaggio angosciante* [The anxious journey], *Il dolore della separazione* [The pain of separation], *Il viaggio senza fine* [The endless journey]).

The second reason deals with the time he spent living in Greece, Munich, Florence, Paris, Rome (not to mention two brief trips to Turin during 1911-12 which deeply influenced him with its squares, statues, and echoes of Nietzsche who had once lived there): for him, it did not mean turning into a picturesque ‘citizen of the world’ but rather getting to know many different cultural worlds: the classical world, ranging from Greek statues to Roman architecture, from mythical stories to Heraclitus’ philosophy; the German world, ranging from Böcklin and Klinger’s symbolism to the philosophy of Schopenhauer, Nietzsche and Weininger and the classicism of Munich culture; the French world, ranging from Poussin’s mental art to Picasso’s cubism as well as the Apollinairesque world, the *Soirées de Paris*, and the surrealist circle (with whom he shared a painful and difficult relationship during the 1920s as Breton and his followers hailed all of his paintings executed up until 1919, violently dismissing his later work).

This absolutely unique type of painting that he fathered was born from these multiform roots, this story of knowledge and experience that was so different to his immediate contemporaries. Metaphysics – as the artist defined it, using a Greek philosophical expression which means “beyond physical things” – is different from all Twentieth century avant-garde trends as it does not seek out new forms, but rather new meanings. In other words, de Chirico did not want to paint things in a different way but interpret them in a new sense.<sup>1</sup> In his compositions, one does not find a strange language: what is strange is the atmosphere, the silence and the mystery that pervade them. *Gioia ed enigma di un’ora strana* [The joys and enigmas of a strange hour] is the title of one of his masterpieces dated 1913.

This is not the occasion to provide a thorough analysis of Metaphysical art, whose most heroic period of the 1910s is absent from Fondazione Giorgio e Isa de Chirico’s collection. Rather, let us analyse some key aspects (which will also provide a better understanding of the works

<sup>1</sup> Similarly to de Chirico, only Duchamp would work on the shifting meaning of objects leaving, however, the classical dimension of painting behind.

exhibited) as metaphysics influenced every period of de Chirico’s painting, both generically (as a philosophical attitude, as a way to question the subject of things) and directly (as seen with the artist’s frequent copies of town squares and mannequins which he started to paint from the 1920s onwards or the ironic reinterpretation he conferred to them during his last decades).

Let us look, for example, at *La ricompensa dell’indovino* [The soothsayer’s recompense], 1913, which presently hangs in The Philadelphia Museum of Art. Placed in a deserted and sundrenched town square, the Hellenistic statue of a *Arianna addormentata* [Sleeping Ariadne] lies before an arcaded building seen in the distance, whilst another arch (in the foreground) frames a distant palm tree as a train runs across the horizon.

This image does not cause any problems with regard to recognisability. Its form, even though simplified due to the use of basic geometry and lacking in realistic details (the scene is certainly not a “fragment of lived life” as depicted in Impressionism as the town square lacks everything that one would normally find in one), has not been reinvented by the artist, as the avant-garde chose to do. Here, the figure is not deformed as is the case in Expressionism and Dadaism; the various levels are not deconstructed as took place with Cubism and Futurism; subject matter and objects are not eliminated as seen with Abstractionism.

De Chirico, however, undertook a more radical revolution. Indeed, the painting is plunged into a suspended, alienating and inexplicable type of atmosphere. The artist wrote “With regard to its appearance, the metaphysical work of art is serene; it gives the impression that something new must happen”.<sup>2</sup> The air, full of presages and waiting, which hovers over the painting, does not just come from the absence of living things (moving figures, traces of daily existence), but also from the presence of evocative and allusive forms: the arch, for example, is an unfinished, incomplete circle and, as de Chirico himself wrote, contains something mysterious about it that is yet to take place.<sup>3</sup> Therefore, the work is not a representation but a “revelation”. It shows us the world as if we were looking at it for the first time. And it reveals (as Nietzsche’s line of thinking illustrates, something that de Chirico meditated upon at length about and to which he traced the birth of Metaphysics to) that things do not have an ultimate meaning; in fact they have no meaning at all. The world is “a huge museum of oddities, full of bizarre, colourful, all-changing toys, which, like children, we break to see what is inside. And, disappointed, we realise that they are empty”.<sup>4</sup> As we can see, de Chirico did not want to depict a town square, least of all paint it according to modern aesthetic principles, but rather wanted to *reveal* what the town square is: an aspect of universe’s absurdity. This is because nothing in the world has a purpose, a destiny. Everything is plunged into quiet delirium, into the “foolish and tranquil beauty

<sup>2</sup> G. de Chirico, *Sull’arte metafisica*, 1919; republished in *Giorgio de Chirico. Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, edited by A. Cortellesa, ed. Bompiani, Milan, 2008, p. 291 (from now on abbreviated to G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945)*)

<sup>3</sup> Ivi, p. 293

<sup>4</sup> G. de Chirico, *Manoscritti Eluard*, 1911-1913, ivi, p. 975

of matter”.<sup>5</sup> As such, the statue of Ariadne becomes an emblem in the dechirican town squares, even when it is absent. The Greek myth recounts how Crete was once dominated by the Minotaur, a blood-thirsty monster who lived in a labyrinth-shaped palace which nobody could escape from having once entered it. A young hero, by the name of Theseus, decided to confront the monster and was helped by Ariadne, the King of Crete’s daughter, who gave him a ball of wool to mark out his route whilst in the labyrinth. It was thanks to this gift that Theseus, having killed the Minotaur, was able to find his way out of the palace. On the contrary, de Chirico’s paintings depict Ariadne as a sleeping statue who represents our inability to free ourselves from the labyrinthine meanders of nonsense.

That said, it would erroneous to analyse Metaphysical works of art from a purely philosophical and tragic point of view. After all, Nietzsche’s doctrine (despite denying every man’s transcendence and supernatural destiny) was not nihilist but rather preached *Lebensbejahung*, a valorisation of earthly things. Similarly, de Chirico’s work portrays the magnificent simplicity of architecture and musical harmony of arcades, the rapt oracular statues and incantation of objects, the ancient gold of light and the geometry of shadows, the reddening of towers and the sky’s aquarium green colour which enshrines an absolute beauty that contrasts with the melancholy of meditation. The scene enjoys a classical serenity and grace while Time is frozen in an eternal hour.

Moreover, from 1913 onwards, the Italian town squares or *piazze d’Italia* (as they would be commonly referred to) began to get more complicated with incongruous combinations which anticipated Surrealism (in *Canto d’amore* [The song of love], an ancient bust of Apollo is placed next to a rubber glove and pool ball); what interested the artist, however, was not the emergence of the unconscious, as was the case for Breton and his followers, but the emergence of nonsense.

From 1914 onwards, mannequins began to appear in de Chirico’s cityscapes: these figures are like Man’s lifeless double. Finally, between 1914 and 1918, his Metaphysical painting started to involve steep Expressionist perspectives, as well as became overcrowded with geometrical totems and stacks of symbols influenced by Cubism. During this period, de Chirico embraced the echo of avantgardism, but even then his attention focused on the meaning of form and not on their reinvention. It is no accident that the composition always rotates around several crystal-clear elements.

As such, in a century like the Twentieth century which destroyed the link between words and things to the point where it denied objective representation (something that the Ancients labelled mimesis or imitation), de Chirico conceived the image in such a way that they can still be defined as being classical. After all, the sensation of suspension and awaiting in his paintings goes hand in hand with clear, precise, solid forms that are mainly inspired above all by Fifteenth and early Sixteenth century paintings. We could say that de Chirico’s work always contains a classical dimension, just as it always bears a metaphysical dimension.

<sup>5</sup> G. de Chirico, *Noi metafisici*, 1919, ivi, p. 272

### The Calligrammes

The *Calligrammes* (illustrated with sixty-six lithographs by de Chirico which are exhibited in this show) were published in April 1918, shortly before Apollinaire died. The volume consists of eighty-six lyrics, nineteen of which are actual calligrammes: visual poems whose verses are laid out on the page so that they form an image. According to the poet, they were “a mix of signs, drawings and thoughts” and their name derived, as such, from the contraction of “calligraphy” and “ideogram”.

Apollinaire had been, together with Soffici, de Chirico’s first real admirer, defining him as “the most amazing painter of his generation”.<sup>6</sup> They had met in 1913 and, a year later, de Chirico painted a visionary portrait of him, which portrays a marble head of Apollo with darkened eye-glasses (poets were traditionally identified as blind clairvoyants) next to a similarly petrified fish and shell, symbol of salvation and rebirth. Apollinaire only appeared in the background, in profile, bearing a circular sign on his forehead, which made him look less like a man and more like the bull’s-eye of a shooting range. The image would later become erroneously interpreted as a prophecy as the poet was injured in the head during the war. However, in reality, the work was a type of prefiguration of his Metaphysical mannequin and was partly inspired by the lifeless figures of *Chants de la mi-mort* by Savinio and the poem *Le musicien de Saint-Merry* written by Apollinaire himself.

When the French critic died, de Chirico dedicated an emotional article to him, in which he also made reference to the *Calligrammes*, defining them as a “collection of poems where the verses tenderly wind about in the Egyptian [code] of the hieroglyphic, marking out the rectangles and spirals of his chronic poetic melancholy of sad destiny onto white paper”.<sup>7</sup>

De Chirico’s illustrations for the volume’s new edition, which was published in Paris by Gallimard in 1930, were freely inspired by the text. Indeed, the artist confessed to his friend Renè Gaffè: “For the lithographs[...] I was inspired by memories dating to the years around 1913-14. I had just got to know the poet [during such a time]. I avidly read his poetry which frequently dealt with the sun and stars. At the same time, due to my familiar way of thinking which is often reflected in my paintings, I thought about Italy, its cities and ruins. And all of a sudden, for me, with one of those flashes of illumination that suddenly allow you to discover, at hand, the object that you have been dreaming of, the suns and stars returned to Earth like peaceful emigrants. Undoubtedly, they have been extinguished in the sky as I saw them light up once again in the portico entrances of many houses. It was unreasonable for me to base the lithographs on my spirit’s imagination and the state of my visions, which had to coincide with the poetical spectrum that Apollinare had played out like a true visionary”.<sup>8</sup> Therefore, de Chirico did not illustrate

<sup>[1]</sup> This quotation by Apollinaire was extracted from *Giorgio de Chirico*, Edizioni Valori Plastici, Rome, 1919.

<sup>[2]</sup> G. de Chirico, *Guillaume Apollinaire*, 1918, republished in G. de Chirico, *Scritti/I [1911-1945]*, 2008, op. cit, p. 665

<sup>[3]</sup> G. de Chirico, in R. Gaffè, *Giorgio de Chirico, le Voyant*, Brussels 1946, published in M. Fagiolo dell’Arco, P. Baldacci, *Giorgio de Chirico Paris 1924-1929*, Milan, 1982, p. 341

the poems, but rather his own world. Naturally, there is no lack of correspondence between images and words. Apollinaire entitled a section of the book *Legami* [Connections], and floating lines appear in the illustrations that link the sun to the Earth, as well as wavy filaments that join celestial to terrestrial elements. Once again, Apollinaire often evoked the sun, discussing shadow as *the sun’s ink*, and the black sun, which casts rays of ink, is often also seen in the lithographs.

However, the lithographs bear no sign of lyrical effusion or sense of the Infinite which hover over Apollinaire’s pages, nor are there any sentimental emotions or romantic undercurrents. Lyricism is substituted with irony whilst the desire to portray elements of Nature once again in a controlled and controllable way replaces the feeling of panic. As such, the sun rests upon the easel, sits on the sofa, looks out of the window, hides behind a wall. It looks as if it is tied to a string like a kite, or held onto by a lead like a small dog. A long arabesque design, similar to a gardener’s hosepipe, is reclassified as a service utensil, as if it were an inexpensive stove.

We are not confronted with a *natura naturans*, an endless source of energy but a series of toys and masks. Just as de Chirico’s painted mannequins and statues turn existence into a simulacrum, transforming Life in the absence of Life, here, the sun, moon, water, waves (despite moving and encircling it) are also no longer immense cosmic forces but decorative elements, like temple ornamentation or column blocks scattered on the ground.

If one excludes various moments such as de Chirico’s Renoiresque period or the Baroque period which will be discussed later on, the rest of the artist’s work attempts to distance itself from Life. He himself wrote: “The ability to turn off every glimmer of life... in painted figures... is the privilege of great art”. And one could apply that which he said about the figures painted by Raphael to his own paintings: “It seems like life has distanced itself from them”.<sup>9</sup>

Even the sun, moon and water illustrated in these lithographs have distanced themselves from Life and have walked onto a theatre stage. There is, of course, a difference between a plaster cast, a marble statue of Ariadne, a wooden mannequin and a radiant sun or water courses that flow in and amongst these illustrations. De Chirico is now no longer *the friend of statues*, as Apollinaire himself once labelled him, but rather draws events and elements of Nature. Nevertheless, he removes them from the cosmos in order to imprison them in a confined space. This is so, even if his waves break against a brick wall.

Once again, de Chirico is metaphysical and more than ever here. He is metaphysical not because he puts forth a vision of his world of Italian town squares and mannequins, but because he wants to go *beyond the physical aspect*: he wants to overcome the vitality of Nature, with its tragedies, its excesses, its disorder, and lead it back to the quiet theatre of the mind.

<sup>[4]</sup> Both quotes can be found in G. de Chirico, *Raffaello Sanzio*, 1920; republished in G. de Chirico, *Scritti/I [1911-1945]*, 2008 op. cit., p. 359

### From the 1920s to Neometaphysics

Having focused on the *Calligrammes*, which together with *L’Apocalisse* [The Apocalypse] series, constitute de Chirico’s most important graphical work, we have interrupted discussion about his research: an acknowledgement that is necessary, even if briefly touched upon, as the artist (unlike many of his contemporaries) continuously altered his style whilst remaining faithful to the metaphysical and classical dimension already discussed. Maurizio Fagiolo, one of the most important academics on de Chirico, wrote: “De Chirico was (at least) 12 painters [rolled into one]. We are all used to the Twentieth century artist who develops his own style. [...] Alternatively, de Chirico, from beginning to end, fully developed different styles”.<sup>10</sup>

Let us therefore examine the main styles. From 1919 onwards (which immediately followed the Metaphysical period which itself followed on from his youthful symbolist period influenced by Böcklin and Klinger), de Chirico became, similarly to Picasso, the main interpreter of the *Return to Order* phenomenon, the movement associated with the revival of classicism, of renewed dialogue with the Ancient Masters which took root throughout Europe during the years between the two Wars. For him, the *Return to Order* mainly meant returning to painting figures in accordance with traditional aesthetic principles of anatomy and focus, once again, on the secrets of the craft. The copying of masterpieces belonging to the past, which he painstakingly dedicated his time to during such years, resulted in a fundamental moment of pictorial research for him, a scholastic exercise that is of important significance in itself.

De Chirico often theorised about the return to craft in the classicist magazine *Valori Plastici*, founded by Mario Broglio in Rome in 1918 and published until 1922 (as he did in other publications such as Rome’s *La Ronda* and Milan’s *Il Primato Artistico Italiano* and *Il Convegno* which had been founded on the ideal of a modern classicality), declaring, with melancholic pride, that he was a classical painter. He wrote, in Latin, *Pictor classicus sum*.<sup>11</sup> Yet his thought was also manifested through other works belonging to the same period, such as *Il ritorno del figliol prodigo* [The return of the prodigal son] and *La vergine del tempo* [The virgin of time], both of which date to 1919, and *Villa Romana* [Roman Villa] of 1922.

*Il ritorno del figliol prodigo* was seemingly only inspired by the evangelical parable, as the embrace shared between father and son which takes place amongst classical statues and marble fragments (in a composition that is inspired by Carpaccio and Poussin, full of ancient reminiscences), above all symbolises the return to traditional art. *La vergine del tempo*, in turn, holds an hourglass in her arms which, unlike other measurement instruments (clocks, chronometers, calendars), almost physically testifies to the possibility of reversing Time, of an eternal return to art sources. Finally, the *Villa Romana* is a kind of palace of human history where Greek statues mix with living figures, and the past cohabits with the present. De Chirico

<sup>[5]</sup> M. Fagiolo, *De Chirico 1908-1924*, Milan, 1984, p. 6

<sup>[6]</sup> G. de Chirico, *Il ritorno al mestiere* (1919); republished in G. de Chirico, *Scritti/I [1911-1945]*, 2008 op. cit., p. 285

writes: “we hear much talk about artistic revolutions, new art, modern avant-garde art [...] The renewal is clearly apparent [...]. The spirit remains unchanged through the ages and upheavals”.<sup>12</sup>

Greek myth, which was freshly dealt with in autobiographical ways (de Chirico always discussed himself by means of myth), inspired many works during these years, ranging from *La partenza degli Argonauti* [The departure of the Argonauts] to *Orestes and Electra*, as well as *Niobe* and *Ulisse* [Ulysses]. One must not forget that Volos, the town where de Chirico was born, was at the centre of a complicated plot of mythological episodes. De Chirico himself remembers having spent his early youth “in the country of classicality” and having played on the seashore from which the Argonauts set sail to seek the Golden Fleece, at the foot of the mountain where Achilles grew up, educated by the centaur Chiron: in places, that is, where the unravelling of myth blurred with the physiognomy of Nature.<sup>13</sup> For the artist, myth (which he had assimilated as a living legend rather than as a mere bookish notion since his childhood), was a repertoire of masks behind which one could conceal one’s own story, one’s own obsessions.

During these years, de Chirico came into contact with Breton, who, in 1922, put on an exhibition of his works in Paris in Paul Guillaume’s gallery. Breton and the Surrealists, from Eluard to Max Ernst, regarded him as one of the forefathers of their research; they dedicated much space to him in the first edition of the magazine *La Révolution Surrealiste* which was published in 1924. However, this association soon came to an end: de Chirico was attacked by the movement’s exponents for his classical bent and Breton even pronounced that the artist had died in 1919.

Some of the most evocative series by de Chirico came to light during the 1920s in Paris. These paintings contain a mix of truth and simulacrum, objectivity and estrangement, creating a sort of visionary classicality. In the *Mobili nella valle* series (in which the artist poetically charted the memory of numerous moves he had made during his life-time), one sees chests of drawers, cupboards and armchairs that live outside of their environment, in a room or in a natural basin together with small temples and blocks of column, coloured by a wondrous sense of strangeness. The same sense of inexplicability can be found in *Cavalli in riva al mare* [Horses on the seashore], equestrian monuments or immobile temple friezes, which are also incongruous to the landscape; in sumptuous and Picasso-like *Nudi in un interno* [Nudes in an Interior], which are both Mother Goddesses and statues and appear too big for the rooms that they inhabit; in the *Gladiatori* [Gladiators] series, who fight in an apartment rather than in an arena; in the *Archeologi* [Archeologists] group who bear fragments of antiquity within their laps (symbolic of the persistence of the past and memory), and whom become unlikely mannequins.

On the contrary, de Chirico’s meditation on Renoir at the beginning of the 1930s, brought him into contact with more naturalistic subject

<sup>[7]</sup> G. de Chirico, *Editoriale per la rivista* (1918); republished in G. de Chirico, *Scritti/I [1911-1945]*, 2008 op. cit., p. 684

<sup>[8]</sup> G. de Chirico, *Autobiografia* (1919), ivi, p. 678

matter: at that point, he began to create a series of opulent nudes and landscapes that are almost Impressionist [in style]. However, this was short-lived as the landscapes of the *Bagni misteriosi* [Mysterious bathers] (c. 1935) cycle (which seem to want to contain Nature within the boundaries of a domestic labyrinth where water is ordered and still in ornamental Greek frets amongst equally immobile bathers) becomes metaphysical once again. De Chirico starts to depict an unanimated Nature once again, transmuted into a toy, a set design, a chessboard, even if it is no longer inhabited by mannequins and sleeping Ariadnes, but by men wearing ties, hats and waistcoats.

From 1938 onwards, the artist experienced a ‘baroque’ phase which lasted for the following two decades. Driven by a fascination for *beautiful matter* (rich and bright painting material, used during the Seventeenth century whose secret he first discovered, with emulsion paint and then in a mixture of emplastic oils), de Chirico rediscovered the Baroque period with further studies (which he had not liked when he was young). He also did this through portraits of himself dressed in Seventeenth century clothes, such as *Autoritratto in costume del Seicento* [Self-portrait in Seventeenth Century dress] of 1945-46 or *Autoritratto nel parco* [Self-portrait in the park], dated 1959. However, the type of Baroque that inspired him was not a historical category, in a scholastic sense of the word. De Chirico did not only revisit the Seventeenth century, but he went back even earlier, revisiting the Sixteenth century of Tintoretto and Titian, continuing to go further afield with the Eighteenth century of Watteau and Fragonard, and the Nineteenth century of Delacroix, Courbet and Renoir.

Therefore, during the postwar period of World War II – a period which saw Europe move towards the informal – his opposing stance to modern art became radical. His decision to portray himself in brocades and silks, long coats and lace gloves, with plumed hat and sword, became a poetic statement: de Chirico depicted an image that does not belong to his day but rather fuses all temporal periods within himself.

The artist’s Baroque period ended in the early 1960s, thus giving way to his last expressive adventure: Neo-metaphysical painting. This extreme period marks the return to sharp draughtsmanship with both profiles and non-pictorial composition. With an ironic sense of style, a quick and slight type of drawing, de Chirico went on to create new images but, above-all, he played about with reminiscences of his painting. The Neo-metaphysical period, in fact, overturns the narrative mechanisms of his Neo-Baroque painting: in the latter, contemporary figures and still-lifes were translated into Seventeenth century language whilst the former translates ancient mythologies into a modern language. However, the meaning of the work does not change, a meaning that always tends to annul Time by fusing periods together.

Already by 1916, de Chirico had written to Apollinaire about how Heraclitus “teaches us that time does not exist and that on the great curve of Eternity the past is the same as the future”.<sup>14</sup> And perhaps this is one of the most profound meanings of all of his works.

<sup>[14]</sup> G. de Chirico, letter to Apollinaire [11 July 1916]; published in Letters by Giorgio de Chirico to Guillaume Apollinaire, 1914-1916 in Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n. 7-8, ed. Le Lettere, Florence, 2008, p. 616.

From this point of view, we can find some analogy between his narrative mechanisms and Eliot’s verses. In *The Waste Land*, in the chapter *Death by Water*, the poet writes:

“Phlebas the Phoenician, a fortnight dead
Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell
And the profit and loss[...]
Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you”.

In other words, Eliot transports us to the Mediterranean of the First century, which is inhabited by the Phoenicians (Phlebas died just two weeks before) and the distinction between Gentiles and Jews is still alive. In fact, he addresses us as if we were First century Phoenician seafarers or Jews.

These poetic verses deal with the same overlapping of periods which resides in de Chirico’s painting. Ariadne of Crete who falls asleep in Montparnasse, the statue of Zeus who appears in the background of a travelling train, the Twentieth century artist dressed in Seventeenth century costume: they are all figures that cross over Time, confusing it with an indefinite hour. It was in relation to this, therefore, that one of most intense and genuine considerations about de Chirico was offered by another poet, Giuseppe Ungaretti. According to Ungaretti, Art, which was born together with Metaphysics, depicts “the hour held forever[...], the hour that we will search for in all hours, which we will discover in all hours”.<sup>15</sup>

### All the World’s a Stage: The dechirican protagonist & his architectural surroundings (1910-1929)

<span></span>	<span></span>
O God! I could be bounded in a nutshell, and count myself a King of infinite space...	<span></span>
William Shakespeare, <i>Hamlet</i> , II, 2	<span></span>
<span></span>	<span></span>

#### Prologue

Broken down into base elements, the triangular dynamic of Shakespeare (writer ↔ creator), the theatre (stage ↔ microcosm), and a play’s leading character such as Hamlet (actor ↔ protagonist) bears close correlation to de Chirico’s meticulously orchestrated *stage-sets*: their pictorial frames simultaneously regulate and *contain* the boundaries of his *mundus alter*.<sup>1</sup> In both instances, the interactive rapport shared between the protagonist(s) and his immediate surroundings (architectural *scenery*) superficially hide the *play*’s behind-the-scene activity or *metà ta fusikà* (under that which is seen) which *animates* the performance.<sup>2</sup> It was this source of animation – the inner mechanics or metaphysical aspect of everyday objects – that so completely absorbed de Chirico throughout his career: capturing, harnessing and *transforming* their inherent essence in two-dimensional pictorial form.<sup>3</sup> As he himself explained, “...The scene, however, would not have changed, it is I who would see it from another angle. This is the metaphysical

<sup>[1]</sup> De Chirico writes: “An embedded instinct found within our nature compels us to believe that a *mundus alter*, one that is much stranger than the one that surrounds us and daily falls before our senses, cannot exist in an unreachable space or, at least, one that is very far away from the place where we find ourselves; in order to be transported into the aforementioned space it is necessary that our physical Self undergo a total metamorphosis. There, there lies the fatal need of all possessed depiction; the birth of specters, ghosts, those harnessed *draken-balloons* which can reach rather elevated heights.” Cfr. G. de Chirico, *Arte metafisica e scienze occulte*, in *Ars Nova*, n. 3, 1919; republished in *Giorgio de Chirico. Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, edited by A. Cortellessa, ed. Bompiani, Milan, 2008, pp. 671-672.

<sup>[2]</sup> De Chirico’s reading of 19<sup>th</sup> century philosophy, particularly that of Nietzsche, Schopenhauer and Weininger, was of fundamental importance to the artist’s personal understanding of Metaphysics, prompting him to think, and therefore see, in a different way. Of the three philosophers, it is widely accepted that Nietzsche’s writings provided the main stimulus. According to the author, the two themes of Apollonian-Dionysian duality and the Wanderer’s quest for Universal Knowledge expounded by Nietzsche (principally in *The Birth of Tragedy* of 1872, *Beyond Good and Evil* of 1886, *Ecce Homo* of 1908, and *Thus Spake Zarathustra* of 1883-1885), can be identified in the artist’s work from 1910 onwards. For further reading, see V. Noel-Johnson, *De Chirico. The Explorer of Thought* in *De Chirico at Castel del Monte: The Labyrinth of the Soul*, exh. cat., curated by V. Noel-Johnson & M. Tocci, Castel del Monte, Andria, 17 April-28 August 2011, pp. 13-35. With regard to Weininger’s philosophy, de Chirico commented how “A few years ago, when I read *Sex and Character*, and *Concerning Supreme Things*, I was interested in Weininger’s work; later my interest diminished and now I confess that he no longer interests me. On the other hand I have always kept an interest in the works of Arthur Schopenhauer.” Cfr. G. de Chirico, *The Memoirs of Giorgio de Chirico*, translated by M. Crosland, ed. Da Capo Press, New York, 1994, p. 164.

<sup>[3]</sup> De Chirico writes “For a painter and an artist, the imagination, in general, is needed less for imagining that which we are unable to see but rather transform that which we see: one must not misinterpret the meaning of this word: *transform*.” Cfr. G. de Chirico, *Courbet* in *Rivista di Firenze*, Florence, a. I, n. 7, November 1924; republished in G. de Chirico, *Scritti/II (1911-1945), op. cit.*, 2008, p. 298.

aspect of things.”<sup>4</sup> Just as a play gradually unveils its narrative to the audience through a number of acts (each involving costume, scenery and lighting changes), so the characters, props and settings of de Chirico’s stage are subject to a series of transformations (style, subject matter, technique and use of colour). In the artist’s world, however, all of his *stage*’s metamorphosing surfaces are permeated by a prevailing atmosphere or *Stimmung*.

The ever-changing relationship between the artist’s protagonist(s) and surrounding architecture (whether depicted in the form of urban landscapes or interior settings) is a fundamental aspect of de Chirico’s work and warrants much discussion and detailed analysis.<sup>5</sup> In order to provide a succinct overview for the reader, this paper will thus concentrate on four key periods that range from 1910-1929. Much of the innovative subject matter and compositions that debuted during these years would later be revisited and reworked during the artist’s so-called Neo-Metaphysical period of the late 1960s and 1970s:

**1910-1915 (Florence and Paris):**

i) Protagonist as fulcrum set in an exterior setting (*L’énigme d’un après-midi d’automne* [The enigma of an autumn afternoon] of 1910, the *Ariadne* series of 1912-13)

ii) Protagonist as fulcrum set in an exterior-interior setting (*Le vaticinateur* [The seer] of 1914 and *Il grande metafisico* [The great metaphysician] of 1917)

**1910-1918 (Florence, Paris & Ferrara):**

i) protagonist as fulcrum set in an interior setting (*Autoritratto* [Self-portrait] of 1911, *Le cerveau de l’enfant* [The child’s brain] of 1914, and Ferrarese interiors of 1915-1918)

**1923-1924 (Rome):**

i) exterior architectural setting as fulcrum with peripheral protagonist (the *Villa Romana* [Roman villa] series of 1923-1924)

**1925-1929 (Paris):**

i) protagonist as fulcrum set in an interior setting (the *Donne Romane* [Roman women] series of 1926-1927 and the *Archeologi* [Archaeologists] of 1925-1929).

#### Act I: 1910-1915 (Florence and Paris)

Shortly after de Chirico concluded his so-called Early Metaphysical period (1910-1918), he published a number of articles in a series of Italian avant-garde reviews which provide some insight into

<sup>[4]</sup> The artist continues “By deduction, we might conclude that everything has two aspects; a normal one that we almost always see and which is seen by other people in general; the other, the spectral or metaphysical which can be seen only by rare individuals in moments of clairvoyance and metaphysical abstraction, just as certain bodies that exist within matter which cannot be penetrated by the sun’s rays appear only under the power of artificial light under X-ray for example.” Cfr. G. de Chirico, *Sull’arte metafisica* in *Valori Plastici*, Rome, I, n. 4-5, April-May 1919; republished in G. de Chirico, *Scritti/II (1911-1945), op. cit.*, 2008, pp. 289-290.

<sup>[5]</sup> For further reading about de Chirico’s relationship with architecture and its appearance in his work, see V. Trione, *Giorgio de Chirico’s Twentieth Century in El siglo de Giorgio de Chirico. Metafisica y arquitectura*, exh. cat. (in Spanish and English), curated by V. Trione, Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, 18 December 2007-17 February 2008, ed. Skira, Milan, 2007, pp. 509-520.

his choice of placing solitary figures in architectural settings.<sup>6</sup> For de Chirico, the artist-architect, “the first foundations of a great metaphysical aesthetics are to be found in the building of towns, in the architectural form of houses, squares, public passages and gardens, harbors, railway stations, etc.”<sup>7</sup> Identifying the innate *architectural sense* of such constructions (a nod to the German philosopher Nietzsche’s concept of *building spirit*)<sup>8</sup>, de Chirico assembled centrally-arranged town squares, carefully placing various elements upon their theatre-like stages. Underpinned with mathematical accuracy, the ensuing dialogue between such details and the whole conveys a sense of order, control and harmony.<sup>9</sup> Drawing upon a vast archive of archetypes made up of solid units (such as town squares, towers, columns and arches) and lyrical motifs (shadows, empty spaces and distorted perspective), the artist continuously composes and dismantles forms, reassembling them into an unexpected order that confers new meaning. The result: oneiric and elusive urban landscapes that transmit a feeling of uneasiness and disquiet – a silent, desolate world where Time appears to have stopped; where the past, present and future co-habit *ad infinitum*.<sup>10</sup>

6 De Chirico championed primitive painters as well as certain 13<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> century artists (Giotto, Perugino, Claude Lorrain and Poussin) due to their understanding of *architectural sense*. In frescoes by primitive painters, “the figures are often framed by doors and windows, or are standing under arches or vaults. In this regard they were also aided by the fact that the saints whom they portrayed were almost always conceived in the solemnity of their moments of ecstasy or prayer, in temples or in human dwellings.” He goes on to cite Perugino who enclosed *the solid magnificence* of the dark houses and hills of Moiano “with the arches of the vaults that can be seen behind his St. Sebastian, pierced by arrows and possessing a Phidian metaphysical quality [...]”. Cfr. G. de Chirico, *Il senso pittorico nella pittura antica in Valori Plastici*, Rome, a. III, n. 5-6, May-June 1920; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit.,2008, pp. 304 and 305.

7 G. de Chirico, *Estetica metafisica*, concluding paragraph of the article *Sull’arte metafisica* in *Valori Plastici*, Rome, a. I, n. 4-5, April-May 1919; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit.,2008, p. 292.

8 In 1888 (the year of de Chirico’s birth), Nietzsche pondered upon the aesthetic importance of the *building spirit* in *Twilight of the Idols*, writing: “The architect represents neither a Dionysian nor an Apollinian state: here it is the great act of will, the will that moves mountains, the frenzy of the great will which aspires to art. The most powerful human beings have always inspired architects; the architect has always been under the spell of power. His buildings are supposed to render pride visible, and the victory over gravity, the will to power. Architecture is a kind of eloquence of power in forms – now persuading, even flattering, now only commanding.” Cfr. F. Nietzsche, *Skirmishes of an Untimely Man*, part 11 in *Twilight of the Idols*, 1888, translations by W. Kaufmann and R.J. Hollingdale, ed. Penguin Books, London, 1968.

9 For further reading about the underlying mathematics of de Chirico’s Italian piazzas (1910-1918), see J. de Sanna, *Mathematical metaphysics in Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 3-4, ed. Le Lettere, Florence, 2004, pp. 111-200. In this article, de Sanna identifies the presence of temporal circularity in the spatial system of de Chirico’s town squares which, according to a complex analysis of mathematics and theoretical physics, adopt a rotary movement in relation to astronomical time. Her study establishes the correlation between two paths: the Infinite and the human being.

10 De Chirico writes: “In the public squares the shadows spread the mathematical enigmas. Senseless towers rise on the walls, covered with small, multi-coloured flags; everywhere is infinite and everywhere is mysterious. Only one thing remains unchangeable, as if its roots were frozen in the entrails of eternity: our will as artist-creators” G. de Chirico, *Deuxième partie. Le sentiment de la pré-histoire*, 15 June 1913, Eluard-Picasso Manuscripts (1911-1915), Fonds Picasso, Musée Nationale Picasso, Paris; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit., 2008, p. 622. In a letter dated 11 July 1916 to Guillaume Apollinaire, de Chirico expands further, writing: “The Ephesian teaches us that time does not exist and that on

A year later, in 1920, de Chirico commented on the phenomenon of placing noble minds in the vicinity of arcaded buildings, citing the ancient Greek “veneration of architecture and the arrangement of places used for gatherings of poets, philosophers, orators, warriors, politicians and, in general, individuals whose intellectual abilities surpassed those of ordinary men”.<sup>11</sup> Indeed, the presence of an intellectually-superior figure in an exterior architectural setting was introduced by de Chirico in his first metaphysical painting, *L’énigme d’un après-midi d’automne*, 1910, in the form of the statue Dante-Ulysses.<sup>12</sup> This figure, together with other introspective stone effigies (such as the Knossian princess Ariadne or political *Risorgimento* figures such as Camillo Benso, Count of Cavour), populated the artist’s work thereafter with determined frequency. From 1910-1914, such a protagonist was often portrayed as a standing or reclining statue, placed upon a plinth – their physical elevation perhaps a sign of their superiority. As will be analysed later on, the early presence of the statue as protagonist underwent a gradual iconographic metamorphosis (statue → mannequin → man ← mannequin ← statue) in de Chirico’s work, with the artist frequently inter-changing such corporeal forms whose material shells appeared less important for him: “for the artist who becomes very familiar with men of stone, when he finds himself before a real person he sees the figure as a statue.”<sup>13</sup>

Framed by theatrical ‘wings’, his town squares frequently give centre-stage to the statue-protagonist, who acts as a fulcrum to the scene. In the case of the upright-standing statues (as seen in *L’énigme d’un après-midi d’automne* or *L’énigme d’une journée II* [The enigma of a day II], 1914, their verticality and resulting long shadows can be read as symbolising an alternative form of *gnomon*: the part of a sundial that casts the shadow. It functions as a measurement of light (Time ≈ moving image of Eternity).<sup>14</sup> In de Chirico’s town squares, the gnomon acts as the temporal and spatial pivot around which the architectural buildings seem to rotate in circular motion: “the image is a sphere in rotation [...] of unstoppable motion.”<sup>15</sup> The gnomon-statue is destined to live

the great curve of Eternity the past is the same as the future. This might be what the Romans meant with their image of Janus, the god with two faces; and every night in dream, in the deepest hours of rest, the past and future appear to us as equal, memory blends with prophecy in a mysterious union.” Cfr. *Letters by Giorgio de Chirico to Guillaume Apollinaire, 1914-1916* in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 7-8, ed. Le Lettere, Florence, 2008, p. 616.

11 G. de Chirico, *Il senso architettonico nella pittura antica in Valori Plastici*, Rome, a. III, n. 5-6, May-June 1920. Cfr. G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit., 2008, p. 303.

12 A similar-looking figure can also be detected in *L’énigme de l’oracle* [The enigma of the oracle], 1910, *L’énigme de l’heure* [The enigma of the hour], 1911, *La méditation autumnal* [Autumnal meditation], 1911-1912, *La mélancolie d’une belle journée* [The melancholy of a beautiful day], 1913, as well as in the far distance of *Il grande metafisico* [The great metaphysician], 1917.

13 G. de Chirico, *Riflessioni sulla pittura antica in Il Convegno*, Milan-Rome, a. II, April-May 1921. Cfr. G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit., 2008, p. 345.

14 De Chirico populates his Italian piazzas with other indicators of Time: the clock, the fountain (water clock) and the cannon or cannon balls (noon cannon or meridian cannon).

15 J. de Sanna, op. cit., 2004, p. 131. This comment was made in direct reference to *La tour rouge* [The red tower] (1913). An x-ray of the picture’s surface has revealed the presence of a gnomon-like figure in the foreground, just left of the centre which the artist then chose to paint over.

an existence that continually fluctuates between light (presence ↔ tangibility) and shadow (absence ↔ intangibility) with the two states of light denoting two different moments in time. The resulting contrasts of accentuated light and dark found in de Chirico’s squares have been interpreted by Jole de Sanna as such: “The Italian piazza is a box which the entire Pythagorean and Zoroastrian universe distinguishes light and shade in two principles: male (father, good, light, Ohrmazd) and female (mother, bad, darkness, Arimane: Ariadne). More precisely: a region of light, reason and a region of darkness, the unconscious.”<sup>16</sup> Balancing on the high-wire of consciousness, the protagonist appears to *lean* towards the latter realm (darkness ↔ unconscious) where he contemplates upon the metaphysical aspect of everyday objects as highlighted by the gnomon-statue’s introspective pose, de Chirico’s motif for *Wanderung* (inner voyage). The gnomon – an ancient Greek word meaning ‘indicator’, ‘one who discerns’ or ‘that which reveals’, “shines from an inner light” as suggested by de Chirico himself whilst discussing the metaphysical merits of 15<sup>th</sup> century art.<sup>17</sup>

With regard to the gnomon-statue, it is worth drawing our attention to a remark made in 1913 by de Chirico. He writes: “The sentiment of the primitive artist gradually returns to me. The first to chisel out a god, the first to feel the desire to *create* a god.”<sup>18</sup> This comment is of interest for two reasons: the first is his acknowledgement of an artist’s potential ability and desire in *creating a god* (he specifies how the primitive artist does this in the form of statues – he *chisels* rather than paints); the second is his choice of words which partly echo

16 J. de Sanna, op. cit., 2004, p. 116. De Sanna goes on to explain: “The third aspect of Metaphysics is space as a form of the psyche. Spatial structure reunites reason and the unconscious [...]. *L’énigme de l’heure* shows the artist in the act of demonstrating the dynamics of the unconscious. The space of the conscious is not three-dimensional but multidimensional. The psyche can be comprehended in a structure such as Cantor’s logic of infinity. The psyche’s meanderings form mathematical sets that foreshow the theme of the labyrinth and Ariadne in the piazza. In a metaphysical painting, ancient and present cultures live side by side. Metaphysics is a double game: concerning space, between Platonic solids and non-Euclidean geometry; and concerning logic, bivalent logic (Aristotle) and symmetrical logic or bi-logic (Cantor), a symbol of infinity for modern man.” Cfr. J. de Sanna, op. cit., 2004, pp. 122-123. The author would like to draw the reader’s attention to an extract from Weininger’s *On Last Things* (1903), which reflects de Sanna’s conclusion: “Life is a kind of voyage through the space of the inner ego, naturally a voyage from a narrow homeland to the most comprehensive, free, overview of the universe. All parts of space are qualitatively indistinguishable; the whole person is (potentially) contained in every moment. Time is a multiplicity made up of many units; space is a unity composed of a multiplicity (symbolic of the unitary ego). The unconscious is time, the two are *one* fact.” Cfr. O. Weininger, *Über die Letzen Dinge*, 1903, translated by S. Burns, the Edwin Mellen Press, New York, 2000, p. 134.

17 The artist writes: “Moreover, we find the Italian spirit only in the *Quattrocento*. In this century [...] midnight dreams [...] are resolved in the still clarity and diamond-like transparency of a happy, quiet painting that holds disquiet within, like a ship that reaches the serene port of a solitary, charming country, after sailing gloomy seas [...]. The *Quattrocento* offers this spectacle [...] of a clear, solid painting, whose figures and things appear as though washed and made pure, and shine from an inner light. A phenomenon of metaphysical beauty that has something that is both vernal and autumnal.” G. de Chirico, *La mania del Seicento* in *Valori Plastici*, Rome, a. III, n. 3, 1921; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit., 2008, p. 339, translation extracted from *The Works of Giorgio de Chirico in the Castelfranco Collection in Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 5-6, ed. Le Lettere, Florence, p. 279, footnote 12.

18 G. de Chirico, *Deuxième partie. Le sentiment de la préhistoire*, 1913, Eluard-Picasso Manuscripts (1911-1915), Fonds Picasso, Musée Nationale Picasso, Paris; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit.,2008, p. 623.

those of Nietzsche’s definition of the *Übermensch*.<sup>19</sup> As explained by Rüdiger Safranski, “The *Übermensch* is the Promethean man who has discovered his ogonic talents. The god outside of him is dead, but the god who is known to live through man and in him is alive. God is a name for the creative power of man [...]. The first book of *Zarathustra* closes with these words: “All the gods are dead; now we want the *Übermensch* to live.”<sup>20</sup> On a generic level, both comments illustrate their authors’ conviction that it is possible to create a (living or statuary) *monument to creative power*.

As aforementioned, the gnomon-statue made its debut appearance in de Chirico’s first metaphysical painting *L’énigme d’un après-midi d’automne* (1910), a work that immortalised his first experience of metaphysical revelation in Florence’s Piazza Santa Croce, perpetually re-enacting it.<sup>21</sup> Indeed, the painting is analogous in both setting and structure to the Florentine piazza with the work’s dominating gnomon-statue (≈ statue of Dante in front of the Basilica) positioned near a temple-like edifice (≈ Basilica of Santa Croce) with low-lying buildings located to its right and an expansive piazza lying beyond. However, dissimilarly to Piazza Santa Croce, one notes the white sail and mast of a ship in the distance towards the right-hand side which we can only presume is moving *away* from the scene (the figure dressed in red despairs at the thought) whilst the temple-like edifice’s doors are covered with two drawn-over curtains (in substitution of the church’s doors). The gnomon-statue stands upon a pedestal which also functions as a fountain, with water running from the left and right (directly beneath the statue) into the circular basin below. But whereas Piazza Santa Croce’s figure of Dante looks out onto the piazza, de Chirico’s statue is depicted with “his” back to us and his head lowered (or even missing), symbol that he is in full *Wanderung*. This pose of the introspective thinker finds close correlation with the figure of Ulysses of Böcklin’s painting

19 In the prologue of *Thus Spake Zarathustra* (1883-1885), the protagonist Zarathustra declares: “I teach you the Superman. Man is something that should be overcome. What have you done to overcome him? All creatures hitherto have created something beyond themselves: and do you want to be the ebb of this great tide, and return to the animals rather than overcome man?[...] The Superman is the meaning of the earth. Let your will say: The Superman shall be the meaning of the earth! [...] Man is a rope, fastened between animal and Superman – a rope over an abyss. [...] What is great in man is that he is a bridge and not a goal: what can be loved in man is that he is a going-across and a *down-going*.” Cfr. F. Nietzsche, *Thus Spake Zarathustra*, 1883-1885, translated with an introduction by R. J. Hollingdale, ed. Penguin Books, London, 2003 edition, pp. 41-44.

20 R. Safranski, *Nietzsche – A Philosophical Biography*, translated by S. Frisch, ed. Granta, London, 2003, p. 272 (*Thus Spake Zarathustra*, 1883-1885, part I, chapter 22, *Of the Bestowing Virtue*).

21 Later recalling this episode in 1912, de Chirico described how “In the centre of the square stands a statue of Dante cloaked in a long robe, hugging his oeuvre to his body, thoughtfully bowing his pensive laurel-crowned head slightly toward the ground. The statue is of white marble, to which time has given a grey tinge that is very pleasing to the eye. The autumn sun, lukewarm and without love, lit the statue as well as the façade of the temple. I then had the strange impression that I was seeing everything for the first time. And the composition of my painting came to me and every time I look at it, I relive this moment once again. Still, the moment is for me an enigma, because it is inexplicable. And I like to define the resulting work as an enigma.” Cfr. G. de Chirico, *Méditations d’un peintre. Que pourrait être la peinture de l’avenir*, The Paulhan Manuscript, 1911-15; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit., 2008, p. 650, translated extracted from P. Picozza, *Giorgio de Chirico and the Birth of Metaphysical Art in Florence in 1910 in Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgioe Isa de Chirico*, n. 7-8, ed. Le Lettere, Florence, 2008, p. 59.

*Odysseus and Calypso* (1882), the Swiss Romantic whose work de Chirico admired so much: “Mentioning Dante has the effect of [him] doubling up in the form of Ulysses. The task of Homer’s Ulysses doubled up in the Dantesque Ulysses is to repeat the severance between I and its internal self: the individual and its shadow.”<sup>22</sup>

This iconographic amalgamation of Dante and Ulysses – protagonists who both embarked upon trepid and arduous journeys – is of great importance: their fusion symbolises the solitary philosopher-traveller or *Wanderer* and his quest for Truth and Knowledge: this dechirican *god* has already embarked upon his metaphysical journey. As well as being drawn to Dante’s epic journey narrated in the 14<sup>th</sup> century *Divine Comedy*, it is worth noting that Dante was also a politician and diplomat – a profession that attracted noble minds of extraordinary qualities. According to Wieland Schmied, “De Chirico called this to mind when he shifted his statue from the timeless sphere into the modern world, and used it to represent political figures, and soon, field marshals and kings on horseback. The toga was replaced by a bourgeois suit, a tail coat, or a uniform.”<sup>23</sup> As well as their shared gnomic attributes, this link between the figure of Dante-Ulysses and modern-day political figures, field marshals and kings (as well as the mythical Argonauts and Dioscuri) is of interest as it lends further weight to the hypothesis that they represent forms of the autobiographical self. De Chirico’s association with multi-personalities echoes that of Nietzsche who identified himself, at different times, with the god Dionysus, the Savoy Kings Carlo Alberto and Victor Emmanuel II, as well as Alessandro Antonelli (the architect of his beloved Mole Antonelliana in Turin).

Standing before or near an arcaded building, this figure of the Wanderer is occasionally accompanied by a reclining statue of Ariadne as illustrated by *La mélancolie d’une belle journée* [The melancholy of a beautiful day], 1913. Ariadne’s vicinity to the building has prompted the widely-accepted theory that the arcaded edifice represents a form of labyrinth which the Wanderer must enter, with Ariadne acting as his guide and facilitator of his journey. Various depictions, including *L’énigme d’un après-midi d’automne* (1910), feature drawn-over or tied-back curtains in doorways, perhaps signalling its Entry and Exit. De Chirico, the artist-architect of town squares follows Daedalus’ footsteps in constructing a labyrinth: the Wanderer must navigate and overcome the maze’s obstacles (principally Time personified by the Minotaur) in order for him to successfully complete his *metaphysical* quest.<sup>24</sup> As described by Ovid in *Metamorphoses*, the Minotaur was enclosed “within a labyrinth devised and built by Daedalus, the most distinguished of

<sup>[1]</sup> J. de Sanna, *Reise. Wanderung. Tempo metafisico in G. de Chirico: Nulla sine tragedia gloria – Atti del Convegno Europeo di Studi*, edited by C. Crescentini, Maschietto Editore, Rome, 2002, p. 216.

<sup>[2]</sup> W. Schmied, *The Endless Journey*, ed. Prestel, London, 2002, p. 66.

<sup>[3]</sup> In de Chirico’s novel *Hebdomeros* (1929), Hebdomeros declares: “you mustn’t gallop along on the back of fantasy”, he used to say. ‘What is needed is discovery, for in discovering things you make life possible in the sense that you reconcile it with its mother *Eternity*, in making discoveries you pay your tribute to that minotaur which men call Time and which they represent as a tall, withered old man, seated in pensive fashion between a scythe and an hour-glass.” Cfr. G. de Chirico, *Hebdomeros* (1929), translated by M. Crosland, ed. Peter Owen, London, 1992, p. 122.

all living architects, who framed confusion and seduced the eye into a maze of wandering passages [...] Daedalus provided numberless confusing corridors and was himself just barely able to find his way out, so utterly deceitful was that place.”<sup>25</sup>

De Chirico’s use of Ariadne (a recurrent figure who frequently populates his paintings throughout his career, albeit in different guises) is key to our gaining a better understanding of his work. Between 1912 and 1913, the artist underwent an intensive exploration of the Ariadne theme in a cycle of eight paintings commonly referred to as the *Ariadne* series. In these works, the Knossian princess is depicted in the guise of a reclining classical statue: the gnomon-statue (≈ Wanderer) is no longer present. Set within an empty piazza square and imposing arcaded buildings, the statue of Ariadne acts as the pivotal axis of each painting. Despite the occasional appearance of a far-off train, ship or a figure(s), she cuts a solitary figure, deep in meditation. She is portrayed asleep or in a meditative state, thus emphasising her innate stasis. This *stasis* is closely linked to Nietzsche’s concept of Apollonian-Dionysian duality which, by means of the myth of Ariadne and Theseus, reinterprets the artistic and stylistic traits of the Apollonian and Dionysian as metaphysical life forces. The moment that the artist concentrates on is that of transformation and continual rebirth: Ariadne is the catalytic vehicle where the Apollonian (mortal ↔ victory of logic ↔ rational) and Dionysian (immortal ↔ unconscious ↔ spontaneous) worlds collide, where abandonment and discovery touch. She symbolises the *threshold of revelation* where rationality is converted into spontaneity and the ensuing discovery of the unconscious. Without her (or at least the suggestion of post-Dionysian Ariadne), there can be no journey.<sup>26</sup>

In 1914, de Chirico introduced a significant change into his iconography: he temporarily abandoned the gnomon-statue and reclining classical statue of Ariadne in favour of the androgynous mannequin form.<sup>27</sup> The *homme sans visage* features a ‘central’ circle (symbol of the blind seer’s gift of inner enlightenment or *epoptéia*, the Greek term for second sight) – a motif that was to appear repeatedly in de Chirico’s work from now on. Following on with the concept of protagonist as fulcrum in an exterior architectural setting, two post-1913 paintings warrant brief discussion for their significant changes in the artist’s portrayal of the protagonist in relation to his immediate surroundings: the first is *Le vaticinateur*, 1914, and the second is *Il grande metafisico*, 1917.

<sup>[4]</sup> Ovid, *Metamorphoses*, book VIII, verses 218-222 and 229-232, ed. Norton, New York, 2004, translated by C. Martin, p. 269.

<sup>[5]</sup> For a detailed analysis of the multiple philosophical and literary traces regarding the Wanderer and his journey in de Chirico’s iconography, see J. de Sanna, *Analisi della forma III. Tempi Iconografia in De Chirico. Metafisica del Tempo*, exh. cat. (in Spanish), curated by J. de Sanna, Central Cultural Borges, Buenos Aires, 4 April-12 June 2000, Ediciones Xavier Verstrafeten, Buenos Aires, 2000, pp. 23-52.

<sup>[6]</sup> The origin of de Chirico’s mannequin has attracted much attention from scholars over the years and a plethora of different influences has been suggested. Willard Bohn has written an extensive book about the emergence and development of the mannequin idea in de Chirico’s work, citing the relationship between de Chirico, his brother Alberto Savinio (who wrote *Chants de la mi-mort* in the spring of 1914) and Guillaume Apollinaire (who wrote his ballad *Le Musicien de Saint-Merry* in late 1913 which was published in February 1914 in *Les Soirées de Paris*) as being a mutually influential rapport. For further reading see: W. Bohn, *Apollinaire and the Faceless Man. The Creation and Evolution of a Modern Motif*, ed. Associated University Press, Toronto, 1991.

The 1914 painting portrays a seated featureless mannequin in the foreground contemplating a blackboard of architectural drawings. If understood as a companion piece to *L’énigme d’un après-midi d’automne* (1910), one detects clear similarities between the two works with the temple-like edifice, drawn-over curtain with adjoining red brick wall, and expansive piazza. But more importantly, we see that the gnomon-statue of Dante-Ulysses of the earlier painting has seemingly *metamorphosed* into a mannequin-like figure that now perches, rather than stands, upon his pedestal. Whilst the piazza and pedestal of the 1910 work are made of stone, here the mannequin’s plinth is made of a solid block of wood whilst the piazza floor has turned into theatrical wooden parquet flooring. This alchemical change is important: it subtly suggests that *Le vaticinateur* finds himself in an *interior space* (despite the open sky and surroundings) as if he were on the *inside* rather than the outside of the metaphorical labyrinth. The mannequin sits, contemplating the architectural diagram before him. As if to highlight this more advanced stage of *Wanderung*, not only does the blackboard contain a sketched outline of the upper torso of the statue that appears in the 1910 work but the gnomon-statue’s shadow is also cast directly behind it, abruptly cutting across the parquet floor. Five years after painting his first metaphysical painting, de Chirico seems to offer us a view of what lies *beyond* the drawn-over curtain (≈the labyrinth’s Entry), as enhanced by both the painting’s title and the open doorway drawn on the blackboard. The artist’s seamless blurring and blending of interior and exterior elements and boundaries serves to heighten the viewer’s sense of disorientation and confusion – labyrinthine obstacles that the Wanderer must overcome.<sup>28</sup>

Whereas *Le vaticinateur* arguably provides a more immediate *capsized* portrayal of the protagonist’s relationship with his architectural surroundings (with the inversion of interior and exterior elements), *Il grande metafisico* marks a further transformation of the gnomon-statue-mannequin iconography. Entitled *The Great Metaphysician*, this Wanderer appears as a totem pole-like construction of assembled *building blocks* (geometric forms) crowned with the upper torso of a mannequin. Similarly to the gnomon-statue (Dante-Ulysses) first introduced in *L’énigme d’un après-midi d’automne* (1910), the mannequin’s upper torso has his back turned to the viewer, this time blindly staring into the unknown. The dominating gnomon-construction stands tall; its searing verticality cutting through the pictorial plane. Placed upon a wooden plinth, it stands next to an arcaded building cast in dark shadow (seen to the far right), it towers in vertiginous fashion over the piazza below. Despite clear iconographic differences in *Il grande metafisico* and *Le vaticinateur*, the two paintings share a few all-important similarities: the first is the subtle presence of the introspective gnomon-statue (which appears in the far distance towards the right-hand side in *Il grande metafisico* and on the blackboard and shadow cast on the floor of *Le vaticinateur*); the

<sup>[7]</sup> In other works, such as his *Mobili nella valle* [Furniture in a Valley] paintings of the late 1920s, household furniture is placed in an outside setting, whilst Nature (rocks, forests and rivers) and architectural buildings (ancient colonnaded temples and modern-day houses) are transported into enclosed rooms, as seen, for example, in *Thebes* (1928).

second is the transformation of the piazza floor into a form of stage and the ensuing interior — exterior dialogue (in *Il grande metafisico*, this is accentuated by the presence of horizontal lines in the floor’s immediate foreground and architectural ‘theatre wings’ cast in dark shadow whilst *Le vaticinateur* contains wooden parquet flooring). These similarities prompt one to interpret *Il grande metafisico* as an illustration of the Wanderer during a more advanced stage of his journey, as previously suggested for *Le vaticinateur*.<sup>29</sup>

#### Act II: 1910-1918 (Florence, Paris & Ferrara)

Parallel to de Chirico’s portrayal of the protagonist as a fulcrum in outdoor (or seemingly exterior) architectural settings, the artist also depicted him in interior settings: placed in often claustrophobic environments, the centrally-placed figure continues to act as a pivot to his immediate surroundings. As with *Le vaticinateur* (1914) and *Il grande metafisico* (1917), these interior scenes appear to denote a later phase of *Wanderung*: absolute metaphysical contemplation. Between 1910 and 1918, de Chirico lived in Florence, Paris and Ferrara (where he was based during the First World War). Throughout this period, his work stylistically fluctuated with his portrayal of the protagonist set in *interior* settings: his depiction ranges from traditional portraits to full figurative abstraction (as seen in *Composizione metafisica* [Metaphysical composition] or *L’ange juif* [The Jewish angel] of 1916), as shall be briefly analysed.

Shortly after painting *L’énigme d’un après-midi d’automne* (1910), de Chirico painted *Portrait de l’artiste par lui-même* [Portrait of the artist] (c. 1911), the first in a long line of self-portraits, a genre which enthralled the artist throughout his life. The painting depicts de Chirico in profile: resting his left hand on his cheek, the artist stares blindly into the distance, the whites of his eyes (we see no hint of a pupil) accentuating the intensity of his transfixed gaze. Placed behind a parapet (the popular 15<sup>th</sup> century Renaissance device used by da Messina, Mantegna and Bellini), de Chirico appears in a semi-darkened room, silhouetted in front of an open window.<sup>30</sup> The enigmatic phrase “Et quid amabo nisi quod aenigma est?” [What shall I love if not the enigma?] runs across the bottom of the parapet, emphasising the sitter’s state of contemplation of the world that surrounds him. From an iconographic point of view, the artist drew upon the archetypal melancholic pose employed by Albert Dürer in the 1514 engraving *Melancholia I* (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florence) which Nietzsche then echoed in a well-known photo of him taken by the photographer Gustav Schultze

<sup>[8]</sup> In the past, Fagiolo dell’Arco has described *Il grande metafisico* as “another great picture of the Metaphysical period: almost a self-portrait.” Cfr. de Chirico 1909-1924, M. Fagiolo dell’Arco, ed. Rizzoli, Milan, 1984, p. 101. For further reading, see V. Noel-Johnson, *De Chirico archeologo: Sum sed quid sum in Giorgio de Chirico. La suggestione del classico*, exh. cat., curated by V. Noel-Johnson, S. D’Angelosante and M. Romito, Galleria Civica d’Arte, Cava de’ Tirreni, 24 October 2009-14 February 2010, and Scuderie del Castello Visconteo, Pavia, 6 March-2 June 2010, Silvana Editoriale, Milan, 2009, pp. 12-25.

<sup>[9]</sup> De Chirico’s depicts the three-dimensional space of the room in very shallow perspective, so much so that the spectator could be forgiven for thinking that the self-portrait depicts the artist in profile set against a plain dark green background, framed by the parapet.

in early September 1882, Naumberg. After painting the work, de Chirico continued to explore this lyrical motif (placing a sitter behind a parapet and in front of an open window) over the next several years as illustrated in paintings such as *Ritratto della madre*, 1911, *Autoritratto con pipa di gesso* [Self-portrait with clay pipe], 1915, and *Ritratto di donna* [Portrait of a woman], 1918. In 1921, de Chirico justified this artistic choice, explaining “This habit of making portraits appear close to doorways and windows [generates] a very profound feeling for ancient [painters] [...] beyond solidifying the figure’s appearance; the open window is a highly lyrical and suggestive element. That piece of world which is shown close to man, represented and separated from him by the wall, of which one catches sight of its depth, excites the mind and thought, so that a sense of surprise and discovery already takes over the portrait, a genre that is generally fairly unadventurous.”<sup>31</sup>

Works such as *Le cerveau de l'enfant*, 1914, and *Il filosofo* [The philosopher], 1924, develop this motif further with the bare-chested protagonist (depicted with his eyes closed as opposed to pupil-less eyes), standing before a table with a closed book lying on its surface, placed behind a curtain (rather than a parapet) in an enclosed, darkened room. An open window pierces the otherwise black backdrop where the spectator catches glimpse of an urban landscape (an arcaded-building and tower in *Le cerveau de l'enfant* and castle ramparts in *Il filosofo*). Deep in meditation, the protagonist’s placement within an interior setting and his vicinity to buildings that populate de Chirico’s Italian town squares (or Roman villas in the case of *Il filosofo*) would suggest that the gnomon-protagonist (statue ↔ mannequin ↔ man) has metaphorically ‘entered’ the arcaded building and found his way to the labyrinth’s core. The correspondence between the gnomon-protagonist of de Chirico’s exterior settings and these two interior figures is underscored by *Le cerveau de l'enfant* figure’s physiognomy which closely resembles that of Napoleon III (who appears on several occasions between 1914-1918) and *Il filosofo* being a philosopher.<sup>32</sup> A later self-portrait, dated 1920, sees de Chirico fuse motifs developed in these two paintings together with those found in his first self-portrait of 1911. Unlike their protagonists, however, the artist chooses to engage directly with the viewer here, his intense gaze resonating with the words of the tablet inscription held in his right hand: “Et quid amabo nisi quod rerum metaphysica est?” [And what else can I love if not the enigma of things?].

This “sense of surprise and discovery” generated by the protagonist’s vicinity to doorways and windows is also explored in de Chirico’s development of the mannequin and *assemblage* of incongruous constructions, particularly during his time in Ferrara (1915-1918). The series of paintings executed during this period, commonly referred to as *Ferrarese Interiors*, mix recognisable objects (for example, long ‘wooden’ planks, biscuits, buoys, boxes of matches or paintings of

<sup>[1]</sup> G. de Chirico, Riflessioni sulla pittura antica, op.cit., 1921; republished in G. de Chirico, Scritti/I (1911-1945), op. cit., p. 343. For further, see V. Noel-Johnson, Living Nature. On the Threshold of Existence in Nature according to de Chirico, exh. cat., curated by A. Bonito Oliva, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 9 April-11 July 2010, Federico Motta Editore, Milan, 2010.

<sup>[2]</sup> See footnotes 11 and 23.

factories and maps) with nonsensical elements in interior scenes. They also introduce constructed vertical forms upon which such objects are affixed (such as *L’ange juif* of 1916). Two works entitled *Le poète et le philosophe* [The poet and the philosopher], 1915, and *Composizione metafisica* (1916) illustrate important changes in de Chirico’s evolving iconography of the gnomon-protagonist.

When analysing *Le poète et le philosophe*, perhaps the first thing that strikes the viewer is the close resemblance that its mannequin-protagonist shares with that of *Le vaticinateur* (1914), both of whom are seated before a blackboard of mysterious calculations. Whereas the latter figure finds him in a setting that inverts exterior-interior elements, *Le poète et le philosophe’s* mannequin has been transported into an unmistakably interior environment. Similarly to the aforementioned *Le cerveau de l'enfant* (1914), the protagonist occupies a room with a large open window looking onto an arcaded building. Although not alone (he is placed next to an ancient marble bust *sans visage*), the iconographic similarity between this mannequin-protagonist and that of *Le vaticinateur*, as well as the presence of the blackboard and sharp sloping parquet flooring, induces one to draw the conclusion that they are companion pieces (as previously suggested for *L’énigme d’un après-midi d’automne* of 1910 and *Le vaticinateur*).<sup>33</sup> This seated figure reappears with a certain frequency during de Chirico’s later Neo-metaphysical period in paintings such as *Il pittore* [The painter], 1958 (p. 70), and *Il poeta e il pittore* [The poet and the painter], 1975 (p.94).

Just as 1914 marked an important leap in the artist’s iconography with the introduction of the mannequin, his years in Ferrara witnessed his insertion of mysterious constructed forms into interior settings, frequently populated with an open window. In the majority of these paintings, they appear devoid of human presence. And yet a handful of them include elements to the contrary: *L’ange juif* (1916), for example, consists of a totem constructed of linear forms crowned by a folded sheet of ‘paper’ featuring a large, *all-seeing* eye whilst *Composizione metafisica* (1916) consists of a geometric arrangement and two ‘pictures’ (one bearing biscuits and multi-coloured concentric circles) capped off with a mannequin’s upper torso. The mannequin has his back turned to us and his head lowered; his innards *are* the constructed forms: this *homme sans visage* is now *sans tête*, his introspective pose echoing that of the gnomon-statue. The development of this motif – the amalgamation of protagonist (the mannequin’s upper torso in *Composizione metafisica* and the eye in *L’ange juif*) with constructed forms anticipates one of de Chirico’s masterpieces of artistic invention: *Il grande metafisico* of 1917. This deconstruction of the human figure into geometric units might have been partly encouraged by Dürer’s treaty *Vier Bucher von menslicher Proportion* [Treaty on the Symmetry of the Human Body], 1528. Following detailed analysis, de Sanna has shown how some of de Chirico’s Early Metaphysical human figures relate to Dürer’s geometric system. She notes how the German artist “took

<sup>[3]</sup> Schmied writes: “In terms of conception, Le poète et le philosophe is a counterpart to Le vaticinateur. In each image, the manichino figure is shown contemplating a blackboard covered with signs representing the riddles and mysteries of the world in a nutshell.” Cfr. W. Schmied, op. cit., 2002, p. 58.

on the task of reducing the totality of the human body in each of its parts, in a system expressed through geometric models. Dürer’s system of human movement in geometric order is an absolute and fundamental achievement: an atlas of human architecture at rest and in movement.”<sup>34</sup> This concept of ‘human architecture’ is further developed in de Chirico’s *Archeologi* series (1925-1929), as will be explored later on.

#### Act III: 1923-1924 (Rome)

Following the end of the First World War, de Chirico was discharged from military duty in Ferrara. By late 1918, he had joined his mother in Rome where he was to remain until 1925. The artist’s *return* to Rome after such turbulent war years also marked a return to Classicism, a choice that coincided with the *Return to Order* phenomenon that was taking root in post-war Europe. Although de Chirico had been classically trained, attending the Athens Polytechnic (1903-1906) and Munich’s Academy of Fine Arts (1906-1909), he decided to undertake an intensive study of the Old Masters whilst in Rome. Living within close proximity to Renaissance and Baroque masterpieces, de Chirico frequently visited Roman and Florentine museums where he made copies directly from the original, including Michelangelo’s *Doni Tondo* (c. 1507).<sup>35</sup> Such a practical study of technique and style was paralleled by an analysis of Old Master treatises, prompting him to paint in tempera for several years. He also published a number of essays regarding Classicism and 15<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> century European art in Italian avant-garde reviews (1919-1924), including two important digressions on architecture: *Il senso pittorico nella pittura antica* [Architectonic feeling in ancient painting], 1920, and *Riflessioni sulla pittura antica* [Reflections on ancient painting], 1921.

In 1923, de Chirico began to execute a cycle of paintings which are commonly referred to as the *Villa Romana* series (1923-1924). Working in tempera and a Romantic Classicist style, de Chirico developed themes belonging to the medieval world of chivalry and courtly love such as the Knight-errant, the Troubadour, the Damsel in Distress and the Return to the Castle. In paintings such as *La partenza del cavaliere errante I* [The departure of the knight-errant I], 1923, *La partenza del cavaliere errante II* [The departure of the knight-errant II], 1923, and *Ottobrata* [October outing], 1924, the artist charts the knight-errant’s departure, journey and return home. This chivalric quest bears close affinity to Nietzsche’s interpretation of Apollonian-Dionysian duality by means of the myth of Ariadne and Theseus as well as to the peripatetic figure of Zarathustra. These works depict the knight-errant (symbol of the Wanderer) *outside* the city walls – an urban settlement constructed of Roman villas, palaces and rotundas interspersed with flourishing gardens. Interestingly, *Ottobrata* contains two

<sup>[4]</sup> J. de Sanna, op. cit., 2004, p. 156.

<sup>[5]</sup> Around the middle of April 1923, de Chirico moved to Florence for several months where he stayed with his Florentine art dealer, Giorgio Castellfranco in his villa overlooking the Arno River. In a letter from the artist to André Breton, dated 16 August 1923, he writes that he was forced to move there owing to the difficulty of finding a suitable studio in Rome. Cfr. Giorgio de Chirico. Letters to André and Simone Breton in Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, n. 1-2, Tèchne Editore, Milan, 2002, p. 149.

doorways featuring drawn-over curtains rather than a door (a bright yellow curtain hangs from a stone square doorway to the far left whilst a dark blue curtain hangs from an arched opening seen towards the centre). The substitution of the door with a curtain, as aforementioned, is detectable in *L’énigme d’un après-midi d’automne* (1910) and *Le vaticinateur* (1914). This device helps serve as a *threshold*, a concept that echoes Schopenhauer’s philosophical doctrine, the Veil of Maya. Setting off on horseback, with members of the community bidding him farewell, the knight-errant (guided by the messenger god Mercury), appears to embark on his arduous quest to find that which lies *beyond* the curtain. If interpreted as such, it would suggest that the walled settlement of Roman villas symbolises an architectural reworking of the arcaded buildings of the earlier Italian piazza square: the villa a symbol of the metaphoric labyrinth, the knight-errant an iconographic development of the gnomon ↔ statue ↔ mannequin ↔ man motif. However, whereas the protagonist (gnomon-statue) acts as a fulcrum in the Italian town squares (with the surrounding architecture circulating *around* him), the *Villa Romana* series marks a decisive change in the protagonist-architecture relationship: here, centre-stage is occupied by the Roman villa settlement with the knight-errant *circulating* its walls in search of an Entrance.

#### Act IV: 1925-1929 (Paris)

In late 1925, de Chirico decided to return to Paris, accompanied by his companion, Raissa Gourevitch, whom he later married in 1930.<sup>36</sup> During his second Parisian sojourn, he came into close contact with the field of archaeology as well as artifacts from primitive and Ancient Greco-Roman civilisations, a part of history that had long fascinated him. This inspired the introduction of new themes in de Chirico’s work, such as *Villa Romana*, the *Archeologi*, *Gladiatori* [Gladiators], classically-composed *Trofei* [Trophy]’s, Ancient friezes of athletes and horses in a room, and *Cavalli* [Horses] who gallop among ruins or stand on the beach. His immersion in the world of archaeology was partially intensified by Raissa’s decision to renounce her acting and dancing career in favour of studying Archaeology at the Sorbonne and Louvre. She studied throughout her stay in Paris (1926-1932) under the tuition of Charles Picard (French, 1883-1965), the prominent classical archaeologist, historian of Ancient Greek art and author of the multi-volume, monumental survey *Manuel d’archéologie grecque: La sculpture* (the first volume was published in 1935). Alongside Raissa, de Chirico renewed his interest in Saloman Reinach’s *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* (1897-1930, vol. I-VI). Both he and his brother Savinio had studied Reinach’s *magnum opus* back in their early Twenties and often used

<sup>[6]</sup> De Chirico arrived in the French capital in November 1925 whilst Raissa joined him by late December 1925 or January 1926. De Chirico and Raissa first met in Rome during the early 1920s at one of the frequent evenings organised by Olga Resnevich (the Russian wife of the Roman doctor Signorelli) attended by a host of artists and writers. Shortly afterwards, Raissa, who was a professional actress and ballerina, was chosen to play the leading lady in Alberto Savinio’s La morte di Niobe at Pirandello’s Teatro degli Undici, Rome, May 1925. Her then husband, Georges Krol, choreographed the production whilst de Chirico designed the costumes and scenery. At some point during that year, the artist and Raissa started frequenting one another and decided to move to Paris shortly thereafter.

it as a source of iconographic inspiration.<sup>37</sup> Furthermore, de Chirico read Sir James G. Frazer’s vivid description of classical antiquity in *Sur les traces de Pausanias à travers la Grèce ancienne* (Paris, Les Belles Lettres, 1923, French translation) with apparent “rapt attention”.<sup>38</sup> Whilst Raissa’s studies might have encouraged the artist to read the Scottish social anthropologist’s work, it is worth noting that de Chirico had been interested in Wilhelm Mannhardt (1831-1880, the German scholar and folklorist) since c. 1910, whose work is widely considered a forerunner of James Frazer’s. The artist’s return to Paris also provided him with the opportunity of returning to the Louvre whose vast collection of Greek, Etruscan and Roman antiquities he had already become well acquainted with following his first stay in the French capital (1911-1915).

De Chirico’s exploration into the protagonist’s relationship with his architectural surroundings continued to evolve during this period: in contrast to the *Villa Romana* series (1923-1924), the artist chose to concentrate on the figure as a fulcrum in an interior rather than exterior scene, as illustrated in two painting cycles commonly referred to as the *Donne Romane* (1926-1927) and the *Archeologi* (1925-1929). Although both series feature the protagonist or couple placed within claustrophobic interiors that are frequently pierced with an open doorway, his treatment of the figure is quite different. Consisting of just three paintings (*Donne Romane*, 1926, *Figure mitologica* [Mythological figures], 1927, and *L’esprit de domination* [The spirit of domination], 1927), the *Donne Romane* series portray monumental female sitter(s) who sit or recline in excessively small rooms of a “slightly suffocating atmosphere”.<sup>39</sup> De Chirico found “this element of the low sky or ceiling an extremely metaphysical element.”<sup>40</sup> Their classical poses, features and attributes (abandoned

37 In January 1911, de Chirico sent his friend Fritz Gartz a copy of Savinio’s concert program which includes a hand-written list of figures and book titles belonging to the world of philosophy, anthropology and religion. As well as nominating the French archaeologist Reinach, the list also includes the following names: the German scholar and folklorist Wilhelm Mannhardt (1831-1880), the Scottish ethnologist William Robertson Smith (1846-1894), the German scholar of Indology Hermann Oldenberg (German, 1854-1920), the acclaimed French Egyptologist Gaston Camille Charles Maspero (1846-1916), the French philosopher and writer Ernest Renan (French, 1823-1892) who wrote influential historical works on early Christianity and political theories, as well as the previously mentioned *Thus Spake Zarathustra* (1883-1885) by Nietzsche. First edition copies of Vol. IV (1910) and Vol. V (1924) of Reinach’s *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* (Editions Ernest Leroux, Paris) form part of de Chirico’s personal library at Piazza di Spagna n. 31. It is likely that the artist possessed other volumes which were either lost or sold over the years.

38 M. Taylor, *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, exh. cat., curated by M. Taylor, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 3 November 2002-5 January 2003, Butler & Tanner Ltd., Frome, 2002, p. 123. Frazer’s 1923 publication was the French edition of his six volume book entitled *Pausanias’s Description of Greece* (1898, London, Macmillan & Co.). More than just a translation, it included a critical commentary about Pausanias (the Greek traveller and geographer of the 2<sup>nd</sup> century AD) and his lengthy ten volume book which described the art and architecture of Ancient Greece from first-hand observations. In Pausanias’ original *Description of Greece*, he also analysed the mythological and historical underpinnings of Ancient Greek society.

39 G. de Chirico, *Augusto Renoir, Il Convegno*, Milan-Rome, a. I, n. 1, February 1920; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit., p. 355.

40 G. de Chirico, *Raffaello Sanzio, Il Convegno*, Milan-Rome, a. I, n. 3, April 1920; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit., p. 366. De Chirico made this comment in reference to the metaphysical qualities of the low sky depicted in Raphael’s *St. Cecilia* (c. 1514-16).

white togas, plinths and Ionic columns) indicate their classical past. *Donne Romane* and *Figure mitologica* both depict two colossal women (one fair and one dark haired) seated upon plinths which rest upon ‘parquet’ floors, one perhaps acting as hand-maiden (≈ guide) to the other. Their solid, neo-classical rendering suggests that they are a stylistic development of the ancient statue of Ariadne who populates de Chirico’s earlier *Ariadne* series of 1912-1913. Yet the artist’s previous portrayal of the Knossian princess in cold, angular stone has evolved here into a voluptuous and *animated* statuesque woman: the figures’ intense yet blind gazes and naked bodies (which radiate in technicolor) are symbolic of their enlightened metaphysical state. Like Pygmalion, de Chirico succeeds in breathing life into his sculptural forms, their once erstwhile paralysis now infused with new vitality. In *Figure mitologica* and *L’esprit de domination* (which features a solitary female figure modelled by Raissa herself), the *Donne Romane* are placed close to an open doorway. Bright blue sky, lightly peppered with thin low-lying clouds, can be seen in the far distance. As previously analysed with works such as *Le cerveau de l’enfant* (1914) or *Autoritratto* (1920), the motif of the open window or doorway “excites the mind and thought”, creating “a sense of surprise and discovery.”<sup>41</sup>

This sense of enlivenment is also apparent in de Chirico’s *Archeologi* series. In these paintings, the artist usually portrays a seated solitary figure or couple, placed in an oppressively-small room or open setting. They appear curiously alive, communicating to one another: they have the ability *to feel, to think, to meditate*. Yet these androgynous figures, depicted with elongated bodies and shortened legs, are a far cry from the mannequin-form first introduced in 1914. In works such as *L’Archeologo* [The Archaeologist], 1927, de Chirico depicts a reclining form that seamlessly coalesces elements of the statue ↔ mannequin ↔ man motif which he had gradually developed since 1910. Sparsely dressed in a white toga, this Archaeologist possesses human arms and hands and a mannequin’s featureless ellipsoid head: his stomach is filled with an amalgamation of classical artifacts (Ionic capitals and fragments of columns, aqueducts and arcaded buildings) as well as anthropomorphic forms.<sup>42</sup> Resting his right arm on his stone plinth, the protagonist enjoys his illuminated state in an interior setting where Time has been suspended and a sense of Eternity pervades. De Chirico later highlighted this in the French manuscript *Naissance du mannequin* (c. 1938), writing: “The seated mannequin is destined to inhabit rooms, but corners of rooms mostly; the open air doesn’t suit him. This is where he feels at home; where he flourishes and generously displays the gifts of his ineffable and mysterious poetry. High ceilings don’t suit him: he needs low ones – no vaults and no open air. This mysterious side of rooms and their corners that I have expressed in my paintings is also a higher plane phenomenon of metaphysical interest.”<sup>43</sup>

41 See footnote 32.

42 For further reading about ancient and primitive aesthetics in relation to de Chirico’s *Archeologi* series, see V. Noel-Johnson, op. cit., 2009, pp. 18-21.

43 The artist continues with his description: “These seated characters are humanised in their own way and have something warm, good and nice about them [...] However, there is a particularly ghostlike and enigmatic meaning that emanates from the seated character. [...] [The Archaeologists] are condemned to an immobility that stays on the great planes (of Eternity) where one can shift the angle of his gaze

The Archaeologist motif would frequently appear in de Chirico’s later Neo-Metaphysical works, as illustrated in paintings such as *Il Pensatore* [The thinker], 1973 (p. 67) and *Gli Archeologi* [The Archaeologists], 1968 (p. 63). It would also be subjected to further development, as seen in the bearded father figure of *Il figliuol prodigo* [The prodigal son], 1973 and 1974 (pp. 76 and 77), whose top hat and clothes are constructed of fluted columns, temples and red brick.

## Epilogue

This harmonious fusion of protagonist forms (statue → mannequin → man ← mannequin ← statue) *with* the incorporation of architectonic elements gives new meaning to the previously cited term ‘human architecture’: de Chirico’s Archaeologist stands as a creative monument to the artist’s extraordinary perception and understanding of the metaphysical aspect of everyday objects: “In great works of art, Form is evident and, at the same time, unreal. One could say that it does not belong to this world, in as much as it merges with the atmosphere that surrounds it, and this fusion removes from Form all the hardness that things have in reality. [...] Not just in art but also in nature, Form is the expression of universal evolution. [...] The more Form is perfect and complicated, the more creation approaches its highest expression: sublime harmony.”<sup>44</sup> Returning to the theatrical analogy suggested at the start of this paper and the subsequent analysis of de Chirico’s ever-changing *stage-sets* and leading protagonist, it seems apt to conclude with the following well-known Shakespearian monologue: “All the world’s a stage, and all the men and women merely players [...] and one man in his time plays many parts [...]”.<sup>45</sup> De Chirico’s Wanderer does indeed play many parts, his personal odyssey leading him progressively deeper into the labyrinth of metaphysical vision.<sup>46</sup>

and *think* backwards in Time.” Cfr. G. de Chirico, *Naissance du mannequin*, c. 1938, in *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, n. 1-2, Tèchne Editore, Milan, 2002, p. 283.

44 G. de Chirico (under the name I. Far), *La forma nell’arte e nella natura in L’Illustrazione Italiana*, Milan, 21 March 1943; republished in G. de Chirico, *Scritti/I (1911-1945)*, op. cit., 2008, pp. 494-495.

45 W. Shakespeare, *As You Like It*, Act II, Scene VII, written in c. 1599-1600 and published in 1623.

46 This corresponds to Wieland Schmied’s line of thinking regarding de Chirico’s iconographic development: “On closer scrutiny, the metamorphoses undergone by the human image from Böcklin to de Chirico are like the successive acts of a drama. After becoming petrified into a statue, monument or column, the figure was transformed into a *manichino*, then reanimated in the shape of the dream creatures and hybrid beings that populate the proto-Surrealist painting of Max Ernst.” Cfr. W. Schmied, op. cit., 2002, p. 9.

## Biography of Giorgio de Chirico

by **Fondazione Giorgio e Isa de Chirico**

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

### 1888-1905

Giuseppe Maria Alberto Giorgio de Chirico was born on 10 July 1888 in Volos, Greece. His father, Evaristo de Chirico, from a noble family of Sicilian origin, worked as a railway engineer on the construction of the Thessaly railway. His mother, Gemma Cervetto, was a noblewoman from Genoa. In 1891, his eldest sister Adelaide died. In August 1891, his brother Andrea (who changed his name to Alberto Savinio in 1914) was born in Athens where the de Chirico family had temporarily moved. In 1896, the family returned to Volos where they stayed until 1899 and where Giorgio took his first drawing lessons. They then returned to Athens, where Giorgio attended the Athens Polytechnic from 1903-1906. Following several years of ill health, Giorgio’s father died in May 1905 at the age of 62.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

### 1906-1909

In September 1906, his mother decided to leave Greece. After two short stopovers in Venice and Milan the family moved to Munich where Giorgio attended the Academy of Fine Arts whilst Andrea studied music. Giorgio studied the art of Arnold Böcklin and Max Klinger, and read the works of Nietzsche, Schopenhauer and Weininger with great interest. In June 1909, he joined his mother and brother in Milan, where they had recently moved.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

### 1910-1915

In March 1910, de Chirico moved to Florence where Brunelleschi’s architecture made a strong impression upon him and where he recommenced his study of Nietzsche with fervour. He began to paint subjects that attempted to express the strong and mysterious feeling he had discovered in Nietzsche’s writings: “the melancholy of beautiful autumn afternoon in Italian cities”. He painted his first metaphysical painting entitled *L’énigme d’un après-midi d’automne* [The enigma of an autumn afternoon], inspired by a vision he had in Piazza Santa Croce, and was also influenced by Giotto’s fresco in the Bardi family chapel of the Basilica of Santa Croce. Prior to this painting, he executed *L’énigme de l’oracle* [The enigma of the oracle] and later, while still in Florence in 1910, *L’énigme de l’heure* [The enigma of the hour] and the famous self-portrait inscribed with the Nietszchean epigraph “Et quid amabo nisi quod aenigma est?”.

In July 1911, Giorgio and his mother stopped in Turin on their way to join Andrea in Paris. Elements of the city’s architecture would become iconographic themes in his famous Italian Piazza paintings. In the autumn of 1912, he showed his work for the first time at the *Salon d’Automne* held at Grand Palais. In March 1913, he exhibited three paintings at *Salon des Indépendants*. Picasso and Apollinaire took notice of his work. Apollinaire, who greatly appreciated his paintings, wrote a review in *L’Intransigeant* on the exhibition the artist held in his studio in October. The two would begin collaboration in January 1914. Through Apollinaire he met Giovanni Papini and

Ardengo Soffici, as well as Fernand Léger, Constantin Brancusi, Max Jacob, André Derain and Georges Braque. De Chirico introduced his brother Savinio to the Apollinaire at the end of January. The two attended *Les Soirées de Paris* together. He met Paul Guillaume, his first art dealer. He exhibited again at the *Salon des Indépendants* in 1914. Ardengo Soffici wrote about the de Chirico brothers in the magazine *Lacerba*. He began work on the mannequin theme. He painted his famous portrait of Apollinaire and gave it to him; the following year the poet dedicated the poem *Océan de Terre* to him.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

### 1915-1918

In May 1915, de Chirico and Savinio returned to Italy to report to the military authorities and were sent on to Ferrara. De Chirico, assigned a non-combat position, remained in Ferrara where he painted his first works on the *Metaphysical Interior* theme “What struck me above-all and inspired me from the metaphysical point of view in which I was working at the time, were certain elements of Ferrarese interiors, certain windows, certain workshops, certain homes, certain districts, like the old ghetto, where one found sweets and biscuits in extremely metaphysical and strange shapes.” During the same period, he painted *Il grande metafisico* [The great metaphysician], *Héctor y Andrómaca* [Hector and Andromaca], *Il trovatore* [The troubadour] and *Muse inquietanti* [The disquieting muses]. In 1916 he met Filippo de Pisis (who was just twenty years old at the time). In 1917 he spent a few months at the Villa del Seminario army hospital for nervous disorders where Carlo Carrà was also recovered. What would later be called the “School of Metaphysical Art” came into being. He came into contact with the Dada circle of Tristan Tzara and the magazine *Dada* 2. At the end of the year he moved to Rome with his mother where he published the essay *Zeusi l’esploratore* [Zeusi the explorer] in the first issue of *Valori Plastici*, dedicating it to the magazine’s founder, Mario Broglio. In the essay he proclaimed: “It is necessary to discover the demon in all things... It is necessary to discover the eye in all things... We are explorers ready for new departures.”

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

### 1919-1924

In February 1919, de Chirico held his first one-man show in Rome at Casa d’Arte Bragaglia. On this occasion his essay entitled *Noi Metafisici* [We metaphysicians] was published in *Cronache d’attualità*. In the essay he wrote: “Schopenhaur and Nietzsche were the first to teach the profound importance of the non-sense of life and how such non-sense can be transferred to Art... The good and new craftsmen are philosophers who have surpassed philosophy”. During this period, he rediscovered the Museum and started to make copies of paintings by the Great Masters of the Italian Renaissance. He went to Florence and studied the techniques of tempera and panel painting. In 1921, a one-man show was held in Milan at Galleria “Arte”. The same year he began corresponding with André Breton. He published articles on Böcklin, Klinger, Menzel, Thoma, Renoir and Raphael in a number of magazines. In 1922, an important exhibition was held at Galerie Paul Guillaume in Paris with fifty-five works exhibited. Breton wrote the introduction to the catalogue. In 1923, Paul Éluard and his wife Gala visited de Chirico whilst in Rome for the Roman Biennial and purchased several of his paintings.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

It was through this friendship that de Chirico met Max Ernst, who painted his portrait with representatives of the imminent Surrealist movement in *Au Rendez-vous des amis*. In 1924 he collaborated with the Roman periodical *La Bilancia*. He participated in the XIV Venice Biennial. The same year he met his future wife, the Russian ballerina Raissa Gourevitch Krol, in Rome. He went to Paris with Raissa where he designed the theatrical sets and costumes for Pirandello’s *The Jar* with music by Alfredo Casella for the Swedish Ballet Company at the Théâtre des Champs-Élysées. He collaborated on the first issue of *La Révolution Surréaliste* and was immortalised by Man Ray in his famous group portrait.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

### 1925-1929

He began a period in which he explored the themes of the Metaphysics of light as well as Mediterranean Myth, creating works such as *Gli archeologi* [The Archaeologists], *Cavalli in riva al mare* [Horses by the seashore], *Trofei* [Trophies], *Paesaggi in una stanza* [Landscapes in a room], *Mobili nella valle* [Furniture in the valley] and the *Gladiatori* [Gladiators]. Following the opening of a solo show at Léonce Rosenberg’s gallery, the Surrealists heavily criticised his most recent work. His break-up with the Surrealists was now conclusive and destined to only worsen in the years to follow. It is at this time that de Chirico made the acquaintance of Albert C. Barnes, who would become a great supporter and collector of his works. In 1928, Jean Cocteau’s monograph *Le Mystère Laïc – Essai d’étude indirecte* [The Lay Mystery – an essay of indirect study] was published with lithographs by the artist, and in Milan, *Piccolo Trattato di Tecnica Pittorica* [Small Treatise on Painting Technique], was published by Scheiwiller. In 1929, Pierre Levy’s Éditions du Carrefour published *Hebdomeros, le peintre et son génie chez l’écrivain* [Hebdomeros – the Painter and his Genius in the Writer]. He designed the costumes for the ballet *Le Bal*, produced by Serge Diaghilev’s Ballets Russes (Montecarlo, Paris, London). In the meantime, de Chirico exhibited with the Novecento group in Italy (Milan) and abroad (Zurich and Amsterdam) and also in England, Germany and the United States.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

### 1930-1935

He married Raissa on 3 February 1930. Gallimard published Apollinaire’s *Calligrammes* illustrated with sixty-six lithographs by the artist. In the autumn, he met Isabella Pakszwer (later Isabella Far) who would become his second wife and remain his life-long companion. At the end of 1931, his marriage to Raissa, in difficulty for some time, ended in separation. He left Paris with Isabella and moved to Florence. During these years, he painted still-lifes, portraits and female nudes of a luminous naturalism. He exhibited at the XVIII Venice Biennial in the gallery dedicated to the Italian artists in Paris. In 1933 he participated in the V Milan Triennial for which he painted the monumental fresco *La cultura italiana* [Italian Culture]. He continued his work for the theatre: designing the scenes and costumes for *I puritani*, by V. Bellini for *I Maggio Musicale Fiorentino* (1933); the scenery for D’Annunzio’s *La figlia di jorio*, directed by Pirandello at Rome’s Teatro Argentina. In 1934, he illustrated Cocteau’s *Mythologie* with ten lithographs on the Mysterious baths theme.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

### 1936-1937

He went to New York in 1936 where he exhibited his paintings at the Julien Levy Gallery. A significant number of works were bought by Albert C. Barnes for his museum and by other art collectors. De Chirico collaborated with magazines such as *Vogue* and *Harper’s Bazaar*. He also executed a mural entitled *Petronius and a Modern-day Adonis in Tails* for the Scheiner tailor’s shop and decorated a wall at Helena Rubinstein’s beauty institute. Furthermore, he executed a work, as did Picasso and Matisse, for the Decorators Pictures Gallery’s drawing room. Irving Penn photographed the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic. In June 1937, he received news from his brother of their mother’s death.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

### 1938-1947

In January 1938 he returned to Italy and settled in Milan, to then leave for Paris, as he was disgusted by the racial laws enacted Italy. He exhibited in Rome’s *III Quadrennial of National Art*. In Florence, during the war, he began creating terracotta sculptures: *Gli archeologi*, *Héctor y Andrómaca*, *Ippolito e il suo cavallo* [Hippolytus and his horse] and a *Pietà*. He published *Il Signor Dudron* [Mr. Dudron] in *Prospettive* and an essay on sculpture *Brevis Pro Plastica Oratio in Aria d’Italia*. In 1941, the American art critic and collector James Thrall Soby published *The Early Chirico*. He wrote a number of art theory articles for various periodicals, which were later reunited in *La commedia dell’arte moderna* (Rome 1945). In 1944 he settled permanently in Rome. Irving Penn photographed the artist with a laurel crown in a celebrative and ironic pose. He designed the scenery for *Don Giovanni*, a ballet with music by R. Strauss, choreographed by A. Milloss for the Rome Opera. In 1945 he published the autobiographical books: *Memorias de mi vida – Giorgio de Chirico* [The Memoirs of Giorgio de Chirico] and *1918-1925 – Ricordi di Roma* [Recollections of Rome]. His research on the Old Masters intensified with a number of copies from Rubens, Delacroix, Titian, Watteau, Fragonard and Courbet. Many exhibitions of the artist’s work were held following the end of the Second World War. He began a fierce battle against the falsification of his works, a phenomenon inspired by the Surrealists in the 1920s. On 18 May 1946, he married Isabella Pakszwer. In June 1946, the Parisian Galerie Allard put on, with Breton’s approval, a de Chirico show in which twenty-four fake metaphysical works painted by the Surrealist painter Oscar Dominquez were exhibited. During the course of 1947, he moved his studio to n. 31 Piazza di Spagna and the following year, made this his permanent residence where he would live until the end of his life.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

### 1948-1959

At the end of 1948, he was elected an honorary member of the Royal Society of British Artists. In 1949, he was invited to hold a one-man show at the society’s prestigious headquarters. In 1950, in protest of the Venice Biennial where a “formidable fake” de Chirico (painted by the Surrealist Oscar Dominquez) had been exhibited two years earlier and the prize for Metaphysical Painting had been awarded Giorgio Morandi, he organised an Anti-Biennial exhibiting

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic.

<sup>[1]</sup> De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic

<sup>[2]</sup> De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic

<sup>[3]</sup> De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic

<sup>[4]</sup> De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic

<sup>[5]</sup> De Chirico's 1911 self-portrait, showing the artist wearing a laurel crown, which is both celebrative and ironic



with other “anti-modern” artists at Venice’s Bucintoro Rowing Club. Similar shows took place in the same exhibition space in 1952 and 1954. On 5 May 1952, Alberto Savinio died in Rome. De Chirico continued his research on Baroque painting, executing various copies from Rubens. He continued to exhibit frequently within Italy and abroad. He kept up his battle against Modern Art.

### 1960-1969

He dedicated himself to producing lithographs and illustrated Manzoni’s *The Betrothed* in 1965 and Quasimodo’s translation of *The Iliad* in 1968. He began revisiting earlier subject matter with particular focus on the use of colour, thus beginning a period of research known as Neometaphysics. Towards the end of the 1960s, he began to cast bronze sculptures. Later on, he created sculptures in silver patina or gilded bronze and jewellery-sculptures in silver or gilded silver.

### 1970-1978

In 1970 in Milan, Palazzo Reale held an important retrospective of the artist’s work. A significant exhibition was also held in Ferrara at Palazzo dei Diamanti. In 1971, Claudio Bruni Sakraischik began publishing the *Catalogo Generale – Giorgio de Chirico* [Catalogue raisonne of Giorgio de Chirico’s work]. In 1972, he received the Ibico Reggino Prize. In 1973, de Chirico created the *La fontana Bagni Misteriosi* [Mysterious Baths Fountain] in Milan’s Sempione park near Palazzo dell’Arte for the XV Triennial of Milan. In 1974, he was elected to the Academy of France. On 20 November, Giorgio de Chirico died in Rome at 90 years of age. In 1992, his remains were transferred to the San Francesco a Ripa church in the Trastevere quarter of Rome.

## FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO | IBERÊ CAMARGO FOUNDATION

### Conselho de Curadores | Advisors to the Curators

Beatriz Johannpeter  
Bolívar Charneski  
Carlos Cesar Pilla  
Christóvão de Moura  
Cristiano Jacó Renner  
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon  
Jayme Sirotsky  
Jorge Gerdau Johannpeter  
José Paulo Soares Martins  
Justo Werlang  
Lia Dulce Lunardi Raffainer  
Maria Coussirat Camargo  
Renato Malcon  
Rodrigo Vontobel  
Sergio Silveira Saraiva  
William Ling

### Presidente de Honra | Honorary President

Maria Coussirat Camargo

### Presidente | President

Jorge Gerdau Johannpeter

### Vice-Presidente | Vice-President

Justo Werlang

### Diretores | Management

Carlos Cesar Pilla  
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon  
José Paulo Soares Martins  
Rodrigo Vontobel

### Conselho Curatorial | Curatorial Board

Fábio Coutinho  
Icleia Borsa Cattani  
Jacques Leenhardt  
José Roca

### Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members)

Anton Karl Biedermann  
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna  
Pedro Paulo de Sá Peixoto

### Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board (substitutes)

Gilberto Bagaiolo  
Gilberto Schwartzmann  
Ricardo Russowski

### Superintendente Cultural | Cultural Superintendent

Fábio Coutinho

### Gestão Cultural | Cultural Management

Pedro Mendes

### Equipe Cultural | Culture Team

Adriana Boff  
Carina Dias de Borba  
Laura Cogo

### Equipe Acervo e Ateliê de Gravura | Collection and Print Studio Team

Eduardo Haesbaert  
Alexandre Demetrio  
Gustavo Possamai  
José Marcelo Lunardi

### Equipe Educativa | Educational Team

Laura Dalla Zen  
Cristina Arikawa

### Mediadores| Museum Mediator

André Fagundes  
Carolina Vargas  
Caroline Weiberg

Cristina Morassutti  
Diego Farina  
Fabrício Teixeira  
Iara Collet  
Jerônimo Milone  
Kelly Martinez  
Livia dos Santos  
Lucas Lima Fontana  
Rafael Araújo  
Romualdo Correa  
Taila Idzi

### Equipe de Catalogação e Pesquisa | Cataloguing and Research Team

Mônica Zielinsky  
Marina Meyer  
Talitha Bueno Motter

### Equipe de Comunicação | Communication Team

Elvira T. Fortuna  
Lucianna Silveira Milani

### Website

Luisa Fedrizzi  
Isabel Waquil

### Superintendente Administrativo | Financeiro| Superintendent for Administration and Finance

Rudi Araujo Kother

### Equipe Administrativo-Financeiral Team Administration and Finance

José Luis Lima  
Ana Paula do Amaral  
Carlos Huber  
Carolina Miranda Dorneles  
Emanuelle Quadros dos Santos  
Joice de Souza  
Margarida Aguiar  
Maria Lunardi  
Roberto Ritter

### Assessoria de Imprensa | Press Office

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

### Consultoria Jurídica | Legal Advisor

Ruy Rech

### TI Informática | IT

Jean Porto

### Manutenção Predial | Building Maintenance

Top Service

### Segurança | Security

Elio Fleury  
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

---

Av. Padre Cacique, 2.000  
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil  
tel [55 51] 3247-8000  
www.iberecamargo.org.br

## CASA FIAT DE CULTURA

### Conselho Deliberativo | Deliberative Board

Cledorvino Belini  
Valentino Rizzoli  
Pablo Di Si  
Norberto Klein  
Luca Tognelli

### Diretoria | Management

Diretor Presidente | President Director  
José Eduardo de Lima Pereira

### Diretor Vice-Presidente |

Vice-President Director  
Marco Antônio Lage

### Diretor Administrativo e Financeiro | Administrative and Financial Director

Gilson de Oliveira Carvalho

### Diretores | Directors

Márcio Lima  
Adauto Duarte

### Equipe Executiva | Executive Team

Gestora de Cultura | Cultural Manager  
Ana Vilela

### Administrativo-Financeiro |

Administrative – Financial  
Fernanda Pessoa

### Empresas Mantenedoras | Sponsors

Banco Fidis S/A  
CNH Latin America  
Comau do Brasil  
Fiat Automóveis  
Fiat do Brasil  
Fiat Finanças  
Fiat Services  
FIDES Corretagem de Seguros  
FPT Powertrain Technologies  
Iveco Latin America  
Magneti Marelli  
Teksid do Brasil

### Assessoria de Comunicação | Advisory of Communication

Árvore de Comunicação  
Polliane Eliziário  
Rafael Araújo  
Anne Morais  
Flávia Cartacho

### Agradecimentos | Acknowledgments

Agilson Costa  
Ana Brant  
Ana Luisa Veloso  
Arthur Mendes  
Carolina Arantes  
Cassiana Rejane de Souza  
Corpo de Bombeiros Militar de Minas Gerais  
Damião Rocha Moreira  
Deiglesson Cirilo da Silva  
Ederson Pontes  
Eduardo Vasconcelos  
Eliana Oliveira  
Fernanda Bolzan Oliveira  
Gilson dos Santos Rosa  
Gladyston Souza Marques  
Glauco Pinto  
Guilherme Silva Freitas  
José Aliano  
Luciana Costa  
Marcelo Alencar  
Márcio França Baptista de Oliveira  
Márcio Jannuzzi  
Maria Lúcia Antônio

Mariana Cordeiro  
Pedro Henrique Rubião do Val Maciel  
Petterson Guerra  
Polícia Militar de Minas Gerais  
Prefeitura Municipal de Nova Lima  
Rodrigo Nonato Alves  
Thiago Somavilla  
Valmir Elias

---

Rua Jornalista Djalma Andrade, 1.250  
30320-540 | Belo Horizonte MG Brasil  
tel [55 31] 3289-8900  
www.casafiatdecultura.com.br

## MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND – MASP

### Diretoria | Management

#### Presidente | President

João da Cruz Vicente de Azevedo

#### Vice-Presidente | Vice President

Beatriz Mendes Gonçalves Pimenta Camargo

#### Secretário Geral | Secretary General

Luiz Pereira Barretto

#### Tesoureiro | Treasurer

Pedro Antonio Galvão Cury

#### Biblioteca | Library

Rodolfo Oswaldo Konder

#### Diretores sem Designação Especial | Directors without special assignment

Antonio Carlos Lima Noronha  
Carlos Roberto de Abreu Sodré  
José Roberto Pimentel de Mello  
Luiz de Camargo Aranha Neto  
Renato Tavares de Magalhães Gouvêa

#### Conselho Deliberativo | Deliberative Board

Presidente | President

Adib Jatene

Vice-Presidente | Vice President

Aluizio Rebello de Araújo

Secretário | Secretary

Paulo Donizete Martinez

Membros | Members

Alexandre José Periscinoto  
Antonio Beltran Martinez  
Augusto César Patrício de Azambuja Filho  
Danilo Santos de Miranda  
Eros Roberto Grau  
Gilda Figueiredo Ferraz de Andrade  
Graziella Matarazzo Leonetti di Santo Janni  
João Brasil Vita  
João Dória Jr.  
José Ermírio de Moraes Neto  
José Gregori  
José Roberto Neves Amorim  
Jovelino Carvalho Mineiro Filho  
Julio José Franco Neves  
Luiz Marcos Suplicy Hafers  
Manoel Francisco Pires da Costa  
Maria Lúcia Alexandrino Segall  
Newton Gaglioti  
Nizan Mansur de Carvalho Guanaes Gomes  
Paulo José da Costa Júnior  
Paulo Saad Jafet  
Pedro Franco Piva  
Plínio Antonio Lion Salles Souto  
Sabine Lovatelli  
Salomão Schvartzmann  
Sívio Tini de Araújo  
Therezinha Maluf Chamma

#### Conselho Fiscal | Tax Council

Efetivos | Effective Members  
Ângela Zechinelli Alonso  
Ayrton Francisco Ribeiro  
Benedito Dario Ferraz

Suplentes | Substitutes

José Roberto de Mattos Curan  
Julio Linuesa Perez  
Luiz Arthur Pacheco de Castro

### Administração | Administration

#### Gestor Superintendente Geral | CEO (Chief Executive Officer)

Alberto Emmanuel Whitaker

#### Superintendente Administrativo | Administrative Superintendent

Fernando Pinho

#### Superintendente de Novas Atividades | Superintendent of New Activities

Bruno Assami

#### Gerente Contábil Financeira | Financial Accounting Manager

Eunice Dantas Ohkawa

#### Recursos Humanos | Human Resources Management

Vagner Lima

#### TI / Informática | IT

Wagner Dantas

### Equipe Técnica | Technical Staff

#### Curadoria e Exposições | Curators and Exhibition

Curador Coordenador | Curator Coordinator

Teixeira Coelho

Supervisora de Produção de Exposições |

Supervisor of Production and Exhibition

Marcela Tokiwa Obata dos Santos

#### Coordenadorias | Coordinators

Coordenadora do Acervo e Desenvolvimento Cultural | Collection and Cultural Development Coordinator  
Eunice Moraes Sophia

Coordenadora de Conservação e Restauro |

Conservation and Restoration Coordinator

Karen Cristine Barbosa

Coordenadora de Intercâmbio |

Exchange Coordinator

Eugênia Gorini Esmeraldo

Coordenadora de Biblioteca |

Library Coordinator

Ivani di Grazia Costa

Coordenador do Serviço Educativo |

Educational Service Coordinator

Paulo Portella Filho

Coordenadora da Escola do MASP |

MASP School Coordinator

Maria Helena Pires Martins

Coordenadora de Espetáculos e Eventos |

Shows and Events Coordinator

Débora Lauand

Gerente de Comunicação e

Relacionamento | Communication and

Relationship Manager

Renata Toledo Geo

Av. Paulista, 1.578

01310-200 | São Paulo SP Brasil

tel [55 11] 3251-5644

www.masp.art.br

## FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO

### Presidente | President

Paolo Picozza

### Comitê Executivo | Executive Committee

Paolo Picozza

Vice-Presidente | Vice-President)

Nicolò Martinico

Lucio Francario

Gianluca Fusco

Antonio Porcella

Sergio Capograssi

### Curador | Curator

Victoria Noel-Johnson

### Casa-museu | House-museum

Barbara D’Ambrosio

Roberta Di Nicola

### Arquivo e Biblioteca | Archive and Library

Cinzia Zara

### Relações Públicas | Public Relations

Valeria Valcavi Ossoinack

### Pesquisadores | Researchers

Sabina D’Angelosante

Giovanna Rasario

Katherine Robinson

Salvatore Vacanti

### Assessores Jurídicos | Legal Advisors

Pietro Rescigno

Lucio Francario

Gianluca Fusco

### Periódico | Periodical “Metafisica – Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico”

Redator-chefe | Editor-in-chief

Paolo Picozza

Gerente Geral | General Manager

Antonio Porcella

---

31 Piazza di Spagna

00187 Rome, Italia

www.fondazionedechirico.org

Ministério da Cultura e Fiat Automóveis apresentam

**De Chirico: O Sentimento da Arquitetura – obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico**

**Exposição geral | General exhibition**

**Concepção | Conception**  
Fundação Iberê Camargo

**Realização | Realization**  
Fundação Iberê Camargo  
Casa Fiat de Cultura  
MASP

**Apoio | Support**  
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico

**Curadoria | Curator**  
Maddalena d'Alfonso

**Transporte | Transport**  
Transportes Fink S/A

**Seguro | Insurance**  
Pro Affinité Consultoria e Corretagem  
de Seguro

**Exposição | Exhibition Fundação Iberê Camargo**

**Planejamento e Organização | Planning and Organization**  
Fundação Iberê Camargo

**Museografia | Exhibition Design**  
Marco Introini  
Michele Vianella

**Identidade Visual | Visual Identity**  
Marília Ryff-Moreira Vianna

**Exposição | Exhibition Casa Fiat de Cultura**

**Planejamento e Organização | Planning and Organization**  
Base7 Projetos Culturais  
Arnaldo Spindel  
Maria Eugênia Saturni  
Ricardo Ribenboim

**Gerência de Planejamento | Management of Planning**  
Carmen Maria de Sousa

**Gerência de Projetos | Management of Projects**  
Renata Viellas Rödel

**Coordenação de Produção | Production Coordination**  
Daniela Vicedomini Coelho

**Produção São Paulo | São Paulo Production**  
Luciana Nemes  
Marta Masiero

**Produção Belo Horizonte | Belo Horizonte Production**  
Fátima Guerra  
Cláudia Vassalo  
Ana Paula Vale

**Exposição | Exhibition MASP**

**Planejamento e Organização | Planning and Organization**  
Base7 Projetos Culturais

Arnaldo Spindel  
Maria Eugênia Saturni  
Ricardo Ribenboim

**Catálogo | Catalogue**

**Coordenação Editorial | Editorial Coordination**  
Adriana Boff

**Texto | Text**  
Elena Pontiggia  
Maddalena d'Alfonso  
Victoria Noel-Johnson

**Tradução | Translation**  
Clara Meirelles  
Emile Martin  
Maurício Santana  
Nick Rands  
Victoria Noel-Johnson

**Revisão | Proofreading**  
Giovanni Petroni

**Projeto Gráfico | Graphic Design**  
Marília Ryff-Moreira Vianna  
Rosana de Castilhos Peixoto

**Fotografias | Photographs**  
Alexandra Como: p. 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 103, 104, 106, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123.  
Giuseppe Schiavinotto: p. 96, 105, 108, 109, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143.

**Tratamento de imagem | Image Processing**  
Click PRO Digital

**Pré-impressão | Pre-press**  
Impresul

**Impressão | Printing**  
Impresul

© Fundação Iberê Camargo  
© De Chirico, Giorgio / licenciado por Autivis, Brasil, 2011  
© Elena Pontiggia  
© Maddalena d'Alfonso  
© Victoria Noel-Johnson  
© Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, textos e imagens  
© Giorgio de Chirico B4 S.I.A.E. 2011

Todos os direitos reservados | All rights reserved

Nesta edição respeitou-se o novo acordo Ortográfico da Língua Portuguesa | This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language

---

D136d d'Alfonso, Maddalena  
De Chirico: o sentimento da arquitetura obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico / Maddalena d'Alfonso, Elena Pontiggia, Victoria Noel-Johnson. – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

212 p. : il. Color.  
ISBN 978-85-89680-26-4

Catálogo em edição bilingue: português e inglês.  
Tradução: Nick Rands; Clara Meirelles, Emile Martin, Mauricio Santana, Victoria Noel-Johnson

1. Arte. 2. Arte moderna. 3. Surrealismo. 4. De Chirico, Giorgio. I. Pontiggia, Elena. II. Noel-Johnson. III. Título.

CDU 73

---



Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre (RS), Brasil  
Projeto do arquiteto Álvaro Siza

Foto: Elvira T. Fortuna



Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte, Brasil

Foto: Studio Cerri



Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, São Paulo, Brasil

Foto: Bruna Coelho

ISBN 978-85-89680-26-4



9 788589 680264

Fundação **Iberê Camargo**



 **CASA FIAT**  
DECULTURA



**MASP**



Fondazione Giorgio  
e Isa de Chirico