



STUDI ONLINE

ARCHIVIO DELL'ARTE METAFISICA
La ricerca al servizio di un grande
movimento artistico italiano
www.archiviodartemetafisica.org

Rivista semestrale
Anno IX, n. 17
1 gennaio - 30 giugno 2022

L'illustrazione di copertina del presente numero di "Studi OnLine" è stata ottenuta assemblando in un ideale collage tre opere diverse, con riferimento al breve contributo di Paolo Baldacci, *Savinio caricaturista a Parigi (1914-15)*. Le tre opere sono due disegni caricaturali in genere attribuiti senza alcuna precisa prova a Giorgio de Chirico e una china acquerellata di Alberto Savinio.

The cover image of this issue of "Studi OnLine" has been made merging three different pictures in an ideal collage, with reference to Paolo Baldacci's short essay: *Savinio caricaturista a Parigi (1914-15)*. The three pictures are: two caricature drawing usually attributed with no cogent evidence to Giorgio de Chirico, and a watercolour ink by Alberto Savinio.



ISSN 2385-0779

Proprietario
Archivio dell'Arte Metafisica

Direzione
Paolo Baldacci

Consiglio scientifico
Paolo Baldacci
Flavio Fergonzi
Paola Italia
Fernando Mazzocca
Maria Grazia Messina
Mattia Patti
Jürgen Pech
Federica Rovati
Dieter Schwarz

Coordinamento editoriale
Emiliana Biondi

Redazione
Emiliana Biondi
Maria Rita Mastropaolo

Progetto grafico
Marco Strina

Immagine di copertina
Paolo Baldacci

Impaginazione
Maria Rita Mastropaolo

Segreteria
Archivio dell'Arte Metafisica,
Piazza Carlo Mirabello 1, 20121 Milano

info@archivioartemetafisica.org

T +39 02 89051406

www.archivioartemetafisica.org

Sommario

- 6 **Paolo Baldacci**
Il primo mercato delle opere metafisiche di
Giorgio de Chirico (I, Parigi)
- 13 **Paolo Baldacci**
Savinio caricaturista a Parigi (1914-1915)
- 18 **Gerd Roos**
Vier Photographien von 1916 nach
Gemälden von Giorgio de Chirico:
«collection et procédé Paul Guillaume»
- 26 **Paolo Baldacci e Maria Federica
Petraccia**
Tibullo e Messalla / Gli addii del poeta: una
metafora dei difficili rapporti tra i Dioscuri
nel 1923?
- 35 **Giovanni Casini**
“*Je ne peux plus me passer du cinéma*”. Note su
Giorgio de Chirico e il cinema
- 42 **Abstract e note biografiche**

“Je ne peux plus me passer du cinéma”. Note su Giorgio de Chirico e il cinema

Nel settembre 1928 e nell'agosto 1929, sulle pagine della patinata rivista *L'Amour de l'Art*, caratterizzata da una linea editoriale moderata aperta alle tendenze artistiche d'avanguardia, comparivano due inchieste dai titoli eloquenti *Le Cinéma et les Arts Décoratifs*¹ e *Les Peintres et le Cinéma*², condotte dal critico André Gain (1907-1940), figura di basso profilo la cui collaborazione al periodico si limitò a questi due episodi. Nella prima, Gain constatava in sostanza il trionfo del cinema sul teatro, descrivendolo come “le moyen d'expression le plus direct qui puisse exister”³, e sottolineava la sua potenza dal punto di vista creativo, ponendo a tredici figure più o meno note del panorama artistico parigino⁴ la questione dell'influsso delle scenografie cinematografiche sul design degli interni e viceversa. Il quadro rappresentato è piuttosto vario: se la preminenza acquisita dal cinema sul finire degli anni Venti è accettata con un differente grado di entusiasmo, ognuno degli intervistati tiene a rimarcare nettamente i confini del proprio territorio professionale. Fin da questa prima puntata, sulla quale non penso serva soffermarsi oltre, si comprende che l'intento di Gain è quello di elevare il cinema, ancora percepito come semplice intrattenimento di massa, al livello delle altre arti, inserendosi a suo modo nell'annoso dibattito su questo tema.

Da questo presupposto prende le mosse la seconda inchiesta *Les Peintres et le Cinéma* (fig. 1): verificare la tenuta del cinema come forma artistica nel confronto con la pittura, dando voce ad un gruppo altrettanto variegato di pittori, tra i quali figurava anche Giorgio de Chirico. “Le peintre et le cinéaste s'expriment tous deux sur une toile”, riflette Gain, “cela suffit à rapprocher l'un de l'autre deux moyens d'expression dont les techniques différent essentiellement”⁵. Per indubbio riflesso dei recenti sviluppi tecnici della resa del colore nel cinema (intorno al 1928, infatti, viene introdotta un'evoluzione nel procedimento del Technicolor⁶), Gain ritorna sistematicamente, nelle sue brevi interviste, sul valore di tale innovazione, che sarebbe stata seguita a breve dall'introduzione del parlato. Ci sembra utile, per fornire dei termini di paragone per le dichiarazioni di de Chirico, riprendere le opinioni dei vari personaggi intervistati, enucleando alcuni temi centrali, come la questione del realismo e dell'immediatezza, la capacità del cinema di restituire in maniera naturale movimento e colore, e l'ammirazione per i film di Charlie Chaplin (1889-1977). Da quest'ultimo punto prende le mosse Marc Chagall (1887-1985), il quale afferma di apprezzare i film russi per la scelta dei paesaggi e la resa del movimento delle folle e, alla domanda su

* Desidero ringraziare Paolo Baldacci per la paziente rilettura e i preziosi consigli nella stesura di questo testo.

1. André Gain, *Le Cinéma et les Arts Décoratifs*, “L'Amour de l'Art”, n. 9, settembre 1928, pp. 321-330.

2. André Gain, *Les Peintres et le Cinéma*, “L'Amour de l'Art”, n. 8, agosto 1929, pp. 281-290.

3. A. Gain, *Le Cinéma ...*, cit., p. 321.

4. Gli intervistati sono: Man Ray; gli architetti André Lurçat, Robert Mallet-Stevens,

Raymond Nicolas; gli scultori Jan e Joël Martel; gli *artistes décorateurs* Francis Jourdain, Pierre Chareau e un certo de Roux della Maison Dim; i registi Alberto Cavalcanti e Germaine Dulac; il curatore del Musée Galliera Henri Clouzot; il critico Ernest Tisserand; e Pierre Kefer, scenografo del cineasta Jean Epstein.

5. A. Gain, *Les Peintres ...*, cit., p. 281.

6. Per una storia dettagliata del Technicolor si veda *The Dawn of Technicolor, 1915-1935*, a cura di James Layton, David Pierce, Paolo Cherchi Usai, George Eastman House, Rochester (NY) 2015, in particolare pp. 99-126.



1. Pagina di apertura dell'inchiesta *Les Peintres et le Cinéma*, da "L'Amour de l'Art", n. 8, agosto 1929

cosa egli pensi del cinema a colori, conclude seccamente: "le plus de mal possible". André Favory (1888-1937), pittore di un realismo sensuale cubisteggiante, si dimostra entusiasta del cinema, ammettendone l'influsso sulla pittura e definendolo "un excitant". Ampio spazio è poi dato all'opinione di Henry de Waroquier (1881-1970), esponente anch'egli di un realismo moderato post-cezanniano, che sostiene di non vedere scambi di influenze tra pittura e cinema, trattandosi di linguaggi con strumenti espressivi e modalità fruibili completamente diverse e non comparabili, così come il teatro. Waroquier indica nelle interferenze e sconfinamenti tra i linguaggi un pesante difetto e considera il "cinéma artistique" un fallimento, portando come esempio negativo il celebre *Le Docteur Caligari*. Il cinema è di fondo un'arte realista e lo svolgersi dell'azione in ambientazioni che non lo sono lo porta a snaturarsi. Jacqueline Marval (1866-1932), curiosa e originale pittrice in bilico tra influenze nabis e matissiane, intervistata dopo de Chirico – di cui parleremo più avanti –, dice di realizzare essa stessa

filmati cinematografici sulle spiagge di Biarritz, soggetto da lei prediletto anche in pittura. Pur apprezzando la capacità di analizzare il movimento nel cinema tramite il procedimento del ralenti, Marval non ritiene tuttavia che l'immagine cinematografica sia in grado di lasciare un'impressione duratura. È quest'ultimo aspetto a distanziarla dall'immagine pittorica. L'incisore Jean Émile Laboureur (1877-1943), pur ammettendo un influsso inconscio del cinema, esprime un punto di vista negativo sull'industria cinematografica per il suo legame troppo stretto con un sistema produttivo fortemente commerciale che finisce per condizionare la libertà espressiva⁷. Raoul Dufy (1877-1953), molto succintamente, spezza una lancia a favore del teatro, mentre Fernand Léger (1881-1955), creatore de *Le ballet mécanique*, afferma che il cinema non è in grado di influenzare la pittura perché troppo "letterario": ciò che il cineasta può imparare dal pittore è l'arte della composizione. "Au cinéma, Charlot et Keaton peuvent être considérés comme des primitifs – afferma Léger – et quand le cinéma va se développer (film parlant, film en couleur), on assistera à une véritable renaissance, comparable à la Renaissance italienne. [...] pour ce qui est de la couleur, les chromos triompheront"⁸. Pur amando il cinema, Moïse Kisling (1891-1953) non ne riconosce alcun legame con la pittura, ribadendo il valore più banalmente realistico del cinema. Unico assieme a Léger ad esprimere speranza negli sviluppi del cinema a colori, André Lhote (1885-1962) sostiene che la pittura ha anticipato molte soluzioni poi adottate nel cinema, a partire dalla resa del movimento stesso. Mostra inoltre all'intervistatore un *designoscope*, una sorta di caleidoscopio. Conclude la rassegna Amédée Ozenfant (1866-1966), esponente di primo piano del purismo, il quale, interrogato sull'esclusione del cinema dal suo recente libro *Art*⁹, lo legge nei termini di una semplice tecnica: saranno i risultati a decretare se di arte si tratti o meno. L'artista nota anche una precedenza di soluzioni pittoriche poi adottate nel cinema. La conclusione del suo intervento è esemplare di una tendenza, da parte degli artisti di una certa generazione, a vedere nel cinema e nei suoi progressi tecnici un mero tentativo di scimmiettare la realtà destinato a rimanere imperfetto. "Le film odorant – ironizza Ozenfant – n'est pas encore possible, mais le film chauffant est très réalisable dès maintenant. Je tiens le procédé à la disposition de qui voudra bien"¹⁰.

7. Cfr. A. Gain, *Le Peintres...*, cit., pp. 284-285: "Ce qui nuit au cinéma, c'est le fait qu'il dépend d'un odieux commerce. Un graveur, un peintre peuvent se dégager, et se livrer à l'art, même quand ils meurent de faim. [...] Au cinéma, Charlot est peut-être le seul artiste qui puisse garder au cours de la réalisation de ses films, une certaine indépendance. Pendant combien de temps cet état de chose durera-t-il ?".

8. Ivi, p. 285.

9. Amédée Ozenfant, *Art*, J. Budry, Paris 1928.

10. A. Gain, *Le Peintres...*, cit., p. 289.



2. Pagina con la dichiarazione di de Chirico dall'inchiesta *Les Peintres et le Cinéma*, da "L'Amour de l'Art", n. 8, agosto 1929

“Giorgio de Chirico bâtit des œuvres surréalistes sur des thèmes classiques, ce qui est une manière assez originale d'adapter l'antique au goût moderne”, chiosa Gain per introdurre l'artista nell'ambito di questa variegata rassegna. “Il fait errer les souvenirs de Rome et de la Grèce dans le pays de nulle part”. Inizia poi la breve intervista:

— Je ne peux plus me passer du cinéma, nous dit Chirico, et je ne vais plus jamais au théâtre. Mais je ne pense pas que le cinéma puisse influencer la peinture. Il le peut cependant quand il nous donne une vision imprévue des choses : un objet, une main... Mais c'est surtout le cinéma qui a subi l'influence de la peinture moderne. Je vous citerai l'exemple classique du *Doc- teur Caligari*.

J'aime, au cinéma, la reconstitution en studio des paysages ; j'aime que le paysage soit peint. Il y a, dans la nature, quelque chose de superflu. Seul, l'essentiel est intéressant. Quand les films américains montrent Paris reconstitué à Hollywood, c'est bien, mais si l'on

voit des vues réelles de Paris, c'est mauvais. Le cinéma offre des surprises. Souvent, un film est tellement raté qu'il en devient amusant ; et inversement il peut arriver qu'un film soit tellement bon qu'il en devienne ennuyeux.

— Que pensez-vous des films dits “d'avant-garde” ?
— Je ne les aime pas, car ils ne sont pas profonds. Je leur préfère n'importe quel film de Charlot ou de Keaton.

— Croyez-vous à l'avenir du cinéma en couleurs ?
— Je ne pense pas que la couleur au cinéma devienne plus intéressante que ne l'est la photo en couleur. Elle peut l'être quand elle apparaît, de temps en temps, dans un film en noir et blanc¹¹.

Questa dichiarazione, finora sfuggita agli studi, presenta numerosi elementi di interesse, a partire dall'opinione finale di moderato apprezzamento per gli sviluppi del cinema a colori. Essa conferma quanto già espresso nella nota descrizione del proprio arrivo a Parigi che de Chirico aveva consegnato alla pagina scritta nel testo del 1925 *Vale Lutetia*, in cui evocava con maestria “l'impressione d'essere in una grande scatola a sorpresa; di trovarsi davanti la scena aperta d'un teatro meraviglioso”:

E penso anche al gran mistero del colore e alle sue infinite sorprese; penso allo strano lirismo di quei quadri colorati come potevano esser colorate le pitture di Zeusi e di Apelle e che m'apparvero una sera sullo schermo d'un cinematografo ove si rappresentava quel film meraviglioso di metafisica, che si chiama *I dieci Comandamenti*. La magia del colore era tanto più sorprendente in quanto essa appariva dopo lunghe scene grigie o marronastre. L'arcobaleno delle armature dei guerrieri e delle groppe dei cavalli s'affacciava allora in tutto il suo magico mistero e, nel tempo stesso, per effetto di contrasto, rivelava il mistero del colore neutro che l'aveva preceduto¹².

Il film a cui de Chirico fa riferimento è il kolossal della casa di produzione americana Paramount *The Ten Commandments*, diretto nel 1923 da Cecil B. DeMille (1881-1959), che fu uno dei più grandi successi commerciali del cinema muto (fig. 3). Nella pellicola, la storia biblica dell'Esodo è limitata al prologo (girato con la tecnica del Technicolor Process 2, a due colori

11. Ivi, p. 283.

12. Giorgio de Chirico, *Vale Lutetia*, in Id., *Il meccanismo del pensiero. Critica,*

polemica, autobiografia, 1911-1943, a cura di Maurizio Fagiolo, Einaudi, Torino 1985, p. 268.



3. Locandina del film *The Ten Commandments*, diretto da Cecil B. DeMille, 1923

come il procedimento originale, ma che permetteva l'utilizzo di un proiettore normale e quindi una più larga distribuzione in sala¹³), mentre il resto è ambientato nella contemporaneità, in una fusione di antico e moderno che non poteva non attrarre l'interesse di de Chirico. Come hanno fatto notare Sarah Street e Joshua Yumibe, *The Ten Commandments* rappresenta un esempio di quella "chromatic hybridity" che essi individuano come centrale all'emergere di una particolare sensibilità al colore trasversale a tutti i mezzi espressivi che contraddistinguono gli sperimentali anni Venti¹⁴. Il film era stato per DeMille stesso un esperimento: la Technicolor gli aveva offerto di utilizzare la particolare macchina da presa necessaria per quella tecnica, dando poi al regista l'opzione di acquistare o meno quanto girato con tale procedimento. Per DeMille non vi era alcun contrasto nel giustapporre quella sequenza a colori alla gamma cromatica concessa dal bianco e nero, né egli riteneva una delle due tecniche superiore all'altra¹⁵. De Chirico si fa dunque espressione della nuova "color consciousness" sviluppatasi nel corso del decennio e che si caratterizzava per la propria intermedialità e internazionalità. A livello iconografico è già stato fatto notare come l'"arcobaleno delle armature dei guerrieri e delle grotte dei cavalli" di cui parla non possa non esser letto in stretto rapporto alla pittura di de Chirico del secondo periodo parigino¹⁶.

Non sembra casuale, inoltre, che anche nella breve intervista rilasciata a Gain, e non solo in *Vale Lutetia*, i riferimenti al cinema americano e a Hollywood siano preponderanti, dimostrando un interesse che rimarrà almeno fino all'effettivo soggiorno di de Chirico in America tra agosto del 1936 e gennaio del 1938. Come ha notato Alicia León y Barella, fino alla Prima guerra mondiale il cinema francese si era trovato in una posizione dominante a livello globale grazie ai due colossi Pathé e Gaumont¹⁷. In seguito alla guerra e alla crisi che essa aveva determinato in entrambe le aziende, il successo del sistema messo in piedi a Hollywood aveva fatto sì che il cinema americano avesse gradualmente sostituito quello francese tramite la penetrazione diretta di case di produzione come la Metro-Goldwyn-Mayer e la Paramount che avevano fondato delle consorelle francesi. Nonostante vari tentativi tra la fine degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo di tutelare il cinema francese attraverso l'intervento dello stato, in concomitanza con l'affermazione del cinema parlato a partire dal 1929, il sistema produttivo americano si dimostrò capace di aggirare tali ostacoli così da mantenere il proprio predominio. Non sorprende quindi in alcun modo che de Chirico a Parigi potesse assistere con facilità alla proiezione dei film americani in circolazione. Oltre a *The Ten Commandments*, si può immaginare che gli fosse noto anche il film del 1925 *Ben-Hur: A Tale of the Christ*, diretto da Fred Niblo (1874-1948) e prodotto dalla Metro-Goldwyn-Mayer. Proprio nel 1929, infatti, Jean Cocteau, nel celebre saggio su de Chirico *Le Mystère Laïc*, nota una parentela tra una scena di questo film e i cavalli dipinti dall'artista: "Chirico, né en Grèce, n'a plus besoin de peindre Pégase. Un cheval devant la mer, par sa couleur, ses yeux, sa bouche, prend l'importance du mythe. Je songe au film BEN HUR qui tant nous attire à cause de quatre chevaux blancs. Filmés en pleine course, d'un véhicule qui les suivait à vitesse égale, ils alignent un bloc de profils échevelés, sculptés dans un vent de marbre"¹⁸. Anche in *Ben-Hur* alcune scene erano realizzate in Technicolor Process 2, in particolare le sequenze relative alla vita di Gesù. Che il cinema americano potesse essersi radicato profondamente nell'immaginario dechirichiano è ipotesi che Cocteau sposa appieno, anche quando nota che "l'origine des paysages meublés doit être quelque film comique américain. Peut-être

13. Per un'efficace sintesi cfr. Richard Misek, *Chromatic cinema: a history of screen color*, Wiley-Blackwell, Chichester 2010, pp. 25-34.

14. Sarah Street e Joshua Yumibe, *Chromatic modernity: color, cinema, and media of the 1920s*, Columbia University Press, New York 2019, versione e-book.

15. Cfr., S. Street e J. Yumibe, *Chromatic modernity*, cit., in particolare il capitolo *Chromatic Hybridity*.

16. Cfr. *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 20 gennaio-27

maggio 2007), a cura di Paolo Baldacci e Gerd Roos, Marsilio, Venezia 2007, pp. 41-44 e *passim*.

17. Alicia León y Barella, *Le cinéma américain en France (1926-1936). Domination et résistances*, pubblicazione online consultabile al link: <https://www.chartes.psl.eu/fr/positions-these/cinema-americain-france-1926-1936-domination-resistances>

18. Jean Cocteau, *Le mystère laïc: essai d'étude indirecte*, Éditions des Quatre Chemins, Paris 1928, p. 67.



4. Fotogramma dal cortometraggio *One Week*, diretto da Buster Keaton e Eddie Cline, 1920

celui où des créanciers emportent une maison démontable autour des propriétaires qui déjeunent¹⁹, facendo con ogni probabilità riferimento al film di Buster Keaton (1895-1966) del 1920 *One Week* (tradotto in francese come *La Maison démontable*), in cui una coppia di sposini riceve in dono una casa assemblabile nel giro di una settimana, ma il cui montaggio è un susseguirsi di comici incidenti (fig. 4). È d'altronde lo stesso de Chirico, nel corso dell'intervista qui pubblicata, a dire di preferire ai film d'avanguardia “n'importe quel film de Charlot ou de Keaton”. Infine, in *Hebdomeros*, il capolavoro letterario dell'artista pubblicato nel 1930, si trova un ulteriore apprezzamento del cinema americano quando il protagonista, riflettendo sulla “natura degli uomini [...] ghiotta di drammi, di tragedie”, nota la delusione che si prova quando, assistendo per strada ad un alterco “in presenza di due individui eccitati che s'insultano violentemente, vediamo il loro litigio risolversi senza che si azzuffino e ci offrano lo spettacolo d'uno di quei magnifici combattimenti a pugni nudi di cui i films americani sono tanto prodighi ed i films europei, ohimè!, tanto avari²⁰. La delusione deriva dal desiderio, perverso ma umano, di poter essere testimoni di “orribili catastrofi”.

D'altronde, già il critico Edmond Jaloux, recensendo nel 1930 *Hebdomeros* per “Les Nouvelles Littéraires”, aveva paragonato al montaggio filmico la struttura stessa del romanzo, ricco di molti altri spunti legati al mondo del cinema²¹: “... ou bien, ce sont de brusques scènes de cinéma qui traversent une Grèce archaïque ou une Rome monumentale²².”

Il fatto che de Chirico non ami i film d'avanguardia non stu-

pisce affatto e risulta del tutto in linea con l'interesse da lui dimostrato a più riprese a livello visivo per contenuti che si potrebbero definire di cultura popolare. Diversi esempi coevi si trovano proprio in *Vale Lutetia*, dove vengono elogiate le sorprendenti qualità estetiche delle *réclames*, come il “putto gigante del sapone Cadum, e il rosso puledro del cioccolato Poulain²³. Maurizio Fagiolo dell'Arco fa notare come de Chirico avesse incontrato il cinema sperimentale fin dal 1924, quando aveva potuto vedere *Entr'acte* di René Clair “in quella serata dei Ballets Suedois in cui andava in scena *La giara* di Casella, spettacolo al quale aveva collaborato²⁴. Nell'intervista con Gain de Chirico menziona *Le Docteur Caligari* come prova dell'influsso della pittura sul cinema, riferendosi evidentemente alla scenografia fortemente espressionista, senza esprimere un giudizio, ma quando poco più in là afferma che “souvent, un film est tellement raté qu'il en devient amusant”, sembra quasi manifestare una fascinazione per quelli che definiremmo oggi dei “B-movies”.

Non è privo di significato, a tal proposito, il fatto che Alberto Savinio avesse pubblicato delle *Notes sur le cinéma* nell'aprile del 1927 sul *Bulletin de l'Effort Moderne* di Léonce Rosenberg, nelle quali proponeva di scartare a priori “le film à tendance intellectuelle, le film prétentieux”, criticando in particolare il cinema tedesco e russo, per poi arrivare a presentare Charlot come una sorta di “Christ de l'écran” e “l'artiste le plus extraordinaire de notre époque²⁵. Come messo in luce da Eugenia Maria Rossi, la posizione di Savinio era in realtà ben più ambivalente e si era evoluta rispetto agli anni precedenti in risposta

19. Ivi, pp. 71-72.

20. Giorgio de Chirico, *Ebdòmero*, Abscondita, Milano 2003, p. 17.

21. G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 14: “quei personaggi di dramma che andavano intorno al pianoforte, tenendo una tazza di caffè in mano, con gesti e movimenti da saltatori filmati col rallentatore”.

22. Edmond Jaloux, *L'Esprit des Livres*, “Les Nouvelles Littéraires”, n. 382, 8 febbraio 1930, p. 3.

23. G. de Chirico, *Vale Lutetia*, cit., p. 268.

24. Maurizio Fagiolo, *Note ai testi*, in G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero ...*, cit., p. 480.

25. Alberto Savinio, *Notes sur le cinéma*, “Le Bulletin de l'Effort Moderne”, n. 34, aprile 1927, pp. 5-8.

al successo riscontrato da Chaplin in ambito surrealista²⁶. Non sappiamo fino a che punto si spingesse l'ammirazione del fratello Giorgio per i film di Charlot, ma dall'intervista in esame possiamo confermare quanto meno un vivo interesse.

Degne di particolare nota sono le considerazioni dedicate dall'artista alla palpabile artificialità dei film americani, individuata come un pregio, e che ritorneranno più volte anche in testi successivi. Più che sull'azione o sulla trama, l'attenzione di de Chirico si concentra sulle scenografie, un interesse senz'altro motivato anche dal suo contemporaneo lavoro per il teatro. Più esse sono visibilmente costruite, egli spiega a Gain, più il risultato finale è di suo gradimento: "la reconstitution en studio des paysages; j'aime que le paysage soit peint. Il y a, dans la nature, quelque chose de superflu. Seul, l'essentiel est intéressant". La questione del realismo nel cinema, che per molti degli artisti intervistati, determina il suo carattere inferiore e di massa, è quindi vista in termini differenti da de Chirico, il quale mette così in dubbio la qualità immersiva dell'esperienza cinematografica, anche quando questa è chiaramente il fine come nel caso di film a larga distribuzione. Non si tratta tuttavia semplicemente di ricostruire delle vedute urbane o paesaggi naturali negli *studios*, ma di renderne percepibile la qualità artificiale: "quand les films américains montrent Paris reconstitué à Hollywood – afferma nell'intervista –, c'est bien, mais si l'on voit des vues réelles de Paris, c'est mauvais". Si svelano così i limiti mimetici di questa nuova forma espressiva e al contempo la sua capacità di penetrare aspetti essenziali della realtà scartandone il superfluo, operazione da cui deriva il senso metafisico.

"Est-il rien de plus réaliste que de peindre la chose imaginée dans la chambre où on l'imagine?", si domanda Jean Cocteau ne *Le Mystère Laïc*. "Lorsque Chirico pose un temple grec et un morceau de paysage sur sa table, on ne peut mesurer si le temple est petit ou la table grande. Le temple n'est pas un jouet, un de ces dessins animés où la caricature et le cinématographe se mélangent, mais bien une imagination pétrifiée, poussée à l'extrême, mise au monde, vivante, et sans qu'aucune comparaison puisse être faite entre l'échelle du temple et de la table qui cohabitent"²⁷. In riferimento ai quadri del de Chirico *dépaysagiste* – i mobili raffigurati in paesaggi naturali o le rovine classiche trasferite in interni – Cocteau evoca i cartoni

animati, pur vedendo nei quadri dell'artista una più profonda materializzazione delle sue immaginazioni, la forma visiva data ad un paesaggio mentale che segue regole proprie, ma che comporta un "realismo" per Cocteau più autentico. A tali considerazioni sul rapporto tra realtà e finzione e sulla possibilità che la finzione sia più "reale" della realtà stessa fa riferimento de Chirico, pensando al cinema, in un brano di *Hebdomeros*:

Era la sua passione la barba [...]. Di solito si rasava, ma per farsi fotografare si era lasciato crescere la barba, come fanno a volte gli attori cinematografici per essere più veri nelle parti in cui quest'ornamento del viso virile è indispensabile; ma gli attori hanno torto, s'ingannano assai, poiché una falsa barba è, sullo schermo, più vera d'una barba naturale, proprio come uno scenario di legno e di cartone è sempre più *vero* che un pezzo di natura. Ma andate un po' a raccontarlo ai registi estetizzanti, avidi di bei siti e di vedute pittoresche, essi non ci capiscono nulla, ahimè²⁸.

È questo carattere più autentico, più "vero", della resa della realtà sullo schermo cinematografico che pare possibile associare alle qualità metafisiche di cui de Chirico parla in riferimento a *The Ten Commandments*.

L'artista rivedrà parzialmente tali posizioni nell'esteso anche se ben più didascalico testo del 1942, *Discorso sul cinematografo*, dove ridimensiona di molto il peso metafisico del cinema rispetto al teatro²⁹. Al di là delle considerazioni presenti in tale testo sul fatto che "un film è un racconto narrato da immagini e non da parole"³⁰ e sull'importanza della linearità della trama, risulta interessante soffermarsi sugli elementi utili a comprendere la crasi tra antico e moderno ricercata da de Chirico in certe iconografie della fine degli anni Venti, e in particolare in quella dei Gladiatori. Il fatto che egli ritorni più volte, nei suoi scritti, sui film storici o i film in costume dimostra un interesse specifico. Egli insiste sulla necessità, in tali film, di girare le scene sempre negli *studios*, ossia in un'ambientazione artificiale e finta, perché "quando si vedono degli attori in costume, raffiguranti personaggi dei secoli passati, che stanno in mezzo ad un vero paesaggio, la scena piglia subito un aspetto falso [...] i personaggi, per riflesso, sembrano falsi anche loro"³¹.

26. Nel testo inedito *Charlot-Messie*, concepito anch'esso per il *Bulletin* di Rosenberg, Savinio ribalta infatti la sua posizione, presentando Charlot come simbolo di un cinema antimoderno. L'intervento di Eugenia Maria Rossi sul tema, *Savinio, Parigi e il cinema: il caso Charlot*, presentato nella giornata di studi *Souvenirs. Alberto Savinio e la Francia* (Maison de l'Italie, Paris, 2 dicembre 2022) è in corso di pubblicazione negli atti.

27. J. Cocteau, *Le mystère laïc*, cit., pp. 67-68.

28. G. de Chirico, *Ebdòmero*, cit., p. 78.

29. Giorgio de Chirico, *Discorso sul cinematografo*, in Id., *Il meccanismo del pensiero ...*, cit., pp. 413-421.

30. Ivi, p. 416.

31. Ivi, p. 419.

Quest'affermazione lascia presupporre che un film vada considerato ben riuscito quando esso trova un difficile equilibrio tra l'aspetto palesemente posticcio della ricostruzione storica e al contempo il mantenimento di una sua credibilità da parte dello spettatore.

Se tali considerazioni sul “vero” nella rappresentazione cinematografica dimostrano senza dubbio delle ascendenze schopenhaueriane, non sorprendenti per de Chirico, il cinema sembra assumere a tratti proprio la funzione di “squarciare il velo di Maya”, svelando l'ingannevole “realismo” della realtà che ci circonda. Questa percezione diventa non a caso particolarmente forte durante il soggiorno di de Chirico in America tra 1936 e 1938. Nel testo *Metafisica dell'America*, l'artista non trova modo migliore per spiegare la sensazione che prova di fronte alla natura e ai suoi fenomeni – un albero, le nubi – mentre si trova sul continente americano, che fare un paragone con l'esperienza che si ha andando al cinema a vedere un film storico:

Quando gli attori in costume si muovono in mezzo a veri paesaggi, l'albero, il campo, il monte, qualsiasi pezzo di vera natura sembra falso accanto al personaggio in costume; e più il personaggio è antico più la vera natura vicino a lui sembra falsa. Se si tratta d'un uomo del secolo scorso, di sessanta o settant'anni addietro, il contrasto non è così forte; un personaggio di cent'anni fa accentua già parecchio il fenomeno, che aumenta quando si tratta di personaggi del Sei o del Settecento; con i personaggi del Medioevo è peggio ancora e con i greci e i romani succede un vero disastro. Ho osservato che in questi casi la discordanza tra personaggio e natura è più forte quando si vedono delle erbe, delle piante e specialmente delle fronde mosse dal vento; si pensa che prima, nei secoli passati, le foglie non

si dovevano muovere in quel modo. Tutto cambia invece quando si tratta di paesaggi dipinti, di scenografie; allora tutto sembra vero e naturale. Pertanto io consiglio, tanto ai registi di casa nostra quanto a quelli di fuori, se non vogliono fare cose stonate e poco intelligenti, di non usare nei film storici che scenografie e di evitare più che sia possibile la natura vera³².

Anticipando alcune considerazioni che poi riprenderà nelle *Memorie della mia vita*³³, questo testo sul cinematografo rielabora alcune idee già espresse negli anni Venti. Nella dichiarazione riportata da Gain è infatti plausibile pensare che de Chirico stesse pensando a film in costume americani, pur nominando Parigi come ambientazione. Anche se in seguito de Chirico smorzerà un po' il suo entusiasmo per il cinema in favore del teatro – pur non rifiutando collaborazioni con il grande e piccolo schermo³⁴ –, sembra dunque possibile concludere che negli anni Venti il cinema esercitò un impatto tangibile sulla sua arte per la capacità di fondere in maniera “realistica” antico e moderno, di rendere in tutta la sua artificialità lo sguardo contemporaneo sull'antichità e di continuare quell'indagine metafisica sul mondo circostante già avviata nel decennio precedente. A tal proposito, ci sembra opportuno chiudere con un richiamo ad un'altra intervista di molto posteriore. Alla domanda postagli dal gallerista romano Carmine Siniscalco: “Cosa ne pensa del cinema in genere. Potrebbe definirmi il cinema?”, l'artista aveva risposto: “Secondo me il cinema è un'arte che dovrebbe dare grandi soddisfazioni per le infinite possibilità di finzione scenica e di mezzi tecnici di cui dispone. Ma proprio per tutto questo, credo che il cinema sia un'arte molto difficile e in un certo senso misteriosa per alcuni risultati che riesce a dare, e che sembrano superare le intenzioni e le possibilità degli stessi autori”³⁵.

32. Giorgio de Chirico, *Metafisica dell'America*, in Id., *Il meccanismo del pensiero...*, cit., p. 355.

33. Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, La nave di Teseo, Milano 2019, versione e-book, ove l'artista critica l'operato dei registi cinematografici che “non la vogliono capire che nei films i personaggi in costume non si possono muovere in mezzo alla vera natura, sotto un vero cielo, tra veri alberi, presso un vero mare e più il costume del personaggio è antico più in confronto la vera natura pare falsa. Un personaggio in costume ha bisogno di scenari dipinti, di cieli di alberi di monti dipinti, perché possa apparire nel suo vero aspetto”.

34. Per alcune considerazioni in merito cfr. Silvia Tusi, *Il fascino discreto della metafisica: gli scritti di Giorgio de Chirico nel cinema di Luis Buñuel*, in “Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico”, n. 7/8 (2008), pp. 263-292 e Chiara Mari, *Giorgio de Chirico e Giulio Macchi: la collaborazione per la trasmissione Rai Habitat*, in “Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico”, n. 14/16 (2017), pp. 253-262.

35. *Incontro con Giorgio de Chirico: ventisette poeti, ventiquattro disegni e una intervista*, a cura di Carmine Siniscalco, La Bauta, Matera/Ferrara 1988, p. 120.

Abstract

Paolo Baldacci, *Il primo mercato delle opere metafisiche di Giorgio de Chirico (I, Parigi)*

Through an in-depth analysis of the early commercial history of all the works painted by de Chirico in Paris between 1911 and 1915, the author comes to the conclusion that Paul Guillaume, the artist's first dealer, did not really defend nor value his work, but merely exploited it and eventually sold it out to the Surrealists, especially to Paul Éluard and André Breton.

Paolo Baldacci, *Savinio caricaturista a Parigi (1914-1915)*

Two well-known caricature drawings, the former depicting Baroness d'Oettingen, Pablo Picasso, Serge Férat and Léopold Survage dining in 1915 at the headquarters of "Les Soirées de Paris", and the latter Picasso standing, have always been attributed to Giorgio de Chirico. Paolo Baldacci suggests instead that the real author of the two drawings is Alberto Savinio, Giorgio's brother, whose activity as an appreciated caricaturist in those years is well recorded by Apollinaire and other columnists.

Gerd Roos, *Vier Photographien von 1916 nach Gemälden von Giorgio de Chirico: « collection et procédé Paul Guillaume »*

The discovery of four rare photographic reproductions of de Chirico's metaphysical paintings in the archives of the Musée Picasso in Paris, possibly taken by Paul Guillaume in 1916, affords the author an opportunity to examine the complex wartime relationship between the painter (a soldier in Ferrara at the time) and his first Parisian dealer. More importantly, however, the sending of these photographs allows him to gauge more accurately the national and international circulation and reception of the early metaphysical paintings (and the mannequin iconography) among the circles of La Voce in Florence, the Dadaists in Zurich and the Parisian Avant-Garde.

Paolo Baldacci e Maria Federica Petracchia, *Tibullo e Messalla / Gli addii del poeta: una metafora dei difficili rapporti tra i Dioscuri nel 1923?*

Among de Chirico's works of the so-called "classical-romantic" period (1920-1924), only one reminds in its title a real historical occurrence: the painting *Tibullus and Messalla / The Poet's Farewells*, 1923. In this short essay conceived in the form of a dialogue, Paolo Baldacci, art historian and former Professor of Roman History at the Milan University, and Federica Petracchia, Professor of Roman History at the University of Genova, discuss the possibility that the choice of this topic conceals a quite deep disagreement between the de Chirico brothers in 1923.

Giovanni Casini, *"Je ne peux plus me passer du cinéma". Note su Giorgio de Chirico e il cinema*

Moving from a statement by Giorgio de Chirico in a survey on the relationship between painting and cinema undertaken by the French periodical *L'Amour de l'Art* in 1929, the article offers an overview of the relationship between the artist and the silver screen from his second stay in Paris to the late years. Reflecting on de Chirico's interests and the expressive peculiarities of the cinematographic medium in the 1920s (with special attention to the invention and development of Technicolor), the possible visual and conceptual links between films and de Chirico's paintings emerge. A marked preference for American productions, as well as for the technical innovations introduced in them, provides additional elements on themes which cut across de Chirico's artistic research and thinking such as the meaning of realism in relation to the artificiality of film sets, the metaphysical potential of cinema to reveal the essence of reality, the artist's attraction for visual sources drawn from popular culture.

Note biografiche

Paolo Baldacci (1944) is an Art Historian, specialized in Italian Art of XXth Century. He has curated many important shows on Italian Artists and movements, in Italy and abroad since 1987. Alone or together with Gerd Roos, he has curated the most important exhibitions on de Chirico of the last twenty years. He is the editor in chief of the *Catalogue Raisonné of the Work by Giorgio de Chirico*, Archivio dell'Arte Metafisica, Milano and Allemandi Editore, Torino.

Maria Federica Petracchia is Professor of Roman History at the University of Genoa, where she also holds the position of Chancellor's Delegate for Relations with Italian and foreign cultural institutions. She has been Visiting Professor in Paris IV Sorbonne, Pamplona and UCM Madrid. She is presently member of the Association Internationale d'Épigraphie Grècque et Latine (AIEGL), of the Scientific Society of the Italian Archaeological School of Carthage (SAIC), of the Scientific Committee of the Spanish magazine "Antesteria. Debates de historia Antigua". She is co-Director (together with Leo Lecci) of the series 'Giano Bifronte' (Genoa University Press) and Director of the series 'Scheria' (Ed. De Ferrari, Genova). She is the author of numerous monographs and essays that have appeared in Italian and foreign journals (e.g. *I questori municipali dell'Italia antica*; *Gli stationarii in età imperiale*; *In rebus agere. Il mestiere di spia nell'antica Roma*; *Indices e delatores nell'antica Roma. Occultiore indicio proditus, in occultas delatus insidias*; *The Roman Senate as arbiter during the Second Century BC.*) and she has participated in various national and international conferences.

Giovanni Casini was educated at the Scuola Normale Superiore and the Università di Pisa. He pursued his doctoral studies at the Courtauld Institute of Art in London, completing in 2018 a thesis on art dealer Léonce Rosenberg and the history of his Galerie L'Effort Moderne in interwar Paris, which will be published by Penn State University Press in 2023. He has been awarded fellowships at several US institutions (Center for Italian Modern Art, The Solomon R. Guggenheim Foun-

ation, The Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art at the Metropolitan Museum of Art) and most recently served as research assistant at the Scuola Normale in Pisa under prof. Flavio Fergonzi. He is curating an exhibition on the decoration of Rosenberg's Paris apartment to be held at the Musée Picasso, Paris, in 2024. In addition to exhibition catalogues, his scholarship, which also extends to the 1950s and 1960s, has been published in journals such as "Sculpture Journal", "The Burlington Magazine", "Ricerche di storia dell'arte", "Saggi e memorie di storia dell'arte".