



Fondazione Memofonte onlus  
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

---

## L'INCISIONE MODERNA IN ITALIA DE CHIRICO, SEVERINI, CAMPIGLI

Lamberto Vitali, «Domus», 45, settembre 1931, pp. 73-75, 88.

«*La pensée de l'artiste est profonde*, par ces mots commençait un article que le fameux critique Etienne Spartali dédiait au peintre nègre dans un des journaux les plus importants de la capitale. Pourtant malgré les articles et les études qui furent consacrés cette peinture resta pour tout le monde une énigme».

Ho da ripetere anch'io, *la pensée de l'artiste est profonde*, oppure, debbo, prima di decidermi a parlare dell'arte di de Chirico, pigliar lo spunto di quest'altro ironico passaggio?

«Il vivait là dans deux pièces qu'il avait tapissées de haut en bas de dessins fort étranges et troublants qui firent répéter pour la millième fois a certains critiques de haut bord la fameuse regaine: *C'est de la littérature*. Les mêmes critiques d'ailleurs à l'issue d'une discussion ayant comme sujet un récent vernissage avait (sic) dogmatisé que *la peinture doit être de la peinture et non de la littérature*, mais lui avait l'air d'attacher fort peu d'importance à tout cela, soit qu'il ne comprit rien, soit que comprenant trop il feignit de ne pas comprendre».

Ecco il critico nell'imbarazzo, alle prese con un avversario ben bene smaliziato, ma prima ch'egli si tuffi in questo mare *étrange et troublant*, gli sia concesso di fare un po' di storia. Se l'attività grafica dell'artista è soltanto degli ultimi anni, conviene lo stesso risalire alle origini della pittura dechirichiana; da certi viaggi nel tempo, non si torna mai indietro a mani vuote.

I commentatori hanno tutti riconosciuto nell'arte del nostro pittore, dal 1910 ad oggi, sei differenti periodi; la divisione è un poco arbitraria, perché, qui come sempre, le maniere si intrecciano e si compenetrano, ma non c'è dubbio che per sei volte il mondo fantastico dell'artista s'è capovolto e per sei volte inquiete visioni e fantasmi sono sorti al richiamo rinnovato del creatore.

Dal 1910 al 1913 è il tempo dei «Ricordi». Ricordi di Grecia, ricordi d'Italia: deserte piazze assolate nella quiete meridiana, chiusi edifizii dagli attici e dai portici classici, statue bianche di Ariane dormienti e di paludate deità olimpiche, arabeschi di palme nel ciclo terso irreali, mari azzurri intensi e risplendenti, vele poppate al vento della sera. Canto cadenzato, nel quale la nostalgia delle patrie lontane si mescola alla nostalgia dei ricordi della coltura classica, ma non ne è soverchiata. De Chirico è già tornato da Monaco, dopo aver ribadito il suo amore per Boecklin e per gli altri pittori romantici dell'Ottocento tedesco, ma qui, forse come mai più, egli rivive nell'atmosfera latina; sembra aver superato le sue passioni giovanili, che riaffioriranno invece più tardi con sicura evidenza, dando a vedere ancora una volta come certi connubi imprudenti possano riuscire irrimediabilmente fatali. Ma, per tornare ai «ricordi» greci e italiani, va segnalato uno strano, remoto precedente, che non è stato finora messo in luce: questi inquietanti, compositi paesaggi urbani hanno un antenato nei bulini d'un misterioso, romantico incisore dei primi del Cinquecento, il cosiddetto Maestro del 1515, che taluno suppone di stirpe tedesca, calato a Roma al richiamo della civiltà del Rinascimento.



Fondazione Memofonte onlus  
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

---

«Nel 1914 - scrive Boris Ternovetz, il più preciso forse degli storici di de Chirico - cominciano ad apparire le prime figure bizzarre, «mannequins» senza mani, con le teste piatte ovali, nelle quali invece dei lineamenti del viso sono apportate linee geometriche». La capricciosa fantasia di de Chirico si complica: è il periodo della *pittura metafisica*. Ma non seguirò il critico russo nell'esame delle astrazioni pittoriche di questo tempo, astrazioni commentate, sottolineate da titoli strani e stupefacenti, né mi lascerò tentare dal paragone fra la pittura metafisica di de Chirico e quella contemporanea di Carlo Carrà, in apparenza simili ma sostanzialmente assai diverse. Va notato però che qui s'incomincia a intuire chiara la formula dello *stupore* dechirichiano; i soggetti in se stessi, presi uno per uno, dissociati sono comuni e volgari, la loro anormalità deriva dagli eccezionali accostamenti, che hanno l'assurda logicità delle fantasie notturne che s'affacciano alla mente in fermento del convalescente. Il procedimento è ancor più evidente nelle più tarde opere surrealistiche; allora «Chirico provoquera une impression de surprise en modifiant les relations logiques des phénomènes externes, dont il veut ignorer la fonction purement utilitaire».

Segue un periodo classicheggiante (1919-22), «d'un classicismo - è stato notato - affatto speciale, imbevuto in misura piuttosto forte di tratti romantici», vale a dire soprattutto boeckliniani. Proprio in questo tempo, l'artista dedica due studi critici al diletto Boecklin e a Max Klinger; specie il primo contiene pagine capitali per la soluzione del problema de Chirico, non soltanto perché si tratta d'una decisa apologia del maestro tedesco, ma perché il critico-pittore ci offre candidamente la chiave della sua arte con una serie d'affermazioni, che quadrerebbero benissimo anche a proposito della sua produzione passata e futura.

Tutto ciò spiega perché l'influenza di Boecklin sia decisamente palese nei dipinti dell'epoca successiva (1922-24), quella che appunto si intitola romantica; ritorna allora il pesante armamentario della favola, ritorna un che fra il nebuloso ed il tedescheggiate, riaffiora in modo completo il fondo intrinsecamente anticlassico dell'arte di de Chirico, quel fondo anticlassico, direi quasi antilatino che le figurazioni degli altri periodi nascondevano sotto un ingannevole manto culturale.

Nel 1925, il mondo di de Chirico si capovolge daccapo: non più leggende di cavalieri erranti, non più duelli a morte, non più visioni di ville e di giardini romani, non più architetture fastose del Rinascimento. Il palcoscenico girante ha dato un altro guizzo; la fantasia dell'artista, in eterno fermento, nell'atmosfera alessandrina di Parigi, s'è innalzata con un deciso colpo d'ala. E il sogno ricomincia: sogno o incubo.

Manichini, dalle teste anonime oviformi, dalle braccia e dalle mani smisurate, stanno seduti in poltrone imbottite all'uso umbertino e, fra cadenzati e stilizzati paludamenti pesanti, reggono in grembo strani animassi d'architetture, cataste di dipinti incorniciati, frammenti di colonne, teorie d'archi. Gli sfondi costruiti sono d'una elementarità maestosa. Si vive nel mondo eccezionale nato dalla mente d'un artista, che è tipica espressione dell'ultima maturità, anzi dell'incipiente disfacimento d'una civiltà artistica; già un'altra volta, mentre i fuochi del Rinascimento stavano spengendosi, un bizzarro spirito - il toscano Bracelli - creava una serie di figure d'una eguale meccanicità.

Insieme ai compositi manichini, ecco apparire fantasmi di gladiatori battaglianti con armi aguzze e taglienti, che pur non spillano una goccia di sangue; mentre il combattimento s'accende fra le chiuse mura d'una stanza, altrove mobili da bazar economico si lasciano inebriare dall'aria incantata delle valli della Grecia antica.

Ai mai visti accoppiamenti, Parigi trasale; gli è che il clima dechirichiano coincide ora singolarmente con quello suscitato dai poeti raffinati e sempre in caccia di sottigliezze nuove,



Fondazione Memofonte onlus  
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

---

di stupori, d'ironie. Ecco Cocteau proclamare: «Il ne m'intéresse pas d'établir si Chirico peint mieux ou plus mal, s'il repète ou s'il invente». «Chirico est un peintre religieux. Un peintre religieux sans la fois. Un peintre du mystère laïc. Il lui faut des miracles. Son réalisme l'empêche de peindre des miracles auxquels il n'ajouterait pas foi. Il faut donc qu'il en produise en plaçant des objets et des personnages dans des circonstances fortuites».

Malgrado tutto, l'essenza dell'arte di de Chirico è sempre romantica; non già ch'egli appartenga alla stirpe di Delacroix, pur avendo tolto da lui due dei motivi più ripetuti, la natura morta col paesaggio e i cavalli galoppanti sulla spiaggia. Il suo romanticismo letterario (oh, *la fameuse regaine: c'est de la littérature!*) è, in fondo e in un certo senso, affine, è sullo stesso piano di quello di un Boecklin o d'un altro romantico tedesco; nelle sue rappresentazioni, segnate appena talvolta da un filo di retorica, la latinità, ripeto, mi sembra alquanto apparente e illusoria, per quanto mascherata dagli elementi classici introdotti nella composizione. Ma de Chirico è un neoromantico vivente - e qui sta proprio la novità, il sapore inconsueto e piccante della sua arte - vivente nella Parigi di Cocteau. Nasce così un prodotto artistico alquanto ibrido e pur attraente, un frutto che ha il sapore dei frutti cresciuti nelle serre calde dell'intelligenza ed è venato da una dissolvente, snobistica ironia. Un frutto di magia? Ma qual'è la magia buona, magia di santo o magia d'alchimista? Ognuno risponda come gli detta il suo animo, ma io, spettatore *vieux jeu*, non so rinunciare a un'Arte che sia qualcosa di più e di meno: meno intelligente, meno divertente certo, ma tutta lineare, spoglia, di una terribile e sublimata semplicità.

Il ritorno all'ovile naturalistico, l'atto di contrizione, che segna l'inizio della sesta maniera, m'interessa soltanto perché m'offre la riprova di certi miei giudizi sulla produzione precedente; in ogni modo non tocca il nostro studio, perché l'opera grafica dell'artista è compresa fra il 1927 e il 1930, vale a dire è tutta del periodo surrealistico.

Eccone l'elenco: 1927, due acqueforti degli «Archeologi» (la seconda per «Graphica Nova»); 1928, un'acquaforte per il citato volume critico di Waldemar George e due «Combattimenti di gladiatori» per il volume di Cocteau («Le Mystère laïc»); 1930, «Suite de six litographies originales en couleurs» per le Editions des Quatre Che-mins di Parigi e cinquanta litografie in nero per l'edizione monumentale dei «Calligrammes» di Apollinaire.

Gli «Archeologi» e i «Gladiatori» ripetonno, quasi testualmente, le analoghe e contemporanee composizioni pittoriche; resta da vedere se la resa grafica vale quella dei dipinti. A proposito degli «Archeologi», l'Ogetti dice che senza il colore, che è la ricchezza più affascinante della pittura di de Chirico, questa composizione rivela la sorgente cerebrale della sua originalità inquieta; per conto mio, trovo che l'acquaforte, anche se di segno non troppo espressivo, è naturalmente libera da quel grafismo, sottolineato spesso dalla pennellata lunga e filiforme, che ritorna insistente in tutti i dipinti dell'artista.

Un maggior stacco dai soggetti consueti si osserva invece nelle sei ermetiche litografie del 1930, che sono i più bei fogli, e non soltanto dal lato tecnico, di de Chirico incisore, quelli dove gli aspetti della sua arte sono tutti presenti. Al nero gladiatore (ridotto a scheletro o a geroglifico?), che preme sul compagno caduto, fra montagne coronate da lontane acropoli, e alla testa d'uomo baffuto, preferisco le altre quattro composizioni; v'è un paesaggio d'incubo mattutino - casa turrita e palma su di un molo battuto dalle due parti da onde arabesche d'un azzurrissimo mare, mentre in cielo nuvole bambagiose si sbizzarriscono a comporre strani disegni di gigli fiorentini e d'altri ornamenti -, v'è il gruppo degli archeologi, uno de' quali porta in grembo un dipinto col paesaggio di prima, v'è un composito manichino - lesta barbata oviforme incoronata dal cappello a cilindro, busto di capitelli, frontoni, scale, braccia e gambe



Fondazione Memofonte onlus  
Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

---

di colonne e di mattoni - seduto a colloquio con un bianco fantasma ignudo, v'è infine un combattimento di gladiatori dominato dalla terrificante apparizione d'un manichino togato. Bellissima scena di sogno allucinante, del miglior dechirichismo.

Dal lato tecnico, si può dire che l'artista ha bene inteso le possibilità cromatiche e chiaroscurali della litografia, certo meglio di quelle dell'acquaforte; si vegga appunto il citato combattimento, condotto a lievi tocchi, con un calcolato digradare di grigi, dalle gamme più chiare alle più intense. Del colore invece egli s'è valso soltanto per sottolineare, per accennare qua e là, con molta discrezione; gli azzurri, i verdi, i gialli, i rosa non prevalgono mai sul giuoco del bianco e nero e sono disposti appena con piccole pennellate. Per questo, la serie dei sei fogli non è, a rigor di termini, di litografie colorate; certo Cézanne e Renoir hanno tratto ben altro dalla difficile tecnica.

De Chirico, s'è già detto, ha illustrato «Calligrammes» di Apollinaire con una serie di cinquanta tavole litografiche, dove neri assoluti spiccano su grigi argentei; l'opera, che riunisce ancora una volta i nomi dei combattenti della vigilia, è ricca d'una innegabile fantasia decorativa, rinnovantesi per tutte quante le sibilline figurazioni.

Se de Chirico s'è dato all'incisione quando già era un artista finito, Gino Severini, acquafortista in gioventù, ha abbandonato il rame da tanti anni che sarebbe vano voler ritrovare nelle sue lastre il ricordo del cubista o del rigoroso pittore dei Pulcinella o dello squisito decoratore dell'ultimo tempo. Egli ha inciso alcune acqueforti - se non erro - fra il 1908 e il 1909: pochissime lastre, fra le quali vanno ricordate quattro teste di contadini del Poi tou e un grande «Ritratto di signora», che appartiene - vien fatto di pensare - a un altro secolo, a un mondo ancor dominato dagli sguardi fatali delle spagnuole di Zuloaga.

Anche il patrimonio grafico di Massimo Campigli è smilzo smilzo: dodici litografie per le «Georgiche» (Edizione Eourcade, Parigi), ch'egli ha compiuto da pochissimo. Esse sono tipica espressione dell'ultima maniera pittorica dell'artista; superato il periodo delle ricerche plastiche e monumentali, ma sempre più chiuso nel suo mondo arcaico, Campigli si diletta anche qui di comporre le sue figurazioni con una solennità ed un ritmo architettonici. Lastre toccate leggère, senza preoccupazioni chiaroscurali e cromatiche, traggono appunto il loro pregio dallo studiato giuoco di masse; quanto al contenuto di queste intelligenti forme artistiche, ne ho già parlato e non ho bisogno di ripetermi.