

**Paolo Baldacci, Gerd Roos (a cura di) *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardie*, catalogo della mostra, con prefazione di M. L. Pacelli, introduzione di P. Baldacci e G. Roos e testi di P. Baldacci, M. G. Messina, A. H. Merjian, I. Conzen, C. Stuckey, G. Poldi, G. Roos, F. Fergonzi, F. Rovati, U. Gerster, J. Pech, Ferrara, Palazzo dei Diamanti 14 novembre 2015 – 28 febbraio 2016, Ferrara Arte, Ferrara 2015, pp. 304.**

È nota distintiva che va ascritta a Paolo Baldacci e Gerd Roos, curatori della mostra *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardie*, l'attenta e filologica ricostruzione del periodo ferrarese di de Chirico proposto, per celebrarne la ricorrenza cento anni dopo, all'attenzione del pubblico nella consueta cornice del Palazzo dei Diamanti. Che non si trattasse di un semplice centenario è del resto giustificato dal tempo di preparazione dell'evento, circa tre anni, a comprovarne la complessità e gli obiettivi attesi che il percorso espositivo, così come l'ampio ed articolato catalogo a corredo, restituiscono in pieno. È stato infatti un impegno notevole, come chiariscono nell'introduzione i due curatori, quello rivolto a raggiungere la più ampia completezza documentativa di questo particolare momento di ricerca che coincide con la nascita ufficiale della corrente metafisica o, più esattamente, con la sua diffusione in Italia. Un'esperienza della quale la mostra ha voluto rendere conto non solo attraverso la presenza di opere pertinenti alla permanenza di de Chirico nella città emiliana tra il 1915 ed il 1918, quanto portando in evidenza, come il titolo ben sintetizza, la fitta rete di relazioni e di ricadute che tale congiuntura ha determinato sulle vicende artistiche italiane ed europee coeve e postume.

Punto di partenza dunque l'arrivo in Italia dei due fratelli Giorgio de Chirico ed Alberto Savinio che da Parigi, all'entrata della penisola nella prima guerra mondiale dal maggio 1915, si arruolano nell'esercito italiano a Firenze, venendo destinati un mese dopo a Ferrara, in assegnazione al 27° Reggimento di Fanteria di Poggio Renatico. Che cosa essi lasciano nella capitale mondiale dell'arte, quali i contatti e i rapporti che cercano di non disperdere tramite il mercante Paul Guillaume e in parte Apollinaire è pagina ben riletta da Maria Grazia Messina che capovolge nel suo saggio il punto di osservazione spostando l'attenzione da Parigi verso l'Italia, soprattutto in merito al contratto firmato da de Chirico con il mercante un anno prima della partenza, cui l'artista farà fronte fino ai primi mesi del 1917.

Che cosa essi trovano a Ferrara, quali le suggestioni che inducono, in particolare de Chirico, ad assecondare ed ampliare le intuizioni di una deriva metafisica già registratesi a Parigi in opere come *Ritratto di Guillaume Apollinaire*, *Il tempio fatale* o *Il cattivo genio di un*

re tutte del 1914<sup>1</sup> resta il nodo centrale della mostra, quello sul quale ha concentrato la sua attenzione Paolo Baldacci, rispetto alla rilettura del de Chirico dopo Ferrara avanzata da Gerd Roos. È noto che giungendo nella piccola città padana nel mese di giugno, i due fratelli provino il senso di un iniziale smarrimento, unito ad una certa nostalgia per ciò da cui si erano separati. De Chirico, si sa, aveva maturato significative esperienze a partire dalla seconda metà degli anni Dieci. Alle suggestioni raccolte negli anni della prima giovinezza dalla cultura classica della natia Grecia, si era aggiunto quel bagaglio formativo delineatosi negli anni trascorsi a Monaco, tra il 1906 ed il 1909, dove ad influenzarlo era stato lo studio di pittori come Böcklin e Klinger che, in una linea di continuità tra tardo-romanticismo e Simbolismo erano andati a confluire sul carattere della sua personalità forgiata ulteriormente dalle letture di Nietzsche, Schopenhauer, Weininger. Stimoli questi che lo avevano portato in breve a rivitalizzare l'idea del mito, la sua forza rivelatoria e narrativa, nonché il suo aspetto di persistenza testimoniato da opere come *La partenza degli argonauti*, *Centauro morente*, *Prometeo* tutte del 1909, quest'ultimo peraltro in diretta filiazione dall'omonimo dipinto di Böcklin del quale egli ammirava, sopra tutto, il senso di sospensione spaziale e temporale presente nelle sue composizioni.

A metà del 1909 la partenza da Monaco alla volta dell'Italia, con le tappe di Milano, Roma, Firenze, Torino fino all'arrivo a Parigi nel luglio del 1911, concorre a precisare viepiù il carattere dei suoi interessi. In proposito Paolo Baldacci scrive che

Durante un viaggio a Roma e a Firenze effettuato nell'ottobre del 1909 de Chirico comincia ad avere le prime "rivelazioni". In momenti di particolare concentrazione e astrazione dalla realtà appaiono infatti alla sua mente immagini del tutto trasfigurate di ciò che in quell'istante ha di fronte – luoghi, edifici, oggetti o opere d'arte – ed egli capisce che queste immagini gli rivelano ciò che aveva da sempre voluto rappresentare, cioè l'essenza nascosta della natura: un'immagine "altra" del mondo che, più che ritrarre la realtà come appare, riesce per mezzo di una particolare modifica e combinazione delle forme, a indurre nello spettatore sensazioni o pensieri analoghi a quelli provati dall'artista<sup>2</sup>.

Fortemente influenzato dal pensiero nietzschiano dal quale assume il motivo dell'enigma e quel concetto di *Stimmung* che scava nel tempo superando la sua immobilità in un eterno presente, realizza alcuni dipinti di una prima fase metafisica. Tra questi, esempi come *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (1909), *L'enigma dell'ora* (1910), dicono già

<sup>1</sup> Richiamando le relazioni stabilite da de Chirico e da Savinio nella Parigi degli anni Dieci, attraversati centralmente dalla figura di Apollinaire, Maria Grazia Messina avverte che in tali lavori «i prelievi dalla cultura urbana, nei suoi aspetti più banali, sono la via per quella disumanizzazione della figura umana, ridotta anch'essa allo statuto di cosa – auspicata da de Chirico nei manoscritti del 1911-13 [...]». Si veda: MESSINA (2015, 40).

<sup>2</sup> BALDACCINI (2015, 21).

del nuovo corso intrapreso. Sono prove che portano in luce i segni di quella “rivelazione” (presentatagli, come si preoccuperà di dire e poi di smentire, a Firenze) ove il senso dell’osservazione e la sua capacità di tradurlo in racconto immaginativo giocano un ruolo molto importante. L’artista si lascia catturare dalle architetture delle città che visita, riproponendole per via di costruzioni scenografiche che allertano lo sguardo sia per la componente simbolica che li abita (statue del passato, imbarcazioni in lontananza, orologi dalle lancette bloccate) sia per quella dimensione memoriale resa straniante nel gioco delle ombre allungate, delle evocazioni richiamate nel sottile limite di uno spazio-tempo che è passato, presente, futuro. Con tali esplorazioni de Chirico giunge a Parigi, passando per Torino<sup>3</sup>, e su tale linea continua la sua ricerca tra il 1911 ed i primi mesi del 1912. Con la primavera ed il secondo momento torinese la sua pittura subisce però un’ulteriore svolta. Torino con le sue architetture, le sue piazze, i suoi monumenti, l’aloue sabauda ed il fantasma di Nietzsche, s’incuneano nel suo pensiero producendo l’effetto di dipinti più densi di sospensione che intrecciano tracce di una storia italiana con citazioni classiche e segnali autobiografici trasferiti come metafore in cui si annidano temi consueti e nuovi: l’enigma e la nostalgia, il viaggio e il presagio. Composizioni alterate peraltro da nuove prospettive, più aperte, allungate verso orizzonti lontani, fughe vertiginose disegnate come rotte di un viaggio che è partenza ed eterno ritorno. Insomma de Chirico muove alla ricerca di una propria identità<sup>4</sup>, spargliando i fili tra metafore e simboli che di lì a poco si sarebbero arricchiti di nuove iconografie, basate, dal 1913, sulla compresenza di elementi incongrui che tanto peso avrebbero avuto sulle esperienze artistiche a venire.

Dall’altro canto il più giovane Alberto, sostenuto dalla madre, aveva coltivato fin dalla precoce età la passione per la musica e la scrittura, tentando di coinvolgere verso la prima il fratello, sul quale ha un ascendente grazie al proprio temperamento più determinato e versatile. Al di là delle diverse inclinazioni, della maturata scelta di de Chirico per la pittura, il loro sarà un vero sodalizio fatto di interessi comuni e di scoperte che li vedono l’uno a fianco dell’altro nello studio e nelle letture, come nel caso di Nietzsche. È Alberto a precedere nel 1911 Giorgio a Parigi, è lui, nel suo entusiasmo, a richiamarlo verso quella città che avverte come luogo del possibile. A Parigi del resto Savinio sarà molto attivo, sia nelle ricerche musicali, sia nelle relazioni stabilite con esponenti delle avanguardie e con lo stesso Apollinaire nella cui cerchia in tanti ambivano ad entrare per il ruolo di

<sup>3</sup> Vi ritornerà nei primi di marzo del 1912, rispondendo alla chiamata del servizio di leva disertato dopo una settimana. Dopo quello del 1911, questo secondo soggiorno, pur breve, nella capitale piemontese sarà decisivo per metterlo ancora più in contatto con il pensiero di Nietzsche. Si veda in proposito: ROVATI (2015) e BALDACCI (2015, 25).

<sup>4</sup> È interessante la ricostruzione della storia familiare dei De Chirico. Si veda: BALDACCI (2015, 27).

grande animatore che egli rivestiva in quegli anni<sup>5</sup>. Prima della partenza per l'Italia ha al suo attivo diverse opere musicali, tra le quali, lo ricorda lo stesso Apollinaire<sup>6</sup>, *Le Trésor de Rampsénit* musicata su un libretto di Calvocoressi, i balletti *Deux Amours dans la nuit*, su brani suoi e di Calvocoressi, autore questi anche del balletto *Niobé* e il famoso dramma, in veste di autore di musica e parole, *Les Chants de la mi-mort*.

A Ferrara, dunque, nulla poteva coincidere con questi pregressi. Non può però considerarsi inaspettato quanto avviene: la città 'pentagona' permette, soprattutto a de Chirico, di portare avanti il progetto avviato nel suo atelier parigino di Rue Campagne-Première di un'arte «più metafisica»<sup>7</sup>. Complice una sistemazione privilegiata che, al termine degli impegni militari svolti in ufficio, permette loro di usufruire di civili abitazioni, una delle quali sarà quella di via Montebello, di fronte al Palazzo Calcagnini dove abitava Filippo de Pisis, i due fratelli, guidati da quest'ultimo, cominciano ad avvicinare la città. È una scoperta graduale quella che li mette a contatto con il suo perimetro, con l'ordito viario della sua addizione erculea, invisibile telaio di prospettive che corre lungo i viali, apre su piazze, s'incunea in vicoli e archivolti pervasi dal silenzio di atmosfere magiche e misteriose. È dunque la Ferrara ebraica e rinascimentale, quella del ghetto e delle stanze estensi, dei mattoni rossi e della nebbia che ovatta ogni cosa, ad aprirsi ai loro occhi. Un tessuto urbano ed una storia di antiche tradizioni per la cui conoscenza un ruolo essenziale è svolto proprio dal giovane de Pisis, inorgoglito ed eccitato dall'amicizia dei due

5 La conoscenza diretta di Apollinaire da parte di Savinio avviene solo nel 1914, tramite de Chirico i cui primi contatti con il critico risalgono al 1912. Questi da subito attento al suo lavoro, in occasione della partecipazione dell'artista al Salon d'Automne del 1913, così commenta: «De Chirico pittore inesperto ma molto dotato, espone dei curiosi paesaggi pieni di nuove invenzioni, di solida architettura e di grande sensibilità. [...]». L'anno dopo per il Salon des Indépendants lo annovera tra i pittori «più interessanti». Cf. FAGONE (1989, 287 e 298). Non minore sarà l'interesse di Apollinaire per Alberto entrato presto in relazione con artisti a lui vicini, come Picabia o De Zayas, con i quali condividerà alcuni progetti teatrali. Non mancherà del resto Apollinaire, nel suo sguardo lungo sulle novità che la scena contemporanea andava proponendo ben oltre le sole arti visive, di scriverne nelle sue cronache uscite sul quotidiano "Paris-Journal" al quale collabora dal 1° maggio al 1° agosto del 1914. Così si legge: «Un giovane artista, Alberto Savinio, si è preoccupato di scoprire il ruolo della musica nelle arti moderne, e le sue opere potrebbero costituire ormai un esemplare di *musica nuova*, di cui per la prima volta ascolteremo domenica 24 maggio, alcuni frammenti negli uffici della *Soirées de Paris*. [...] Savinio vuole dare un orientamento tutto nuovo alla musica di teatro. È il suo, uno spirito eminentemente drammatico che nutre la speranza e la volontà di portare sulla scena il soffio possente di un'autentica poesia. Egli vuole rappresentare a teatro e fare risaltare dalla sua musica tutto ciò che nella nostra epoca si rivela a noi sotto forma estranea e enigmatica; vuole ancora poter fare esplodere in musica lo choc dell'inatteso, della bizzarria. [...]». Si veda ancora: FAGONE (1989, 325).

6 Si rimanda alla fonte innanzi citata.

7 La nota testimonianza sarà pubblicata in «Valori plastici» (1918), ora in DE CHIRICO (1985, 81).

“dioscuri” cui apre le porte delle sue “camere melodrammatiche” introducendoli negli ambienti aristocratici ed intellettuali. Una cortina di attenzioni che tornerà utile ai due fratelli per il trasferimento, favorito infatti dai Tibertelli grazie al legame con il conte Grosoli e l’ambiente cattolico da questi rappresentato, presso l’ospedale psichiatrico di Villa del Seminario dove nel 1917, convergendovi anche Carlo Carrà, prende avvio ufficialmente l’esperienza acclamata, impropriamente, come “scuola metafisica”.

Si tratta di un momento di convergenza importante, nonostante la partenza di lì a poco di Savinio per Salonico, sul fronte macedone. Oltre la sua determinante figura, la Metafisica ha, lo si è visto, i suoi prodromi ed il suo cuore pulsante in de Chirico.

Con questi ha dunque inizio l’itinerario della mostra: un percorso che i curatori hanno tessuto dando ampia visibilità ai dipinti concepiti a Ferrara ai quali sono state affiancate opere di Carrà, Morandi, de Pisis, Soffici ed altrettanto di Ernst, Magritte, Dalí, Man Ray o Hausmann aprendo un confronto che rilegge, attraverso nuovi sguardi, quella che può ritenersi una delle pagine significative per la storia dell’arte del Novecento. In un allestimento che è cronologico ma anche tematico cioè rivolto ad evidenziare i principali caratteri della Metafisica ferrarese, spiccano, tra i primi, dipinti come *I progetti della fanciulla*, *I giocattoli del principe* realizzati nel 1915 concessi in prestito dal MoMA di New York, unitamente al *Ritratto di Carlo Cirelli*, raro esempio in questo frangente di interpretazione della figura umana, sempre del 1915 o ancora *Natura morta evangelica I* (**Fig. 1**), *Il rimpianto*, *La nostalgia dell’ingegnere* tutti del 1916. Sono opere che fungono in qualche modo da *trait d’union* con quanto avviato dall’artista a Parigi. Se nella ville lumière egli era andato proponendosi con un personale recupero della forma non immune però da accenti di modernità, in particolare per l’uso del colore lì dove esso risente delle stesure matissiane o delle tinte à *plat* dei nabis, a Ferrara si trova di fronte ad una nuova tappa affrontata però in continuità, ravvivando, si può dire, ciò che aveva avviato nel 1913. La peculiarità tutta ferrarese è infatti quella di spingersi oltre; vale ciò per il colore divenuto più vivido e brillante, per la componente naturalistica trasferita in chiave fortemente mimetica e, maggiormente, per quel gioco delle libere associazioni che rappresentano ora un «consapevole e quasi clinico affondo – osserva Baldacci – nell’analisi della “pazzia” che caratterizza l’universo intero [...]»<sup>8</sup>. Insomma de Chirico pur servendosi di immagini, scorci, oggetti della quotidianità, sintetizza con più efficacia il senso di una poetica in cui convergono la ricerca di se stesso ed il mistero delle cose che abita l’universo, reso più afferrabile, ma sempre enigmatico nell’appartato ritiro di un posto sicuro, ma denso di meraviglie, cooptatore di sogni e di rotte immaginarie. Nascono da tali sentimenti questi interni metafisici che sovente fanno ricorso all’inganno ottico del quadro nel quadro. Di ciò rendono testimonianza opere come *Interno metafisico con grande officina* (**Fig. 2**) dipinto

8 BALDACCI (2015, 31).

sul finire del 1916, *Interno metafisico (con sanatorio)*, *Interno metafisico (con piccola officina)* entrambi del 1917 ed anche quella serie di disegni che gli riusciva più facile realizzare in mancanza di spazi adeguati. Un esercizio quest'ultimo condotto con grande raffinatezza ed autonomamente dalla pittura quale ulteriore registro di espressione. Nell'uno come nell'altro caso resta evidente che lo scambio tra realtà e finzione, tra vero e immaginario sia per l'artista la sola strada percorribile per richiamare concettualmente le insensatezze della condizione umana. Non è infatti casuale che anni dopo, come la mostra ben mette in luce, tali apporti siano stati di stimolo ad artisti come Magritte, Ernst, Dalì, rappresentati, nella pienezza della loro stagione surrealista, rispettivamente da opere come *La Condition humaine* del 1933, *Senza titolo* del 1925, *Les Plaisirs illuminés* (**Fig. 3**) del 1929 e che, anche de Pisis, ormai parigino, ne rispolvera la memoria in *Natura morta con tarocchi* del 1926.

Una maggiore libertà di azione viene pertanto a de Chirico con il trasferimento a Villa del Seminario, ospedale psichiatrico militare adibito alla cura delle malattie nervose causate dalla guerra, dove, nella primavera del 1917, viene inviato in osservazione. È un momento centrale della vicenda ferrarese cui è di ausilio l'incontro con Carrà, giuntovi anch'egli in ricovero, nonché la disponibilità del direttore, Gaetano Boschi, ad agevolare le attitudini dei propri pazienti. Si tratta di soli quattro mesi nei quali i due artisti «stretti da un'amicizia ancora priva di ombre»<sup>9</sup> realizzano alcune delle opere note e, storicamente, significative della Metafisica nelle quali è palese l'incidenza del primo sul più maturo Carrà che, complice anche l'insistenza di Sironi<sup>10</sup>, si lascia trasportare da questa esperienza. I suoi trascorsi nel Futurismo, un successivo, se pur breve, avvicinamento al Cubismo sintetico e l'elaborazione di un linguaggio primitivista condotto nell'arco del 1916, costituiscono un bagaglio sufficiente a comprendere le ragioni di questo nuovo orientamento, quanto anche i personali sviluppi che avrebbe impresso a tale linguaggio. Il primo passo è pertanto una ripresa delle iconografie dechirichiane che la mostra evidenzia accostando di Carrà opere come *La camera incantata* del 1917 o *Composizione TA*

9 È quanto si legge in catalogo nella pagine introduttive alla sezione. Si veda: BALDACCÌ – ROOS (2015b, 222). Il riferimento è evidentemente al tempo che precede l'allontanamento di Carrà da Ferrara nell'autunno del 1918. Trascorsa la vicinanza di Villa del Seminario, Carrà avverte anche la necessità di rendersi autonomo dall'amico. A ciò va ad aggiungersi l'episodio della personale di Carrà, inaugurata il 18 dicembre 1918, presso la Galleria Chini di Milano dalla quale, in un primo momento, de Chirico è escluso. L'episodio che procurerà il disappunto di questi è riportato in: BALDACCÌ – ROOS (2015c, 263-65).

10 Nel 1917, prima del suo arrivo a Ferrara, Ardengo Soffici così scriveva a Carrà: «Se vai a Ferrara e vedrai le opere di de Chirico, vedrai che cosa intendevo per modernità che risale alla maestà dell'antico. Ci sono frammenti (nature morte) che trovo perfetti». Riportato in FAGIOLO DELL'ARCO (1984, 71).

(*Natura morta metafisica*) del 1916-18 con *Il sogno di Tobia* di de Chirico realizzato sempre durante l'arco di tempo di Villa del Seminario altrettanto che *I giochi del saggio*<sup>11</sup> (Fig. 4) cui è vicino *Solitudine* (Fig. 5) di Carrà del 1917-26. Una ripresa di motivi che è ancora riscontrabile nella tela *Il dio ermafrodito* (Fig. 6) del 1917, primo tra quelli che segna l'avvio dell'artista verso una strada autonoma nella quale il richiamo già prospettato dei primitivi<sup>12</sup>, ma soprattutto l'aspetto di rigorosa costruzione dell'opera misto a quello sguardo di tranquilla meditazione sul mondo e sulle cose che si traduce anche nell'uso di un colore più morbido e carnale avrebbero fatto da sponda per nuovi traguardi. Cosa che del resto la mostra mette in luce sollecitando intorno alla centrale figura di de Chirico i nessi che dipanano tracce di ulteriori sviluppi.

Vale in tal senso considerare che se de Chirico è il principale ispiratore di esperienze che avrebbero avuto la loro affermazione nel corso degli anni Venti come il Surrealismo ed il Realismo magico, Carrà resta un nodo centrale per gli esiti che disciplinano l'adesione di Morandi alla corrente, cui offrono il proprio contributo un inatteso de Pisis o un singolare Sironi fino all'eco più lunga che arriva a coinvolgere, nei rivoli ormai sedimentati della sua poetica, figure attive oltralpe come Ernst o anche Edouard Jeanneret (Le Corbusier) e Amédée Ozenfant, esponenti di punta del purismo francese.

Di Giorgio Morandi, il bolognese solitario, si segnalano in mostra opere quali *Natura morta* del 1916, *Natura morta con manichino* del 1919, *Natura morta* del 1920, chiare testimonianze di un itinerario che, già votato all'essenzialità, giunge alla penetrazione dello spirito metafisico avendo a modello proprio il rigore e le geometrie di Carrà. È un incrocio di esperienze, di attitudini e di convergenze a decretare dunque la fortuna della Metafisica, la cui diffusione si deve, dal 1918, anche alle pagine di "Valori Plastici" ed alla ricca attività espositiva organizzata da Mario Broglio oltre i confini nazionali. Quando la rivista prende vita de Chirico è ancora a Ferrara<sup>13</sup> intento alla creazione di alcuni dei suoi capolavori.

Se le Muse di Ferrara – scrive Baldacci – cioè le divinità che devono trasmettere al poeta lo spirito dei luoghi, si rivelano testimoni di tradizioni e magie così disperate, e se de Chirico le ha rappresentate in un modo così volutamente assurdo e privo di senso, non è solo per dirci che su tutto aleggia la grande e incontrollabile pazzia del mondo ma anche per celebrare quel nodo fatale che nella Ferrara di Borso d'Este e di Ercole I aveva intrecciato le tradizioni astrologiche e alche-

11 L'opera di proprietà dell'Institut of Art di Minneapolis è riprodotta in catalogo ma non è presente in mostra.

12 Vanno ricordati al riguardo i contributi di Carrà *Parlata su Giotto e Paolo Uccello costruttore* pubblicati su «La Voce», rispettivamente nei numeri 3 e 9 del marzo e del settembre 1916.

13 Vi rimarrà fino al 31 dicembre di quell'anno, prima di essere trasferito definitivamente a Roma.

niche del classicismo rinascimentale, di cui fan fede gli affreschi di Schifanoia, con gli insegnamenti esoterici e mistici della kabbalah ebraica introdotta in città dai sefarditi alla fine del Quattrocento. Una “geografia” o “architettura interna” del mondo e della materia ricca di forze inconoscibili che ben si legava al complesso e variegato alfabeto culturale della metafisica e anche delle personali superstizioni dei due fratelli de Chirico, ma soprattutto di Giorgio, che proprio per questo motivo elesse Ferrara tra i luoghi fatali della sua storia<sup>14</sup>.

Oltre *Il Trovatore*, *Ettore e Andromaca*, *Il grande metafisico* che sono del 1917, nei primi mesi del 1918 nascono *Muse metafisiche* (*Composizione metafisica*) e *Le Muse inquietanti* (Fig. 7), quest’ultimo sopra tutti il dipinto che trova un’identificazione con Ferrara. Vi si scorge, ben leggibile sullo sfondo, il castello, simbolo della Ferrara rinascimentale contrapposta alla città moderna delle officine e delle ciminiere e, in primo piano sul lungo tavolato in prospettiva, le figure delle due “vergini inquietanti” (questo il primo titolo dell’opera) l’una in piedi, l’altra seduta, tra le quali si insinuano elementi comuni di quelli cari all’artista: un parallelepipedo colorato ed un cilindro assimilabile ad una bacchetta da mago. È un’opera alla quale dà vita tra i mesi di aprile e maggio, ripercorrendo come era avvenuto per quelle dell’anno precedente, il tema del manichino. È un cerchio che si chiude quindi lì da dove era partito, ovvero dalle sollecitazioni di Alberto che in *Les Chants de la mi-mort*, per primo nel 1914, aveva annunciato la presenza di manichini. Giorgio li aveva raccolti e, ora, come muse, collocate a guardiane della città e dei sentimenti dell’artista.



Fig. 1 G. De Chirico, *Natura morta evangelica*, 1916, olio su tela, cm 80,5x71,4 Osaka City Museum of Modern Art

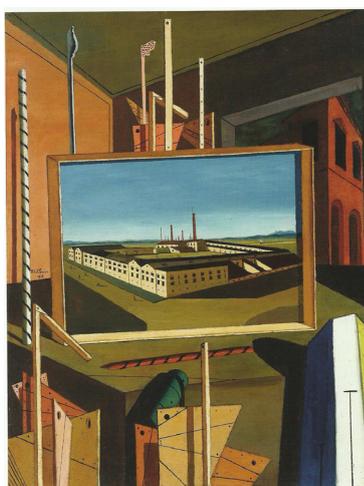


Fig. 2 G. De Chirico, *Interno metafisico (con grande officina)*, fine 1916, olio su tela, cm 96,3x73,8 Stoccarda Staatsgalerie

14 BALDACCINI (2015, 35).



Fig. 3 S. Dalí, *Les Plaisirs illuminés*, 1929 olio e collage su tavola, cm 23,8x34,7 New York, The Museum of Modern Art

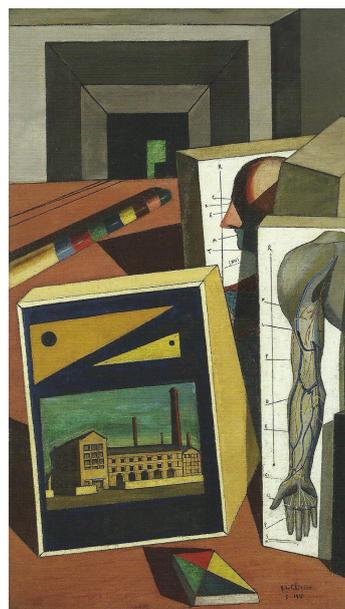


Fig. 4 G. De Chirico, *I giochi del saggio*, 1917 olio su tela, cm 89,5x51,4 Minneapolis Institut of Art



Fig. 5 C. Carrà, *Solitudine*, 1917-26 olio su tela, cm 91,5x55,5 coll. privata



Fig. 6 C. Carrà, *Il dio ermafrodito*, 1917 olio su tela, cm 65x42 coll. privata

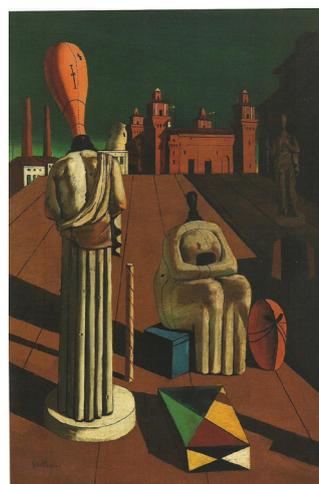


Fig. 7 G. de Chirico, *Le Muse inquietanti*, 1918 olio su tela, cm 97x66 coll. privata

Ada Patrizia Fiorillo  
Università di Ferrara  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Via Paradiso, 12  
44121 Ferrara  
[ada.patrizia.fiorillo@unife.it](mailto:ada.patrizia.fiorillo@unife.it)

## Riferimenti bibliografici

## BALDACCI 2015

P. Baldacci, *Il significato di un centenario. Le tre metafisiche di Giorgio de Chirico (Milano e Firenze, Parigi, Ferrara)* in Baldacci – Roos 2015a, 19-37.

## BALDACCI – ROOS 2015a

P. Baldacci – G. Ross (a cura di), *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardie*, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti 14 novembre 2015 – 28 febbraio 2016, Ferrara, Ferrara-Arte.

## BALDACCI – ROOS 2015b

P. Baldacci – G. Ross, *De Chirico e Carrà a Villa del Seminario*, in Baldacci – Roos 2015a, 221-25.

## BALDACCI – ROOS 2015c

P. Baldacci – G. Ross, *La competizione con Carrà e i grandi manichini del 1917-18*, in Baldacci – Roos 2015a, 263-65.

## MESSINA 2015

M.G. Messina, *Parigi e Zurigo, 1915-1918: un osservatorio su de Chirico*, in Baldacci – Roos 2015a, 39-53.

## ROVATI 2015

F. Rovati, «*Pittura senza aggettivi*»: tradizione italiana e metafisica negli anni di «*Valori Plastici*», in Baldacci – Roos 2015a, 143-51.

## FAGONE 1989

V. Fagone (a cura di), *Guillaume Apollinaire. Cronache d'arte 1902-1918* (raccolta di testi con prefazione e note di L. C. Breunig; traduzione di M. Croci Guli), Palermo, Novecento; [*Chroniques D'Art (1902-1918)*, Textes réunis avec préface et notes par L.C.Breunig, Paris 1960].

## DE CHIRICO 1985

G. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, Autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo Dell'Arco, Torino, 74-75.

## FAGIOLO DELL'ARCO 1984

M. Fagiolo Dell'Arco (a cura di), *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Milano.