

"Rappresentarsi tutto come enigma"

Giorgio de Chirico e la ritrattistica degli anni Dieci

Giuseppe Peterlini

Abstract

Between 1910 and 1920, Giorgio de Chirico broke with the traditional conventions of painting in order to visualize Friedrich Nietzsche's concepts of the meaninglessness of existence, appearance and the subjectivity of reality, without, however, abandoning figuration. According to de Chirico, the new art had to free itself from the anthropocentrism that had determined its course, to "see everything, even man, as a thing". The aim of this paper is to investigate whether and how

the concept of the meaningless and the enigma of life are also thematised and expressed in de Chirico's portraiture of the 1910s. The hypothesis is that the artist deliberately undermines the generally agreed principle of pictorial illusion. By thematizing the material support, he reveals its seemingly real appearance as fictitious and thus creates an irresolvable visible paradox, as in the *Piazze d'Italia* and the *Metaphysical Interiors* of the same period.

Un'arte "nuova"

[1] A partire dal 1918, in concomitanza con le mostre romane, Giorgio de Chirico (1888–1978) pubblica una serie di articoli apologetici, in cui si sofferma sulla pittura Metafisica e sulla sua visione delle cose.¹ In *Noi metafisici* l'artista afferma come il primato della soppressione del senso logico in arte spetti a Friedrich Nietzsche (1844–1900), sostenendo come il filosofo tedesco e Arthur Schopenhauer (1788–1860) l'abbiano "liberata", mostrando la via per tramutare il "non-senso della vita" in pittura e ponendo così le basi per "costituire l'intimo scheletro di un'arte veramente nuova, libera e profonda".²

[2] Fra il 1910 e il 1920, senza mai abbandonare la figurazione, de Chirico rompe con le convenzioni di quest'ultima per trasporre visivamente i concetti nietzschiani dell'insensatezza dell'esistenza, di apparenza e soggettività della realtà, nonché per ricreare sotto forma d'immagine una *Stimmung* (stato d'animo) degna del "più profondo dei poeti".³ Come ha osservato Maurizio Calvesi, de Chirico opera una sostituzione fondamentale riguardo al soggetto rappresentato, sopprimendo il suo carattere narrativo ed esplicito e identificandolo nell'enigma.⁴ Secondo il "metodo nietzschiano" applicato dall'artista, la nuova pittura deve liberarsi non solo dalle convenzioni della logica e dell'arte stessa, ma anche dall'antropocentrismo che ne ha

¹ Due sono le mostre romane che nel 1918 e il 1919 vedono coinvolto de Chirico: la "I Mostra Indipendente", un'esibizione collettiva tenutasi dal 20 maggio al 30 giugno 1918 nella galleria del giornale *L'Epoca* a Roma, e la prima personale italiana di de Chirico alla Casa d'Arte Bragaglia, che ha luogo dal 2 al 21 febbraio 1919. Entrambe le mostre subiranno diverse critiche, tra cui spicca la celebre stroncatura di Roberto Longhi intitolata "Al dio ortopedico", uscita sulle pagine de *Il Tempo* il 22 febbraio 1919, il giorno successivo alla chiusura della personale. Si veda Gerd Roos, "Giorgio de Chirico, la mostra alla Casa d'Arte Bragaglia nel febbraio del 1919 e la fine della pittura metafisica. Recensioni e reazioni", in: Paolo Baldacci (a cura di): *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, cat. mostra, Ferrara 2016, 117-132; Flavio Fergonzi, "'Ah Ferrara!' In margine al 'Dio ortopedico' di Roberto Longhi", in: Baldacci (2016), 133-141; Ara H. Merjian, "Enduring Aspersions: 100 Years of Roberto Longhi's 'To the Orthopedic God'", in: Victoria Noel-Johnson (a cura di), *Giorgio De Chirico. The Changing Face of Metaphysical Art*, cat. mostra, Milano 2019, 29-39; Fabio Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, Milano 2019, 219-230.

² Giorgio de Chirico, "Noi metafisici" [da: *Cronache d'Attualità*, 15 febbraio 1919], in: Andrea Cortellessa, Sabina D'Angelosante e Paolo Piccozza (a cura di), *Giorgio de Chirico. Scritti 1910–1978*, Milano 2023, 169-170.

³ Wieland Schmied, *De Chirico und sein Schatten: metaphysische und surrealistische Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Monaco di Baviera 1989, 23-26, 49-50, 54-55; Karin Wimmer, "Friedrich Nietzsche und Giorgio de Chirico. Das Raumverständnis de Chiricos in den Jahren 1909–1915", in: Renate Reschke, Marco Brusotti (a cura di), *"Einige werden posthum geboren". Friedrich Nietzsches Wirkungen*, Berlino/Boston 2012, 263-279: 267-272; Davide Spagnoletto, "Giorgio de Chirico: la geometria al servizio della metafisica", in: *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, nn. 11-13 (2013), 87-121: 116. La definizione di Nietzsche come il "più profondo dei poeti" è tratta da una lettera di de Chirico a Fritz Gartz del 26 dicembre 1910, si veda Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), XCVII.

⁴ Maurizio Calvesi, "Giorgio de Chirico e la *Metafisica continua*", in: *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, nn. 5-6 (2006), 23-28: 23, citato in Benzi (2019), 22-23. Si veda anche Achille Bonito Oliva, "Opera in opera", in: *Warhol verso de Chirico*, cat. mostra, Milano 1987, 9-13: 9.

determinato il corso, per trattare e "vedere tutto, anche l'uomo, come cosa".⁵ Nei quadri metafisici degli anni Dieci l'uomo, se presente, è relegato in lontananza, sullo sfondo; se assente, è, invece, talvolta sostituito da un suo "doppio", da un artefatto, come una statua di schiena o un manichino senza volto.⁶ Una sua raffigurazione realistica in primo piano è evitata, eccetto che nel ritratto.⁷ Maurizio Fagiolo dell'Arco ha constatato come, però, anche in questo genere venga esaltato "il valore della Metafisica", nonostante il soggetto trattato sia ciò che di per sé è più fisico: una persona e il suo corpo.⁸

[3] In uno dei primi autoritratti conosciuti dell'artista, il *Portrait de l'artiste par lui-même* del 1911 (fig. 1), l'enigma si pone indubbiamente come soggetto principale, esprimendo in maniera perentoria la sua centralità nella *Weltanschauung* dell'artista.⁹



1 Giorgio de Chirico, *Autoritratto (Portrait de l'artiste par lui-même)*, 1911, olio su tela, 74,5 × 54 cm. Collezione privata (foto: Christie's Images / Bridgeman Images; © VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

⁵ Giorgio de Chirico, "Meditazioni di un pittore" [da: Manoscritti Paulhan, 1911–1914] e "L'arte metafisica della mostra di Roma" [da: *La Gazzetta Ferrarese*, 18 giugno 1918], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 133 e 154; Wimmer (2012), 272; Riccardo Dottori, *Giorgio de Chirico. Immagini metafisiche*, Milano 2018, 43; Andrea Cortellessa, "Autoritratto senza volto", in: Luca Massimo Barbero (a cura di): *De Chirico*, cat. mostra, Milano 2019, 316–331: 322.

⁶ Schmied (1989), 47; Cortellessa (2019), 322.

⁷ Cortellessa (2019), 322.

⁸ Maurizio Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico. 1908–1924*, Milano 1984, 9.

⁹ Jean Cocteau definisce de Chirico già nel 1929 "il pittore del mistero": Jean Cocteau, *Giorgio de Chirico. Il mistero laico*, a cura di Alberto Boatto, Milano 2015, 41. Per l'*Autoritratto* si veda Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 10, 80; Paolo Baldacci, *De Chirico. The Metaphysical Period. 1888–1919*, Milano 1997, 105 e 107; Benzi (2019), 23; Cortellessa (2019), 322.

L'impostazione dell'autoritratto lascia intendere come, nella prima fase della Metafisica (1910–1918), il debito di de Chirico nei confronti della pittura quattro- e cinquecentesca sia indubbio, anche per quanto riguarda la ritrattistica.¹⁰ Ciò ha portato Riccardo Dottori a evocare, riguardo all'opera del 1911, l'idea del quadro come "finestra aperta sul mondo" teorizzata da Leon Battista Alberti (1404–1472) nel *De pictura*.¹¹ Benché de Chirico nei suoi scritti non faccia esplicita menzione del principio albertiano, questa concezione tradizionale del quadro è componente essenziale della poetica metafisica e sta alla base sia della prospettiva geometrica sia della formazione accademica che l'artista acquisì all'Accademia di Belle Arti di Monaco.¹² Tuttavia, Ara H. Merjian ha giustamente osservato, come a questo sistema rinascimentale de Chirico unisca una meditazione sull'arte delle avanguardie: "[De Chirico's – G. P.] painting after 1912 stakes itself as much on modernist flatness as a return to painting's history; it is indebted to the upending of pictorial space as much as to quattrocento perspective."¹³

[4] Partendo dal *Portrait de l'artiste par lui-même*, il presente contributo si propone d'indagare se e come la concezione d'imponderabilità dell'esistenza, di apparenza della realtà, di nonsenso ed enigma della vita sia trasposta anche nella ritrattistica dechirichiana degli anni Dieci. L'ipotesi alla base della presente ricerca è che nei ritratti l'artista evochi e, al contempo, metta in dubbio in maniera programmatica il principio tradizionale della "finestra aperta", tematizzando la piattezza

¹⁰ Guy Tosatto e Sophie Bernard (a cura di), *Italia moderna. La collection d'art moderne et contemporain italien du Musée de Grenoble*, cat. mostra, Grenoble/Paris 2020, 16.

¹¹ Dottori (2018), 178; Leon Battista Alberti, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Bari 1980, libro I, cap. 19, 23. Riguardo al concetto di finestra aperta si veda Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, Monaco di Baviera 2001, 34. Sul modo in cui de Chirico riflette sulla pittura stessa nel campo dell'autorappresentazione si veda Joachim Heusinger von Waldegg, "Um 1920: Max Ernst, Paul Klee, Giorgio de Chirico, Ossip Zadkine. Selbstdarstellung als Medienreflexion", in: *Pantheon* 56 (1998), 132-141: 135-139.

¹² All'Accademia di Belle Arti di Monaco veniva insegnata "Angewandte Perspektive" (prospettiva applicata). Wieland Schmied, *Der Künstler, dem die Welt ein Rätsel blieb: neunmal Giorgio de Chirico*, Weitra 2008, 55; Spagnoletto (2013), 102-103. L'importanza della prospettiva quattrocentesca nell'arte dechirichiana viene sottolineata già nel luglio del 1914 da Ardengo Soffici sulla rivista *Lacerba*, si veda Benzi 2019, 71-72. A riguardo: Wimmer (2012); Bonito Oliva (1987), 9; Ara H. Merjian, *Giorgio de Chirico and the Metaphysical City. Nietzsche, Modernism, Paris*, New Haven 2014, 31-71; Dottori (2018), 46-68.

¹³ Ara H. Merjian, "Giorgio de Chirico's Willful Claustrophilia: The Ferrara Interiors, 1915–18", in: *The Art Bulletin* 101 (2019), no. 2, 54-82: 59. Per quanto riguarda la tematizzazione del supporto pittorico nelle *Piazze d'Italia* e negli *Interni metafisici*, è stato proposto un convincente riferimento al cubismo e alla tecnica del collage da Merjian (2019), 61.

del supporto pittorico in modo simile a come avviene nella coeva produzione metafisica.¹⁴ Escludendo un caso iconograficamente innovativo come il *Ritratto di Guillaume Apollinaire*,¹⁵ l'articolo si concentrerà su un'analisi formale degli autoritratti e dei ritratti del pittore di stampo rinascimentale, per poi proporre una lettura della ritrattistica degli anni Dieci sulla base degli scritti che de Chirico pubblica alla fine del decennio.

Il cortocircuito

[5] Nel 1912 l'architetto greco Dimitri Pikionis (1887–1968) incontrò Giorgio de Chirico a Parigi.¹⁶ Dopo avergli parlato del suo fortissimo interesse per Arnold Böcklin, Nietzsche ed Eraclito, de Chirico mostrò all'amico le sue opere metafisiche. Nella sua descrizione del *Portrait de l'artiste par lui-même* (fig. 1), Pikionis enfatizza tutta la potenza dell'effigie del pittore generata dalla semplicità della rappresentazione, dalla posa calcolata e dalla tensione del suo sguardo rivolto verso l'ignoto. L'artista appare a Pikionis immerso nelle sue "visioni", ed è proprio in quest'immersione che l'attenzione dell'osservatore si concentra.¹⁷ L'iscrizione dipinta alla base dell'opera, "ET QUID AMABO NISI QUOD AENIGMA EST?" ("E cosa amerò se non l'enigma?")¹⁸, spinge a interrogarsi sui pensieri che impegnano l'artista. Tuttavia, il nostro modo di guardare all'opera cambia nel momento in cui ci accorgiamo che la scelta di raffigurarsi come un pensatore malinconico deriva dall'identificazione di de Chirico con Nietzsche, che sfocia in un autoritratto che ricalca la più celebre immagine del filosofo diffusa da una fotografia di Gustav Schulze e da una [litografia di Karl Bauer](#).¹⁹ Diviene allora chiaro, come Maurizio Fagiolo dell'Arco, Riccardo

¹⁴ Come ha sottolineato Ara H. Merjian, Clement Greenberg si scagliava nel 1947 contro la prima Metafisica (1910-1918), vedendo in essa "la parodia delle prospettive dei maestri del Quattrocento e in generale dei modi con cui il Rinascimento raggiunse l'illusione della terza dimensione": la costruzione geometrica dello spazio dechirichiano porterebbe così involontariamente all'"assoluta piattezza di Mondrian". Al contrario di ciò, Merjian sostiene a ragione l'assoluta consapevolezza dell'ambiguità spaziale costruita da de Chirico: Merjian (2014), 43-48; Clement Greenberg, "Giorgio de Chirico alla Galleria Acquavella. New York, marzo 1947" [ripubblicato, in traduzione italiana], in: *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, nn. 3-4 (2004), 489-491.

¹⁵ Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 56, 89. Riguardo all'intenzionalità del ritratto si veda Maurizio Fagiolo dell'Arco, "De Chirico in Paris 1911–1915", in: William Rubin, Wieland Schmied e Jean Clair (a cura di), *Giorgio de Chirico. Der Metaphysiker*, cat. mostra, Monaco di Baviera 1982, 17-46: 36-41; Willard Bohn, "Giorgio de Chirico, Apollinaire e la ritrattistica metafisica", in: *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, nn. 11-13 (2013), 67-74: 68-69; Benzi (2019), 151-158.

¹⁶ Alberto Ferlenga, *Dimitris Pikionis 1887–1968*, Milano 1999, 32; Monica Centanni, "'Pictor classicus sum': il ritorno e l'enigma. La prima testimonianza del termine 'metafisica' nell'incontro a Parigi tra Giorgio de Chirico e Dimitri Pikionis", in: *La Rivista di Engramma* n. 7 (2001), https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2463 (ultimo accesso: 29 novembre 2024).

¹⁷ Ferlenga (1999), 33; Centanni (2001).

¹⁸ Baldacci (1997), 105.

¹⁹ Annaliese Plaga, *Sprachbilder als Kunst. Friedrich Nietzsche in den Bildwelten von Edvard Munch und Giorgio de Chirico*, Berlino 2008, 161. Oltre a ciò Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 10, 80; Schmied (1989), 42-43 e 49; Baldacci (1997), 67 e 107; Riccardo Dottori, "La parabola metafisica nella pittura di Giorgio de Chirico", in: *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, nn. 5-6 (2006), 183-220: 184.

Dottori e Annaliese Plaga affermano, che ci troviamo davanti a un de Chirico sulle tracce del filosofo tedesco e del suo Zarathustra che riflette malinconicamente sul nonsenso e sull'enigma dell'essere.²⁰ "L'intima natura delle cose ama nascondersi"²¹ e nulla ci è dato vedere di ciò che il protagonista contempla, accentuando notevolmente il carattere ermetico del dipinto e rendendolo irrisolvibile. Indecifrabile appare, però, anche la costruzione dell'opera.

[6] Discutendo sulla concezione della realtà come *Schein* (apparenza) nella filosofia di Nietzsche e nell'arte di de Chirico, Wieland Schmied approda a una riflessione essenziale riguardo alla Metafisica degli anni Dieci e alla *Scheinhaftigkeit* (natura illusoria) dell'arte come unico mezzo visivo per esprimere a pieno l'enigmaticità del mondo:

*De Chirico dipinge il mondo come apparenza in modo tale che si veda che non c'è nulla dietro, che non c'è altro che apparenza. De Chirico dipinge il mondo come apparenza sullo sfondo del nulla, in modo tale che non appaia banale o privo di significato, ma che nella sua manifesta apparenza porti alla luce tutte le domande, tutti gli enigmi, tutti i misteri che ci pone, o, in altre parole, che la natura illusoria dell'arte suggerisca il mistero della verità in un modo che non può essere raggiunto da nient'altro che da questa stessa apparenza.*²²

[7] Luca Massimo Barbero paragona l'impostazione del *Portrait de l'artiste par lui-même* a una "finestra di quattrocentesca semplicità".²³ Secondo Dottori, de Chirico si ritrae "nel vano di una finestra" in modo simile al precedente *Ritratto di Andrea de Chirico* (fig. 2).²⁴

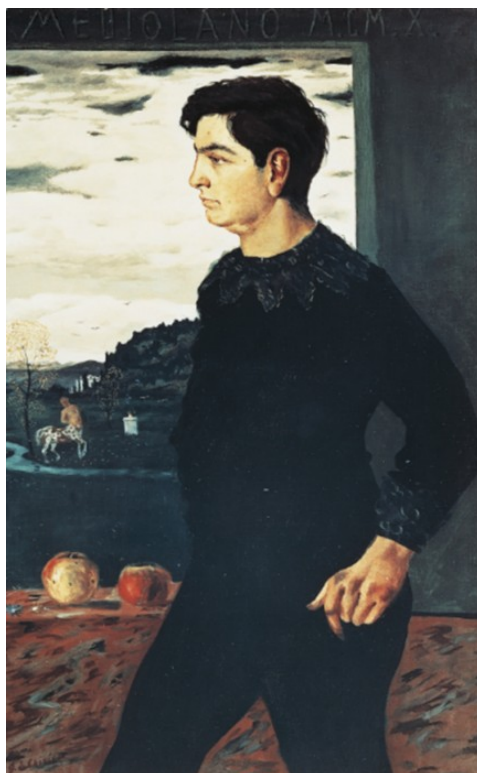
²⁰ Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 10, 80; Dottori (2006), 184; Plaga (2008), 161-163; Luca Massimo Barbero, "La nascita di una mitologia familiare", in: *idem* (a cura di): *De Chirico*, cat. mostra, Milano 2019, 18-29: 23-24.

²¹ Angelo Pasquinelli (a cura di), *I Presocratici. Frammenti e testimonianze*, Torino 1958, 188.

²² Traduzione dell'autore, in originale: "De Chirico malt die Welt als Schein in der Weise, dass man sieht, dass nichts dahinter ist, dass nichts ist als der Schein. De Chirico malt die Welt als Schein vor dem Hintergrund des Nichts so, dass sie dabei nicht banal oder bedeutungslos wirkt, sondern dass sie in ihrer offenbaren Scheinhaftigkeit alle Fragen, alle Rätsel, alle Geheimnisse, die sie uns aufgibt, zur Darstellung bringt oder, anders gesagt, dass der Schein der Kunst das Mysterium der Wahrheit in einer Weise suggeriert, die durch nichts anderes erreicht werden kann als eben diesen Schein." Schmied (1989), 55.

²³ Barbero, "La nascita di una mitologia familiare" (2019), 24.

²⁴ Dottori (2006), 184. Per il *Ritratto di Andrea de Chirico* si veda Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 11, 81; Baldacci (1997), 64, 66 e cat. 9, 68; Paolo Baldacci e Gerd Roos (a cura di), *De Chirico*, cat. mostra, Venezia 2007, cat. 5, 68. Sulla doppia firma e la doppia datazione dell'opera: James Thrall Soby, *Giorgio de Chirico*, cat. mostra, New York 1955, 36.



2 Giorgio de Chirico, *Ritratto di Andrea de Chirico*, 1910, olio su tela, 119 × 75 cm. Neue Nationalgalerie, Berlino, A II 798 (foto: NPL - DeA Picture Library / Bridgeman Images; © VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

Il fratello dell'artista è posto in piedi davanti a un'apertura che dà su un paesaggio mitologico in stile böckliniano.²⁵ Un vano lateralmente non delimitato caratterizza entrambe le opere. Nel profilo e nello sguardo assorto del fratello si ritrova il volto di de Chirico dell'*Autoritratto* (fig. 1). La costruzione spaziale dei due dipinti rivela delle assonanze, ma anche delle differenze. L'iscrizione "MEDIOLANO M.CM.X.", che riporta data e luogo di esecuzione dell'opera, è posizionata lungo l'architrave della finestra in pietra, dietro l'immagine del fratello. Nel dipinto del 1911 si hanno due cornici aperte che cingono la figura del pittore: una a forma di "L", posta davanti alla persona ritratta e dipinta come se fosse di legno; un'altra completamente nera, a forma di "C" e situata apparentemente dietro il rappresentato. Quest'ultima potrebbe essere interpretata erroneamente come lo spessore della cornice anteriore. In verità, come ha osservato acutamente Plaga, le due cornici si articolano rendendo l'immagine piatta, 'schiacciando' l'artista ritratto.²⁶

[8] Nel concepire il *Portrait de l'artiste par lui-même*, de Chirico sembra prendere spunto direttamente dalla cornice fittizia che racchiude il *Ritratto di Friedrich Nietzsche* di Karl Bauer, composta anch'essa da fasce scure che si alternano ad altre più chiare. Sul bordo inferiore della cornice della litografia è visibile il nome "Nietzsche" scritto in maiuscolo, esattamente come l'iscrizione latina posta sull'intelaiatura dipinta che simula il legno nell'autoritratto di de Chirico.

²⁵ Baldacci e Roos (2007), cat. 5, 68.

²⁶ Plaga (2008), 160. Per Baldacci si tratta di uno "spazio molto stretto in cui il busto è contenuto", Baldacci (1997), 105.

A tal proposito, viene però spontaneo chiedersi perché in quest'opera l'incorniciatura' delimiti solo la parte inferiore e il lato sinistro e non l'intero quadro. Questo fattore ci porta a dubitare della veridicità della cornice lignea, svelando l'illusione rappresentata per constatarne l'effettiva apparenza: il dipinto ci appare come un oggetto. Si tratta per l'appunto di un inganno che ci fa comprendere come il pittore miri a confonderci tramite un gioco incentrato sul quesito alla base della percezione della realtà, il concetto filosofico di "ALETHEIA / DOXA" (verità / apparenza), nonché il shakespeariano "essere o non essere".²⁷

[9] Questo quesito definisce, secondo Dottori, il precedente *Ritratto di Andrea de Chirico*, solo che in quest'ultimo è suggerito dal costume teatrale con cui de Chirico ha caratterizzato il fratello, facendolo "apparire in veste dell'Amleto".²⁸ Oltre a ciò, il dubbio amletico è anche evocato dalla contrapposizione fra il ritratto di una persona vivente e il centauro nel paesaggio, fra reale e immaginario. Un accostamento che, sulla scia della devozione di de Chirico per le opere di Max Klinger (1857–1920), appare, grazie alla pittura, verosimile.²⁹ Nel *Portrait de l'artiste par lui-même* è ancora la pittura, in questo caso la strutturazione spaziale del quadro, che ci porta a chiederci che cosa è da percepire come 'vero' e come 'falso', cos'è da considerare 'reale' e cos'è da identificare come 'apparente'. Ci si interroga, quindi, in pittura e attraverso l'immagine, sulla possibile esistenza di una realtà assoluta o sull'evenienza che essa non esista e che ciò che si può percepire sia solo apparenza come la pittura stessa.

[10] Il riferimento alla concezione nietzschiana della realtà come apparenza risulta appropriato osservando l'altra cornice presente nell'autoritratto, quella nera, che sembra svilupparsi in secondo piano inquadrando il pittore sotto, sopra e sul lato sinistro. Si direbbe che quest'elemento vada a formare una finestra posta direttamente dietro l'artista, finché non ci si accorge che il colore nero utilizzato per rappresentare la struttura a forma di "C" è lo stesso che l'artista ha usato per dipingere la giacca. Questi due elementi distinti diventano indistinti nella parte sinistra del quadro: non vi è alcuna delimitazione fra la cornice e l'abito, l'una sembra far parte dell'altro e viceversa. Questa inaspettata fusione mina l'illusione dello spazio rappresentato, rendendolo piatto: il corpo dell'artista e la struttura sembrano formare, per via della loro consonanza cromatica, una superficie unica bidimensionale che contrasta con la tridimensionalità del ritratto. Tutto ciò diviene fortemente ambivalente nel momento in cui ci si rende conto che, nell'angolo in basso a destra del dipinto, una lieve linea ocre di contorno separa la giacca, il gomito e quindi la sagoma dell'artista dalla struttura presa in esame (fig. 3). L'artista e l'elemento architettonico si presentano in questo caso distinti, contrariamente a ciò che è rappresentato sul lato opposto della tela: il primo ci riappare plastico, mentre il secondo rimane piatto.

²⁷ Ivan Gobry (a cura di), *Vocabolario greco della filosofia*, Milano 2004, 12-15.

²⁸ Dottori (2006), 184. Si veda anche Baldacci (1997), 64, 66 e cat. 9, 68; Baldacci e Roos (2007), cat. 5, 68.

²⁹ Giorgio de Chirico, "Max Klinger" [da: *Il Convegno*, vol. 1, n. 10, novembre 1920], in: Cortellesa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 271-280. Su quest'argomento: Adriano Altamira, "De Chirico, Böcklin e Klinger", in: *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, nn. 5-6 (2006), 35-64: 47-49.



3 Giorgio de Chirico, *Autoritratto (Portrait de l'artiste par lui-même)*, dettaglio, 1911, olio su tela, 74,5 × 54 cm. Collezione privata (foto: Christie's Images / Bridgeman Images; © VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

[11] Nel suo *De pictura*, Alberti descrive la preparazione di un quadro come segue:

"*Principio*, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto."³⁰

Nella interpretazione albertiana, il dipinto corrisponde a un'illusione, a una ricreazione della realtà esteriore attraverso la simulazione delle forme, dei colori, ma anche della spazialità e della tridimensionalità che la caratterizzano. Fra la sfera dell'osservatore e la rappresentazione pittorica deve crearsi una continuità, che faccia in modo che lo sguardo del fruitore attraversi la superficie del quadro, sprofondando nello spazio dipinto. La natura illusiva della pittura ha lo scopo di farci scordare il supporto stesso e le sue caratteristiche fisiche.³¹ De Chirico riporta, invece, il nostro sguardo indietro e lo trattiene sulla soglia. Il sottile contrasto fra tridimensionalità e bidimensionalità, fra l'intenzione di ingannare illusionisticamente l'occhio dell'osservatore, proponendo un apparente ritratto plastico e la contemporanea negazione di tale rilievo, caratterizza profondamente il *Portrait de l'artiste par lui-même* e ne determina il controsenso. Ne deriva un cortocircuito visivo in un'immagine che ci pone davanti a un ritratto verosimile, mentre l'articolato gioco dei vani smonta l'apparenza e ne demolisce l'inganno, svelando la bidimensionalità della superficie pittorica. Nell'autoritratto nietzschiano, de Chirico ci propone una profonda riflessione sul mistero irrisolvibile della vita non solo attraverso l'iscrizione, la posa e

³⁰ Alberti (1980), libro I, cap. 19, 23.

³¹ Krüger (2001), 34.

lo sguardo malinconico dell'artista, ma anche attraverso la costruzione dell'opera come un'incognita tesa a trasporre visivamente l'apparenza e il mistero delle cose, nonché della pittura stessa.

Il nero

[12] Nell'autoritratto del 1911 (fig. 1) de Chirico dichiara di amare l'enigma. L'opera si rivela, perciò, in questo senso programmatica, in quanto detta la direzione che l'artista seguirà negli anni a venire.³² A partire da questo quadro, il gioco con le cornici dipinte e l'uso del nero come colore in grado di fondere elementi diversi all'interno della rappresentazione si pongono come soluzioni strutturali che caratterizzano gran parte della ritrattistica degli anni Dieci. L'illogicità del cortocircuito spaziale messo in scena rompe l'illusione rappresentata, mettendo in crisi l'osservatore e donando ai ritratti un'aurea al contempo ermetica ed enigmatica.

[13] Nell'*Autoritratto* eseguito a Parigi fra il 1912 e il 1913 (fig. 4), de Chirico è immerso in un'ambientazione di marca metafisica caratteristica delle coeve *Piazze d'Italia*.³³



4 Giorgio de Chirico, *Autoritratto*, 1912–1913, olio su tela, 87 × 69,5 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift in memory of Carl Van Vechten and Fania Marinoff, 1970, 1970.166 (riprodotto da: <https://thearkofgrace.com/2020/08/09/autoritratto-1912-1913/>; © VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

³² Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 10, 80; Baldacci (1997), 105; Benzi (2019), 23.

³³ Soby (1955), 37.

L'artista si presenta a mezzo busto in primo piano, di profilo, in una posa che ricorda le effigi degli imperatori sulle monete antiche o degli umanisti nelle medaglie rinascimentali.³⁴ Lungo il bordo destro del quadro si staglia una possente torre sulla cui cima sventolano delle bandiere. Essa si sviluppa dietro un muro di mattoni rossi privo di profondità. Come la torre appare delimitata e rinchiusa dal muro, anche l'artista stesso è respinto dietro una sottile balaustra che separa lo spazio della rappresentazione da quello dell'osservatore. Sempre in basso a destra, si intravede il terreno sabbioso delle *Piazze* metafisiche solcato da due ombre grigio scuro. Quella al limite destro è di provenienza incerta, mentre l'altra si estende parallelamente al muro, facendoci pensare che gli appartenga. Come nell'autoritratto del 1911, de Chirico incornicia la rappresentazione in maniera fittizia solamente lungo il bordo inferiore e il bordo sinistro, simulando una struttura in pietra e ricreando così l'idea di una finestra quattrocentesca.³⁵

[14] Maurizio Fagiolo dell'Arco compara la tipologia dell'autoritratto in questione, la rappresentazione dell'artista di profilo, con la ritrattistica tedesca, senza però proporre degli esempi concreti.³⁶ Il punto di partenza per la concezione dell'opera parigina è da identificarsi a mio parere nell'*Autoritratto* di Arnold Böcklin del 1862 (fig. 5).³⁷ La conoscenza di questo quadro da parte di de Chirico è più che possibile: una riproduzione in bianco e nero del dipinto è presente nel quarto volume dell'opera di Heinrich Alfred Schmid sul pittore di Basilea, pubblicato a Monaco di Baviera nel 1901, dove de Chirico visse e studiò fra il 1906 e il 1909 (fig. 6).³⁸

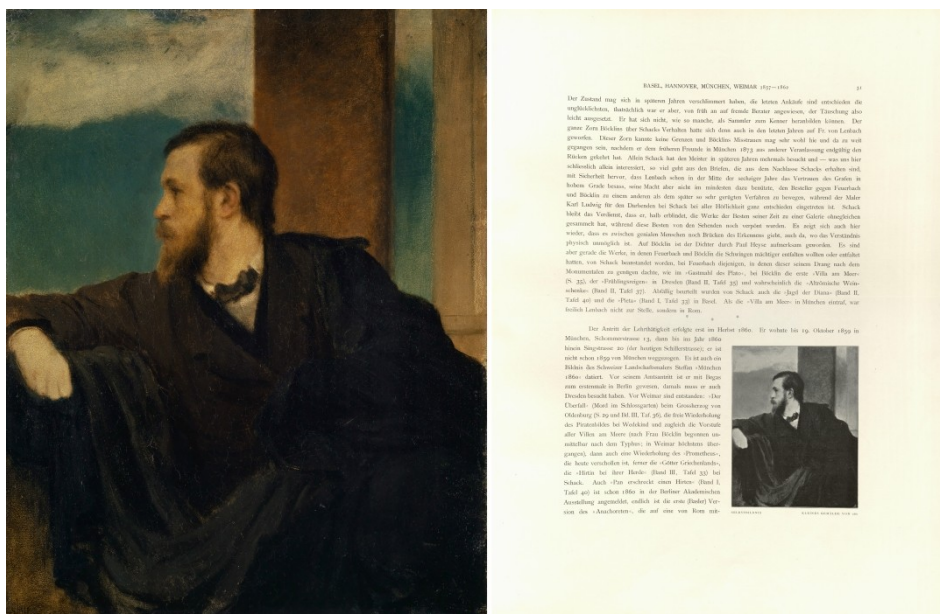
³⁴ Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 39, 86; Barbero, "La nascita di una mitologia familiare" (2019), 25.

³⁵ Barbero, "La nascita di una mitologia familiare" (2019), 25.

³⁶ Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 39, 86.

³⁷ Per l'*Autoritratto* di Böcklin del 1862 si veda il catalogo della mostra del Kunstmuseum Basel *Arnold Böcklin – eine Retrospektive*, Heidelberg 2001, cat. 18, 174. Un possibile modello per l'*Autoritratto* del 1912–1913 è individuabile, secondo Baldacci, nel *Ritratto di Émile Bertrand* di Felix Vallotton (1886, olio su tela, 45,5 × 37,5 cm, collezione privata): Paolo Baldacci, "Jenseits der Moderne: De Chiricos metaphysische Malerei in Paris und ihre Beziehung zu den Avantgarden", in: Annabelle Görgen-Lammers e Paolo Baldacci (a cura di), *Giorgio De Chirico – Magische Wirklichkeit*, cat. mostra, Monaco di Baviera 2020, 96-109: 102.

³⁸ Sulla conoscenza di questa pubblicazione da parte di de Chirico: Schmied (1989), 37; Gerd Roos, "Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin", in: Guido Magnaguagno e Juri Steiner (a cura di), *Arnold Böcklin. Giorgio de Chirico. Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*, cat. mostra, 2. ed., Berna 1997, 204-247: 210.



5 (a sinistra) Arnold Böcklin, *Autoritratto*, 1862, olio su legno di mogano, 39,5 × 31 cm. Kunstmuseum Basel, Basilea, Depositum der Gottfried Keller-Stiftung, Bundesamt für Kultur, Bern, 1918, 957 (foto: Kunstmuseum Basel) | 6 (a destra) Pagina tratta da: Heinrich Alfred Schmid, *Arnold Böcklin. Eine Auswahl der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüre*, 4 voll., Monaco di Baviera 1892–1901, vol. 4: *Arnold Böcklin. Sein Leben und sein Schaffen*, 31

Oltre alla tipologia del ritratto, anche altre consonanze accomunano i due dipinti. Il pittore svizzero si appoggia con il gomito destro su una specie di balaustra che taglia il quadro orizzontalmente a metà. Una simile costruzione scenica, che determina nettamente la composizione formando una barriera orizzontale, è presente anche nell'opera di de Chirico, solo che quest'ultima è posta decisamente più in basso per dare risalto al cielo. Oltre a ciò, una colonna appena abbozzata delimita lateralmente il dipinto di Böcklin lungo il bordo destro del quadro, esattamente come la torre nell'*Autoritratto* di de Chirico. Se, assieme al muro di mattoni, la torre si impone come elemento di sbarramento dell'estremità destra del dipinto, la struttura di pietra e una cornice nera svolgono la stessa funzione sul lato opposto, imprigionando così l'artista in una composizione aperta solo verso l'alto. Assieme alla combinazione dei diversi elementi rappresentati e al senso di straniamento che genera, la cornice nera funge da elemento destabilizzante. Nell'*Autoritratto* parigino scende verticalmente parallela alla fascia in pietra fino all'angolo posto fra l'artista e la balaustra dipinta, per poi svilupparsi orizzontalmente verso destra. Come il muro, anch'essa ha un effetto visivo sbarrante e non lascia intuire la sua profondità. Similmente all'*Autoritratto* del 1911, la cornice nera si rivela indipendente da quella in pietra e, diversamente da quanto l'osservatore potrebbe aspettarsi, non appare più nella parte destra del quadro. Essa sembra, anche questa volta, fondersi nell'abito del pittore dipinto con la stessa tonalità di nero. Benché dalla stesura della materia pittorica si evinca una leggera separazione fra la giacca e la cornice, si ha comunque l'impressione che esse si compenetrino, formando una zona cupa e bidimensionale. La complessa e discrepante costruzione spaziale dechirichiana sembra, a questo punto, suddividere l'opera in due zone. La zona superiore si

presenta vasta, celeste e tridimensionale: la fascia di pietra a sinistra e la plasticità del viso del pittore e della torre lasciano interpretare il quadro in senso albertiano, come una finestra da cui intravedere ciò che è raffigurato. La zona inferiore terrena è, invece, determinata da diverse fasce orizzontali al di là della sottile balastra, prive di profondità, che si alternano una dopo l'altra e che comprimono il corpo dell'artista. Il contrasto fra le diverse zone svela la natura apparente dell'immagine e ci pone conseguentemente, come nel caso del *Portrait de l'artiste par lui-même*, davanti a un arcano spaziale indecifrabile che si somma al mistero della piazza rappresentata.

[15] Riducendo all'estremo gli elementi rappresentati, de Chirico compie nel 1913 un ulteriore azzardo verso l'annullamento spaziale nel genere del ritratto tradizionale. Nell'*Autoritratto* di Böcklin del 1862 la giacca e il mantello dell'artista formano una sinuosa entità scura all'interno della composizione. Questo trattamento delle vesti caratterizza anche l'abito di Madame Gartzén nel ritratto a lei dedicato (fig. 7).³⁹



7 Giorgio de Chirico, *Ritratto di Madame Gartzén*, 1913, olio su tela, 72,5 × 60 cm. Collezione privata (foto: NPL - DeA Picture Library / Bridgeman Images; © VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

In quest'opera il nero domina la composizione e la 'superficie nera' gioca ancora un ruolo fondamentale, sviluppandosi a "L" lungo il bordo inferiore e quello destro, delineando così un'apertura alle spalle della figura ritratta. Espandendosi dall'angolo in basso a destra verso il centro, essa dà forma all'abito della ritratta e accompagna l'osservatore verso il suo volto. L'unica possibile distinzione fra il suo vestito e la cornice è data dalla definizione pittorica della manica all'altezza della spalla sinistra. Nonostante ciò, Madame Gartzén sembra fuoriuscire dalla 'superficie nera', che appare qui, grazie al movimento ondoso del vestito, viva e pulsante: una novità che getterà le basi per i ritratti successivi.

³⁹ Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 40, 86; Baldacci (1997), cat. 28, 162.

La finestra

[16] Nel maggio 1915 l'Italia entra in guerra. Giorgio e Andrea de Chirico sono richiamati da Parigi per prestare servizio militare e nel giugno dello stesso anno vengono destinati al distretto di Ferrara.⁴⁰ In questo periodo Giorgio de Chirico dipinge due ritratti che Fagiolo dell'Arco pone giustamente in analogia con quello di Madame Gartzzen:⁴¹ il *Ritratto di Paul Guillaume*, primo mercante dell'artista (fig. 8),⁴² e il *Ritratto di Carlo Cirelli*, caporale dell'esercito italiano, che fece amicizia con de Chirico durante il servizio militare (fig. 9).⁴³



8 (a sinistra) Giorgio de Chirico, *Ritratto di Paul Guillaume*, 1915, olio su tela, 79 × 57,2 cm. Musée de Grenoble, Grenoble (foto: Ville de Grenoble/Musée de Grenoble – J. L. Lacroix; © VG Bild-Kunst, Bonn 2024) | 9 (a destra) Giorgio de Chirico, *Ritratto di Carlo Cirelli*, 1915, olio su tela, 77,5 × 64,1 cm. Philadelphia Museum of Art: Gift of C. K. Williams, II, 2014, 2008-111-1 (foto: Philadelphia Museum of Art; © VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

[17] In questi tre dipinti (figg. 7-9) il superfluo è eliminato, rimane solo l'essenza: i rappresentati e la sinuosa 'superficie nera' che segue le curve dei loro corpi distinguendoli dal cielo. La posa è sempre di tre quarti e il soggetto è presentato a mezzo busto con una mano portata al volto per accentuarne il carattere riflessivo. Significative appaiono però anche le differenze, a partire dalla

⁴⁰ Benzi (2019), 175.

⁴¹ Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 88A, 95.

⁴² Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 88, 95; Baldacci (1997), cat. 94, 290; Tosatto e Bernard (2020), 16. Sul rapporto fra de Chirico e Guillaume: Fagiolo dell'Arco (1982), 29-31; Cécile Girardeau, "De Chirico und Paul Guillaume: der Maler und sein Kunsthändler", in: Annabelle Görgen-Lammers e Paolo Baldacci (a cura di), *Giorgio De Chirico – Magische Wirklichkeit*, cat. mostra, Monaco di Baviera 2020, 110-115.

⁴³ Giorgio de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano 2019, 144-145; Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 90, 96; Baldacci (1997), cat. 96, 305; Baldacci (2015), 182-183.

messinscena dell'elemento finestra. Riguardo alle potenzialità metafisiche dell'utilizzo di aperture nel genere del ritratto, de Chirico affermerà nel 1921:

*Quest'abitudine di far apparire i ritratti vicino a porte e finestre fu un sentimento profondissimo presso gli antichi; sentimento che i moderni, salvo rare eccezioni (Böcklin in alcuni ritratti), non hanno ancora ben capito [...]. 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, subentra già il senso della sorpresa e della scoperta, poiché la mente del riguardante pensa a quello che ci potrebbe essere dietro la parete che segue la finestra, o se da questa vedesi solo il cielo, quali paesi e quali città potrebbero esservi sotto quel cielo.*⁴⁴

Il lirismo e l'enigmaticità del cielo che fa da sfondo ai ritratti trattati vengono nettamente valorizzati dalle parole dell'artista. Questo topos visivo dechirichiano è separato dalla persona ritratta attraverso l'apertura o, meglio, attraverso il suo spessore, l'elemento cardine che concretizza la struttura architettonica dipinta e le conferisce il suo carattere spaziale e illusorio.

[18] È essenziale notare ora come lo spessore dell'apertura alle spalle di Madame Gartzén sembri inesistente. Nei ritratti di Guillaume e Cirelli lo spessore è, invece, ben presente, solo che in queste due opere la finestra è posta davanti alla persona rappresentata. Contrariamente agli autoritratti del 1911 e del 1912–1913, la struttura di pietra incornicia qui totalmente la figura dipinta, rinchiudendola in un loculo.⁴⁵ Quest'impostazione rispecchia il concetto di "finestra aperta", in cui il ritratto viene letteralmente messo in scena dando vita così a un'illusione delimitata da un'altra illusione, una doppia apparenza nell'apparenza. Nei due dipinti la persona raffigurata diviene, grazie all'uso della stessa tonalità di nero sia per la profondità della cornice sia per l'abito della persona ritratta, parte integrante dello spessore: si tratta di un caso palese, in cui la tematizzazione e l'esplicita rappresentazione visiva del principio fondante della pittura come rappresentazione mimetica della realtà è funzionale alla sua decostruzione. I ritratti verosimili di Guillaume e Cirelli sembrano navigare su un'"onda nera", in uno spazio così stretto – lo spessore del loculo in pietra – che mai potrebbe contenerli, se non nella pittura. De Chirico gioca con lo spessore della finestra albertiana per negarne il concetto che sta alla sua base: la natura illusoria della pittura. In questo modo sembra ancora una volta mostrare all'osservatore come nulla sia vero, benché lo sembri, e come tutto sia apparente e ingannevole.

⁴⁴ Giorgio de Chirico, "Riflessioni sulla pittura antica" [da: *Il Convegno*, vol. 2, nn. 4-5, aprile-maggio 1921], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 306; Giorgio Cortenova, "Dall'enigma metafisico al lirismo metaforico", in: *De Chirico. Gli anni Venti*, cat. mostra, Milano 1987, 21-31, 24-25; Barbero (2019), "La nascita di una mitologia familiare", 24. Fagiolo dell'Arco mette questo passo in relazione con *Alceste*, Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 128, 103.

⁴⁵ Oltre che alla ritrattistica rinascimentale, de Chirico potrebbe essersi ispirato per questa soluzione visiva a un ritratto di Böcklin venduto all'asta nel 2005: *Angela Böcklin con un velo nero*, 1854 ca., olio su tela, 46,5 x 38,5 cm, collezione privata, <https://www.christies.com/en/lot/lot-4619158>. Su quest'opera: Rolf Andree, *Arnold Böcklin. Die Gemälde*, Basilea 1977, 214-215.

[19] In questi due ritratti di Guillaume e Cirelli si ha a che fare con uno spazio apparentemente definito da una struttura più solida rispetto alle precedenti cornici, ma al contempo enigmatico. Inspiegabile rimane, infatti, l'incoerenza fra la plasticità delle mani e dei visi e la giacca, indefinita e nera, la quale, fondendosi con lo spessore nero della cornice, forma una superficie piana che entra a sua volta in rottura con la resa prospettica della finestra stessa. Lo spessore della cornice acquista così una valenza ambigua, allo stesso tempo tridimensionale e bidimensionale.

[20] Nel *Ritratto di Paul Guillaume* la discontinuità spaziale è oltre tutto complicata dalla resa in profondità del loculo. La struttura dell'angolo in alto a sinistra lascia intendere come nel dipinto il punto di fuga non sia centrale. La finestra è eseguita architettonicamente con una prospettiva da sotto in su scorciata verso destra, come se si trovasse in alto a sinistra rispetto alla linea visiva dell'osservatore. Una simile costruzione prospettica è stata sperimentata precedentemente, in uno schizzo per un autoritratto disegnato a penna su un foglio dei Manoscritti Éluard-Picasso, redatti dall'artista a Parigi fra il 1911 e il 1914.⁴⁶ In ottica nietzschiana, nel testo che accompagna lo schizzo, de Chirico non solo sottolinea il nonsenso delle sue composizioni, ma afferma anche la necessità di "[...] rappresentarsi tutto come enigma".⁴⁷ Enigmatica è per l'appunto l'impostazione del ritratto di Guillaume, che non si presenta scorciato come la finestra che lo incornicia, ma al contrario presuppone una visione frontale. Quest'ultima sta saldamente alla base del *Ritratto di Carlo Cirelli*, in cui l'apertura simulata possiede una forma quadrata e una salda costruzione prospettica centrale. La "finestra" di stampo quattrocentesco viene evocata, affermata concettualmente e al contempo negata strutturalmente dalla rappresentazione dell'avambraccio sinistro di Cirelli, la cui manica bianca fuoriesce dalla maglia nera protraendosi all'interno dello spessore dello stesso colore.

La spirale

[21] Dall'inquietudine palpabile dei ritratti caratterizzati dalla 'superficie nera', de Chirico passerà nel 1918 a delle soluzioni claustrofobiche, segnando un cambio nella poetica metafisica: un passaggio dall'estetica delle *Piazze d'Italia* a quella degli *Interni metafisici*. L'ambiguità spaziale generata attraverso la consapevole riflessione sul rapporto fra il supporto pittorico e la realtà, fra l'apparenza di quest'ultima e il mezzo artistico funzionale a "visualizzarla", giunge a un'ulteriore elaborazione con *Alceste*, il ritratto di Antonia Bolognesi (fig. 10).⁴⁸ Nel suo pendant, l'*Autoritratto* (fig. 11) dello stesso anno, de Chirico si ritrae in un ambiente chiuso e stretto, in un "Interno

⁴⁶ Per questo disegno si veda Matthew Gale, "The Uncertainty of the Painter: De Chirico in 1913", in: *The Burlington Magazine* vol. 130, n. 1021 (1988), 268-276; 276; Baldacci (1997), 149 e cat. D 12, 426.

⁴⁷ Giorgio de Chirico, Manoscritti Éluard-Picasso, 1911–1914, in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 83.

⁴⁸ Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 128, 103. Su quest'opera si veda Fabio Benzi, "Il carteggio de Chirico–Signorelli e gli esordi classicisti del pittore", in: Claudio Crescentini (a cura di), *G. de Chirico. Nulla sine tragoedia gloria*, Firenze/Roma 2002, 112-129; Victoria Noel-Johnson, "Giorgio de Chirico e Alceste: storia di un ritratto", in: Eugenio Bolognesi, *Alceste: una storia d'amore ferrarese. Giorgio de Chirico e Antonia Bolognesi*, Falciano 2014, 193-213.

metafisico ferrarese", caratterizzato da una piccola finestra quadrata alle sue spalle che ne isola e accentua il volto.⁴⁹



10 (a sinistra) Giorgio de Chirico, *Alceste (Ritratto di Antonia Bolognesi)*, 1918, olio su tela, 60 × 48 cm. Collezione privata (foto: Archivart / Alamy Stock Photo; © VG Bild-Kunst, Bonn 2024) | 11 (a destra) Giorgio de Chirico, *Autoritratto*, 1918, olio su tela, 62 × 50,5 cm. Collezione privata (foto: Bridgeman Images; © VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

Sia lo spessore di quest'apertura sia quello della cornice che ingloba Antonia Bolognesi sono decisamente marcati.⁵⁰ Essi ricordano la finestra presente nel *Ritratto di Vincenzo Zeno* di Tintoretto (fig. 12), un'opera cinquecentesca presa da de Chirico come esempio per esporre le sue argomentazioni sul genere del ritratto. Si tratta di un'accentuazione che, secondo le parole dell'artista, "conferisce al quadro un aspetto profondamente metafisico".⁵¹

⁴⁹ Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 107, 98; Baldacci (1997), cat. 142, 398. Sugli *Interni metafisici* ferraresi si veda Merjian, "Giorgio de Chirico's Willful Claustrophilia: The Ferrara Interiors, 1915–18" (2019); Schmied (1989), 45-49; Baldacci e Roos (2007), 24-27; Benzi (2019), 175-225.

⁵⁰ Cortenova (1987), 25.

⁵¹ Giorgio de Chirico, "Riflessioni sulla pittura antica" [da: *Il Convegno*, vol. 2, nn. 4-5, aprile-maggio 1921], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 306. Per l'opera di Tintoretto: Paola Rossi, *Tintoretto. I ritratti*, Milano 1990, cat. 48, 92.



12 Tintoretto, *Ritratto di Vincenzo Zeno*, 1560, olio su tela, 110,2 × 86,5 cm. Palazzo Pitti, Firenze, Galleria Palatina, n. Palatina 131 (1912) (foto: [Wikipedia Commons](#))

[22] Contrariamente ai ritratti precedenti, l'espedito pittorico della 'superficie nera' abbandona la scena. Tuttavia, anche nell'*Autoritratto* del 1918, de Chirico si presenta schiacciato fra il muro e la balaustra, in un vano, la cui ampiezza insufficiente è tale quale allo spessore della finestra che contiene Antonia Bolognesi in *Alceste*. In quest'ultimo dipinto, si ha un'enfaticizzazione della tridimensionalità, del rilievo e della plasticità non solo della figura a mezzo busto, ma soprattutto dell'incongrua architettura che l'avvolge.⁵² "L'architettura completa la natura":⁵³ de Chirico crea un'audace spazialità mediante una composizione modulata su tre piani spaziali differenti e caratterizzati ognuno da un "pilastro" appuntito. Il primo è situato a destra, in primo piano, e sembra allo stesso tempo costituire parte della cornice e fuoriuscire illusionisticamente verso il fruitore dell'opera. Il secondo è composto dall'avambraccio di Antonia al centro della composizione, che si erge oltre la balaustra e va a formare un contrafforte a sostegno del volto.⁵⁴ Il terzo pilastro troneggia rosso a destra, dietro al ritratto, contrasta con l'azzurro del cielo terso e si collega al primo attraverso la fuga prospettica dello spessore della finestra.

[23] La straniante trappola architettonica che ingloba il ritratto di Antonia Bolognesi si sviluppa a spirale e in senso antiorario a partire dall'angolo in basso a sinistra del dipinto, dalla balaustra rinascimentale priva di rilievo e parallela alla superficie della tela. L'enigmatica struttura è caratterizzata da una serie di sezioni architettoniche rettangolari e concentriche che danno forma

⁵² Noel-Johnson (2014), 205.

⁵³ Giorgio de Chirico, "Il senso architettonico della pittura antica" [da: *Valori plastici*, vol. 3, nn. 5-6, maggio-giugno 1920], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 243. Si veda anche Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 128, 103.

⁵⁴ Baldacci (2015), 238.

a una stratificazione di cornici poste l'una sopra l'altra. Esse vanno a scalare in profondità, a restringersi illusionisticamente verso il centro, e sono caratterizzate da diversi spessori, i quali, però, non condividono lo stesso punto di fuga. Lo sguardo dell'osservatore viene risucchiato in maniera ipnotica in questo movimento a spirale fino ad arrivare al viso della persona ritratta.

[24] Un'analoga soluzione visiva si ritrova nel *Ritratto dell'artista con la madre* del 1919 (fig. 13).⁵⁵ Il doppio ritratto è ambientato in una stanza stretta e fortemente scorciata verso destra che si articola in tre zone in successione. La prima è dominata dalla figura a mezzo busto e di tre quarti dell'anziana Gemma Cervetto. La seconda zona al di là della madre del pittore è composta da un solido davanzale in pietra su cui giacciono due pere modellate dalla luce, una natura morta fra i ritratti. In fondo alla stanza, posto vicino a una finestra aperta su un cielo luminoso è visibile, infine, il pittore stesso. Il volto di profilo e la posa del malinconico risuonano come un déjà-vu: l'artista rimette in scena in quest'opera il *Portrait de l'artiste par lui-même*, relegandolo però sullo sfondo (figg. 1 e 13).⁵⁶



13 Giorgio de Chirico, *Ritratto dell'artista con la madre*, 1919, olio su tela, 79,7 × 60,4 cm. Centre Pompidou, Parigi, AM 1992-58 (riprodotto da: Barbero [2019], 105; © VG Bild-Kunst, Bonn 2024)

[25] De Chirico inaugura in questo dipinto la prassi pittorica dell'autocitazione relativa alle opere stesse, riprendendo non più solo dei motivi, ma ricreando addirittura un quadro quasi nella sua totalità originale all'interno di un altro. Questa citazione è stata paragonata al "quadro nel

⁵⁵ Fagiolo dell'Arco (1984), cat. 139, 104; Didier Ottinger, "Giorgio de Chirico, *Ritratto dell'artista con la madre*", in: Brigitte Léal (a cura di), *Collection Art moderne. La collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne*, Parigi 2006, 161; Baldacci e Roos (2007), 28-29; Luca Massimo Barbero, "Ferrara: l'officina delle meraviglie", in: *idem* (a cura di): *De Chirico*, cat. mostra, Milano 2019, 80-89: 88; Benzi (2019), 235-236.

⁵⁶ Ottinger (2006), 161; Barbero, "Ferrara: l'officina delle meraviglie" (2019), 88.

quadro" dechirichiano e conseguentemente interpretata come una ricreazione del principio albertiano del quadro come "finestra aperta" all'interno di un'opera.⁵⁷ Tuttavia, osservando bene, ci si accorge di come probabilmente fosse nell'intenzione dell'autore suggerire quest'operazione, per poi successivamente rigettarla. A tal proposito, Barbero constata come l'esperimento dechirichiano vada "oltre al quadro nel quadro" e come de Chirico usi "due soluzioni tecniche distanti per i due soggetti incorniciati però nella stessa rovina".⁵⁸ Mentre la madre dell'artista in primo piano sembra, per dirlo con una terminologia cinquecentesca, di "vera carne", il pittore sullo sfondo appare al contrario piatto e contrasta con la voluminosità delle pere poste davanti a lui. Il pittore ha, quindi, ridotto la sua persona a un oggetto, a una rappresentazione bidimensionale di sé stesso.⁵⁹ Benché piatto, però, è anch'esso dotato di una certa presenza, in quanto la sua figura si pone al di là del davanzale con la natura morta, ma davanti allo stipite sinistro della finestra visibile sullo sfondo. Quest'ultima dovrebbe trovarsi interamente alle sue spalle, ma non è affatto così: seguendo la struttura dell'apertura ci si accorge come essa si sviluppi a destra su un piano spaziale in continuità con la parte frontale del davanzale, per poi articolarsi a spirale in maniera antioraria e scendere a sinistra al di là del ritratto dell'artista. La curvatura incongrua dello spazio rappresentato appare, ancora una volta, funzionale alla negazione della tridimensionalità del ritratto e allo smascheramento dell'apparenza pittorica. La 'spirale metafisica' è da considerarsi conseguentemente come lo sviluppo plastico, ma sempre illusionisticamente distruttivo, del sistema delle 'cornici metafisiche' e della 'superficie nera' che caratterizzavano la maggior parte dei ritratti precedenti.

L'oggetto oscuro

[26] Nelle *Riflessioni sulla pittura antica*, pubblicate nel 1921, de Chirico si sofferma sul rapporto fra la rappresentazione dell'uomo e degli elementi architettonici all'interno di un'opera:

*Quanta importanza possa avere l'architettura in un quadro, e specialmente nell'espressione metafisica della composizione di esso, lo provarono gli antichi e specie i quattrocentisti lombardi e toscani. Essi seppero unire con tanta sapienza e tanta meditata amorevolezza, le linee delle costruzioni con le linee delle figure umane, che ne risulta un aspetto di sorprendente stabilità di cui invano si cercherebbe il simile nell'arte di altri paesi e d'altre epoche.*⁶⁰

⁵⁷ Ottinger (2006), 161. La prassi del "quadro nel quadro" è una costante nell'opera di de Chirico. I primi esperimenti a riguardo si possono collocare durante il primo soggiorno parigino (1911–1915) in opere come *Le voyage sans fin* (1914, olio su tela, 88.7 × 38.3 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum). L'interesse di de Chirico per questo espediente visivo cresce negli anni ferraresi (1915–1918), si veda per esempio *Il sogno di Tobia* (1917, olio su tela, 58.5 × 48 cm, collezione privata) e *Interno metafisico con faro* (1918, olio su tela, 48.5 × 37 cm, collezione privata). Il "quadro nel quadro" si affermerà successivamente anche nel campo dell'autoritratto (*Autoritratto*, 1930, olio su tela, 72 × 60 cm, collezione privata; *Doppio autoritratto*, 1955 circa, olio su tela, 49,5 × 40 cm, collezione privata).

⁵⁸ Barbero, "Ferrara: l'officina delle meraviglie" (2019), 88.

⁵⁹ Ottinger (2006), 161.

⁶⁰ Giorgio de Chirico, "Riflessioni sulla pittura antica" [da: *Il Convegno*, vol. 2, nn. 4-5, aprile-maggio 1921], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 305.

Nei ritratti degli anni Dieci de Chirico fonde architettura e figura in maniera sistematica partendo da una concezione del quadro rinascimentale non per raggiungere un effetto di 'stabilità', ma per ottenerne uno di 'apparente stabilità' che rivela gradualmente la sua straniante instabilità. Le soluzioni formali della 'superficie nera' e della 'spirale metafisica' che caratterizzano la ritrattistica degli anni Dieci trovano un puntuale riscontro, nonché una delucidazione, nella teorizzazione della Metafisica attuata da de Chirico in diversi scritti pubblicati nel 1918 e nel 1919. Nonostante questa teorizzazione riguardi principalmente le *Piazze d'Italia* e gli *Interni metafisici*, è possibile individuare un collegamento formale e semantico fra queste serie e i ritratti trattati. Alla "fuga disperata d'un soffitto terminante nell'apparizione agghiacciante della finestra aperta sul mistero della strada"⁶¹ degli *Interni metafisici* ferraresi, de Chirico contrappone nei suoi ritratti l'apparizione agghiacciante di una finestra aperta sul segreto dell'uomo impostata su uno dei cardini compositivi della Metafisica, atto a costruire "in pittura una nuova psicologia metafisica delle cose":

*La coscienza assoluta dello spazio che deve occupare un oggetto in un quadro e dello spazio che divide gli oggetti tra loro stabilisce una nuova astronomia delle cose attaccate al pianeta per la fatale legge di gravità. L'impiego minuziosamente accurato e prudentemente pesato delle superfici e dei volumi costituisce canoni di estetica metafisica.*⁶²

[27] Come nelle *Piazze d'Italia*, nella ritrattistica de Chirico articola la rappresentazione rapportando in maniera calcolata, ma anche ambigua, gli spazi, i volumi – la tridimensionalità dei volti e delle mani, di alcuni elementi architettonici, quali gli spessori, e le superfici – la piattezza di alcune 'cornici' e soprattutto la 'superficie nera'. "La Metafisica è la creazione di uno spazio":⁶³ il linguaggio metafisico si basa sul rapporto e sulla disposizione, tesa fra "Leere und Enge" (vuoto e stretto),⁶⁴ dei diversi elementi, architettonici e non, i quali regolano la composizione nel dipinto e rappresentano in sé un sistema di 'segni' di epoche passate e del presente di diversa valenza semantica funzionali a dar vita a una *Stimmung* (stato d'animo).⁶⁵ Questo spazio geometrico, concepito dal metafisico in grado di cogliere attraverso una rivelazione nietzschiana o schopenhaueriana ciò che gli altri non vedono,⁶⁶ non è rappresentazione della "realtà", poiché

⁶¹ Giorgio de Chirico, "Zeusi l'esploratore" [bozza del marzo 1918 per l'articolo dallo stesso titolo pubblicato successivamente in: *Valori Plastici*, vol. 1, n. 1, novembre 1918], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 160.

⁶² Giorgio de Chirico, "Sull'arte metafisica" [da: *Valori Plastici*, vol. 1, nn. 4-5, aprile-maggio 1919], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 181. Si veda Schmied (1989), 48; Dottori (2018), 65-68.

⁶³ Centanni (2001).

⁶⁴ Schmied (1989), 45-49.

⁶⁵ Giorgio de Chirico, "Sull'arte metafisica" [da: *Valori Plastici*, vol. 1, nn. 4-5, aprile-maggio 1919], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 180-182; Dottori (2018), 49-50 e 63-65.

⁶⁶ L'importanza della filosofia di Schopenhauer nella formulazione del pensiero e della poetica metafisica è stata ribadita e approfondita da Dottori: Dottori (2018), 17-68. Si veda anche Martina Kurbel, "Direkte und indirekte Einflüsse Schopenhauers auf Giorgio de Chiricos *pittura metafisica*", in: *Schopenhauer-Jahrbuch* 91 (2010), 165-183; Schmied (1989), 44-45; Benzi (2019), 77-80.

"essa non esiste", ma diviene la proiezione del proprio modo di vedere interiore:⁶⁷ si tratta di uno spazio in cui le forme acquistano un valore psicologico.⁶⁸ In esso le cose sono poste dall'artista "sott' un altro angolo" in grado di rivelare il loro aspetto metafisico percepito dal pittore:⁶⁹

I primi popoli sfruttarono incoscientemente la potenza metafisica delle cose, isolandole, tracciando intorno a loro magiche e insormontabili barriere; il feticcio, l'immagine sacra, lo xoanon degli antichissimi elleni, sono veri accumulatori, veri concentrati di metafisica. Tutto dipende da un certo modo d'inquadramento e d'isolamento. Il primitivo lo fa incoscientemente seguendo un vago istinto mistico; l'artefice moderno, invece, lo fa coscientemente, guidando, anzi, aumentando, truccando o sfruttando scaltramente la metafisicità scoperta negli oggetti.⁷⁰

[28] Il metafisico de Chirico crea delle paradossali barriere architettoniche nella sua ritrattistica, inquadra e isola il soggetto, astraendolo dallo spazio-tempo, creando con l'ausilio di un cielo fatale, della posa del ritratto e del suo sguardo tendente all'infinito una forte atmosfera melanconica. Così costruito, il ritratto diviene ermetico come un'icona, aprendo le porte al suo aspetto rilevatore e metafisico.⁷¹ L'artista non sfuma come gli impressionisti, non deforma come i cubisti, ma "solidifica" tramite una costruzione architettonica in stretto rapporto con la figura il volume del soggetto ritratto: così come "il cielo deve essere serrato tra i rettangoli delle finestre" perché lo si possa cogliere nella sua intensa materializzazione e nella sua metafisicità, anche la figura umana, solida e verosimile nelle parti esposte, lo deve essere.⁷² Per creare dei paradossi visivi de Chirico gioca con lo spessore delle cornici dipinte, manipola le fughe prospettiche, usa gli stratagemmi di destabilizzazione dell'immagine tipici degli *Interni metafisici*, i quali presentano ipnotiche composizioni serrate, un'ambiguità e un dinamismo caratteristici delle costruzioni

⁶⁷ "La realtà non può esistere in pittura, poiché in genere non esiste sulla terra. L'universo è unicamente la nostra rappresentazione." Giorgio de Chirico, "Ritratti" [da: *L'Illustrazione italiana*, 10 maggio 1942], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 787. Dottori (2018), 67.

⁶⁸ Come affermato da Axel Müller, nelle opere di de Chirico lo spazio diviene un *Reflexionsraum*, si veda Alex Müller, *René Magritte. Die Beschaffenheit des Menschen*, Francoforte 1989, 16. De Chirico sviluppò la sua visione psicologica delle forme che compongono lo spazio metafisico attraverso la lettura dell'opera di Otto Weininger (1880–1903), un autore altamente controverso, le cui opere sono impregnate di concetti antisemiti e misogini. In particolare de Chirico recepisce il libro *Über die letzten Dinge*, pubblicato postumo nel 1907. Si veda Giorgio de Chirico, "Sull'arte metafisica" [da: *Valori Plastici*, vol. 1, nn. 4-5, aprile-maggio 1919], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 180-182. Schmied (1989), 48; Dottori (2018), 49-55 e 416-417.

⁶⁹ Giorgio de Chirico, "Sull'arte metafisica" [da: *Valori Plastici*, vol. 1, nn. 4-5, aprile-maggio 1919], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 179; Schmied (1989), 26.

⁷⁰ Giorgio de Chirico, "Arte metafisica e scienze occulte. Seguito da un Epòdo" [da: *Ars Nova*, 1919], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 166; Dottori (2018), 415.

⁷¹ Giancarlo Negri, "L'Alfabeto metafisico di Giorgio de Chirico", in: *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, nn. 19 (2019), 71-89: 79.

⁷² Giorgio de Chirico, "Arte metafisica e scienze occulte. Seguito da un Epòdo" [da: *Ars Nova*, 1919], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 165-166. Dottori (2018), 243 e 414-415.

architettoniche a spirale analizzate.⁷³ La metafisicità nel ritratto è resa tramite il cortocircuito spaziale: le persone raffigurate sono compresse dall'architettura, in una parabola in cui il corpo sotto i vestiti tende ad appiattirsi e a combaciare con la superficie del quadro, entrando in contrasto con la plasticità delle mani e del volto, i quali appaiono concreti e vivi. Ciò ci fa capire come de Chirico non miri a una fedele riproduzione della 'realtà', ma al senso più 'profondo' dell'immagine, al suo lato metafisico e al suo potenziale contenuto spirituale.⁷⁴

[29] Dalle "forme ordinate", dalla "solidità" e dall'"inquadramento" derivano "chiarezza" e "tranquillità",⁷⁵ le quali convivono talora con l'inquietante 'superficie nera', che ingloba e annulla i confini fra i diversi elementi, svelando la bidimensionalità del supporto pittorico. Il nero come colore, però, al contempo intensifica anche l'illusione della tridimensionalità, come affermerà de Chirico più tardi, nel 1970:

*Ho sempre avuto un particolare interesse per il colore nero. [...] Inoltre ho sempre pensato che una parete completamente nera sarebbe il fondo ideale per un quadro poiché su tale parete tutti i valori plastici e pittorici dell'opera risulterebbero nella loro massima intensità.*⁷⁶

[30] A livello di soluzione metafisica, la 'superficie nera' è comparabile con le zone d'ombra talvolta autonome, vaste e tetre delle *Piazze* parigine, le quali vanno a occupare una parte cospicua della composizione.⁷⁷ È in questa zona oscura che, tramite l'uso del nero, si manifesta quella che de Chirico definisce "profondità abitata":

*L'opera d'arte metafisica è, quanto all'aspetto, serena; dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo rivelatore della "profondità abitata". Così la superficie piatta d'un oceano perfettamente calmo ci inquieta non tanto per l'idea della distanza chilometrica che sta tra noi e il suo fondo quanto per tutto lo sconosciuto che si cela in quel fondo.*⁷⁸

⁷³ Per quanto riguarda i meccanismi di destabilizzazione metafisica negli *Interni* ferraresi: Merjian, "Giorgio de Chirico's Willful Claustrophilia" (2019); Schmied (1989), 45-49; Benzi (2019), 175-225.

⁷⁴ Dottori (2018), 22 e 70.

⁷⁵ Giorgio de Chirico, "Arte metafisica e scienze occulte. Seguito da un Epòdo" [da: *Ars Nova*, 1919], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 167.

⁷⁶ Giorgio de Chirico, "Così ho ridipinto fra sogno e realtà i miei manichini" [testo del 1970 pubblicato all'interno dell'articolo di Franco Simongini, "Quando de Chirico giocava con le firme dei suoi quadri", in: *Il Tempo*, 22 aprile 1994], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 1860; Lorenzo Canova: *Il grande ritorno. Giorgio de Chirico e la Neometafisica*, Milano 2021, 30.

⁷⁷ Sui meccanismi di destabilizzazione metafisica e sulle vaste zone in ombra delle *Piazze d'Italia*: Wimmer (2012); Schmied (1989), 24-25 e 45-46.

⁷⁸ Giorgio de Chirico, "Sull'arte metafisica" [da: *Valori Plastici*, vol. 1, nn. 4-5, aprile-maggio 1919], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 180; Centanni (2001); Dottori (2018), 65-68. Per approfondire: Negri (2019).

In questa suggestiva riflessione, de Chirico pone l'accento non solo sulla potenziale profondità metafisica del rappresentato, ma anche sul suo stretto rapporto con il quadrato della tela e quindi con la sua superficie, in un legame fra illusione dipinta e svelata apparenza. Questo collegamento fra "superficie" e "fondo" appare cruciale: il vuoto nero può simboleggiare il vuoto nietzschiano della vita, ma è anche il luogo della "profondità abitata", bacino di "segni" della memoria che affiorano nella riflessione davanti alla superficie, se si accetta il viaggio e si 'sprofonda' dentro essa, nel ritratto, nel lato metafisico, nel proprio io, nell'eterno e nell'infinito.⁷⁹ Lo sconosciuto e l'inquietudine si celano sul "fondo" dentro la 'superficie nera', calma come quella di un oceano sulla tela e al contempo pulsante e viva come un'onda. L'infinità del vuoto e il suo nonsenso sono superati secondo de Chirico dai metafisici, "filosofi che hanno superato la filosofia", che davanti ai "rettangoli delle loro tavole" hanno compreso che "il terribile vuoto scoperto [...] è la stessa insensata e tranquilla bellezza della materia."⁸⁰ Come Dottori afferma, con la sua "poesia metafisica", de Chirico riesce, quindi, a rappresentare tramite il visibile l'invisibile.⁸¹

[31] Se da una parte, per quanto riguarda il genere del ritratto, de Chirico rimane negli anni Dieci apparentemente legato all'idea del dipinto come "finestra aperta", d'altro canto egli scardina i principi di questa concezione tradizionale, minando la sua logica mimetica, rimandando alla bidimensionalità della tela e mostrando il quadro per quello che è: un supporto piano funzionale alla problematizzazione della "superficie" in immagine e della metafisicità di "fondo" dell'oggetto rappresentato. Attraverso una profonda riflessione sulla natura illusoria della pittura e sull'interrelazione contrastante fra i diversi livelli di "apparenza" visiva, l'artista dà vita a una contraddizione spaziale e concettuale, che, rimanendo sospesa e irrisolvibile, stimola la riflessione del fruitore, ponendogli un enigma visivo: uno specchio della *conditio humana*, ma al contempo anche ciò in cui si può nascondere "la rivelazione".⁸² L'enigmatica rappresentazione dell'essere umano scaturita dalla sua messa in relazione con la sottile soppressione dell'illusione rappresentata va letta, quindi, alla luce di una visione nietzschiana della realtà come apparenza, del nonsenso dell'esistenza e della vita come mistero. Una volta svelata l'apparenza generata dalla pittura nel dipinto attraverso l'identificazione dei meccanismi consapevolmente messi in atto per negarla, l'immagine della persona ritratta diviene una metafora di ciò che lei stessa in prospettiva nietzschiana e dechirichiana dovrebbe essere: un oggetto oscuro, esattamente come il quadro sulla cui superficie essa è raffigurata.⁸³

⁷⁹ Negri (2019), 72 e 76-80. Sull'idea del quadro come "velo": Andrea Cortellessa, "Tutto de Chirico", in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), XXXV-LXXXIV: LXIII. Dottori sottolinea l'importanza dei concetti nietzschiani di "infinito" ed "eterno" e delle forme atte a rivelarli nell'opera di de Chirico: Dottori (2018), 31-33. Riguardo al rapporto fra i "segni", la "profondità abitata", il vuoto e il colore: Dottori (2018), 65-68. Per una lettura nietzschiana del vuoto nel segno dell'*Einsamkeit* (solitudine) si veda Wimmer (2012), 273-277.

⁸⁰ Giorgio de Chirico, "Noi metafisici" [da: *Cronache d'Attualità*, 15 febbraio 1919], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 169-170. Sulla positività di questo vuoto: Wimmer (2012), 274; sulla materia come costruzione libera delle forme e "mimesis" dell'interiorità dell'artista: Dottori (2018), 67-68; sull'"insensata e tranquilla bellezza della materia" e sull'"estasi metafisica": Negri (2019), 81.

⁸¹ Dottori (2018), 31.

⁸² Dottori (2018), 29.

About the Author

Giuseppe Peterlini has been a researcher and assistant to Prof. Dr. Wolfgang Brassat at the Chair of Modern and Contemporary Art History at the Otto-Friedrich-Universität in Bamberg since January 2023. He studied History and Protection of Cultural Heritage at the University of Padua and Art History at the Technische Universität Dresden. From July 2017 to December 2022, he worked as a researcher in the project "Parodie und Pasquinade" of the *Sonderforschungsbereich (SFB) 1285: Invektivität*, in which he completed his doctorate with a thesis on visual parody and the 'negative' reception of Michelangelo Buonarroti in 16th-century Italian art (*Gegen Michelangelo: die Bildparodie in der nord- und mittelitalienischen Kunst des Cinquecento*, Berlin/Munich 2023). His research focuses on 16th-century Italian painting, the phenomenon of imitation, artists' books, the work of Giorgio de Chirico and metaphysical painting.

Reviewers

Anonymous

Local Editor

Loredana Luisa Pavanello, Istituto di Storia dell'Arte, Fondazione Giorgio Cini, Venice

License

The text of this article is provided under the terms of the Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0.



⁸³ Giorgio de Chirico, "Meditazioni di un pittore" [da: Manoscritti Paulhan, 1911–1914], in: Cortellessa, D'Angelosante e Piccozza (2023), 133; Wimmer (2012), 272; Dottori (2018), 43. Come Schmied afferma, lo scopo dell'arte di de Chirico sta nel tentativo di conoscere il mondo tramite la pittura, di comprenderne la lingua dei "segni" metafisici, consapevoli che davanti all'enigma del mondo si può solo cercare di intuirne il segreto, Schmied (1989), 26; Dottori (2018), 34.