



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

DIPARTIMENTO DEI BENI CULTURALI:
ARCHEOLOGIA, STORIA DELL'ARTE, DEL CINEMA E DELLA
MUSICA

Corso di Laurea Triennale in Progettazione e Gestione
del Turismo Culturale

La Ferrara della Metafisica: una proposta di itinerario turistico

Relatore:

Prof.ssa Federica Stevanin

Laureanda: Martina Maria Piva

Matricola: 2014001

ANNO ACCADEMICO 2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE.....	1-4
--------------------------	------------

Capitolo 1: BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI DELLA METAFISICA

1.1 La vita di Giorgio de Chirico	5-17
1.2 La vita di Carlo Carrà.....	17-25
1.3 La vita di Giorgio Morandi.....	25-34

Capitolo 2: LO STILE E LE OPERE DELLA METAFISICA

2.1 Metafisica e avanguardie.....	35-38
2.2 Lo stile e le opere metafisiche di Giorgio de Chirico.....	38-57
2.3 Lo stile e le opere metafisiche di Carlo Carrà.....	57-64
2.4 Lo stile e le opere metafisiche di Giorgio Morandi.....	64-70

Capitolo 3: LA FERRARA METAFISICA

3.1 La Ferrara di Giorgio de Chirico.....	71-81
3.2 Giorgio de Chirico con Carlo Govoni e Filippo de Pisis a Ferrara.....	81-85
3.3 L'incontro ferrarese di Giorgio de Chirico e Carlo Carrà.....	85-94

Capitolo 4: LA FERRARA DELLA METAFISICA: una proposta di itinerario turistico

4.1 Sui passi della Metafisica.....	92-93
4.2 Primo pannello (stazione dei treni di Ferrara): Introduzione all'itinerario.....	94-95
4.3 Secondo pannello (Viale Cavour): Giorgio de Chirico.....	96-98
4.4 Terzo pannello (all'incrocio tra viale Aldighieri e viale Cavour): Ex caserma Pestrini.....	99-102
4.5 Quarto pannello (davanti al Castello Estense): Il Castello Estense nelle opere di Giorgio de Chirico.....	103-8

4.6 Quinto pannello (davanti a palazzo Massari in Corso Porta Mare): Museo di arte moderna e contemporanea “Filippo de Pisis”.....	107-10
4.7 Sesto pannello (Piazza Ariostea): La Piazza Ariostea nell’opera di Giorgio de Chirico.....	111-13
4.8 Settimo pannello (Piazzale San Giovanni): Il grande metafisico.....	114-16
4.9 Ottavo pannello (via de’ Romei nel ghetto ebraico ferrarese): I biscotti metafisici del ghetto ebraico ferrarese.....	117-19
Conclusione.....	120-22
Bibliografia.....	123-24
Sitografia.....	125

INTRODUZIONE

La tesi si propone di creare un itinerario turistico incentrato sulla pittura metafisica a Ferrara, la città che ha fatto da sfondo alla nascita della Metafisica e della quale sono presenti riferimenti in molte opere metafisiche di Giorgio de Chirico, Carlo Carrà e anche Alberto Savinio.

L'oggetto della ricerca è dunque la raccolta di informazioni che permettano la progettazione e realizzazione di questo itinerario, ma per farlo è stato necessario analizzare prima la vita e le opere dei maggiori esponenti della pittura metafisica quali Giorgio de Chirico, Carlo Carrà e Giorgio Morandi e approfondire lo stretto legame di questi artisti con la città estense.

Il primo capitolo è di tipo biografico e si sviluppa in tre paragrafi. Il primo di essi tratta le diverse fasi della vita di Giorgio de Chirico: gli anni in Grecia, la morte del padre e il ritorno in Italia, il periodo parigino, il rientro in patria durante la Prima Guerra Mondiale e il soggiorno a Ferrara durante il quale si consolida la pittura metafisica e incontra Carrà, il soggiorno a New York e la morte della madre, gli ultimi anni a Roma trascorsi in compagnia della moglie, la morte del fratello Savinio e, infine, la morte dell'artista stesso. Il secondo paragrafo è incentrato sulle tappe della vita di Carlo Carrà: la giovinezza trascorsa in povertà a lavorare come pittore murale tra Alessandria e Milano, il breve periodo trascorso a Parigi e poi a Londra in cerca di fortuna, gli anni caratterizzati dal legame con i futuristi, il ricovero a Ferrara assieme a de Chirico e l'avvicinamento alla pittura metafisica, l'allontanamento da essa, le estati trascorse sempre a Forte dei Marmi, e infine la morte a Milano. Il terzo paragrafo è, invece, incentrato sulla vita di Giorgio Morandi: la gioventù a Bologna e il forte legame con le sorelle e la madre, il particolare percorso di studi, i soggiorni a Grizzana, la passione per i paesaggi, i fiori e le nature morte, l'avvicinamento al futurismo, il successivo allontanamento e il breve periodo metafisico, la malattia e infine la morte a Bologna. È stato fondamentale analizzare gli aspetti biografici dei tre artisti per poter comprendere al meglio le diverse esperienze che li hanno portati alla loro produzione del periodo metafisico. In questo primo capitolo vengono anche presentati alcuni personaggi che i tre pittori hanno avuto modo di conoscere durante la loro vita, spesso personalità di rilievo dell'epoca che, con le loro ideologie, hanno influenzato la produzione artistica di ognuno di loro. Sempre nel primo capitolo viene illustrato anche l'incontro e il reale legame che c'è tra i tre artisti, per

approfondire ciò è stato fatto riferimento a numerose lettere che, in particolare Giorgio de Chirico e Carlo Carrà, scrivono a persone vicine a loro ma anche a testimonianze di altri artisti come Filippo de Pisis e Alberto Savinio.

Il secondo capitolo è suddiviso in quattro paragrafi nei quali viene descritto lo stile e le opere della Metafisica. Nel primo paragrafo viene proposta una panoramica dell'ambiente nel quale la pittura metafisica nasce e si sviluppa, ed è posta particolare attenzione ai rapporti tra Metafisica e avanguardie. È presente un'analisi delle differenze tra Metafisica e Futurismo e anche il legame, che poi andrà sciogliendosi, con il Surrealismo. Questa prima parte si conclude con una riflessione sul fatto che la Metafisica non possa essere definita una vera e propria scuola perché coinvolge pochissimi artisti, alcuni dei quali vi aderiscono tra l'altro per un tempo molto ristretto ma, nonostante questo, l'impatto a livello mondiale è fortissimo. Negli altri tre paragrafi vengono analizzati lo stile e le opere rispettivamente di: Giorgio de Chirico, Carlo Carrà e Giorgio Morandi. Per tutti e tre gli artisti ci si sofferma maggiormente nell'analizzare le opere del periodo di interesse, quello metafisico. Il secondo capitolo permette di comprendere come tutti e tre i pittori abbiano interpretato in modo differente la Metafisica, inoltre, sono messi in evidenza i punti di contatto e di contrasto nelle opere dei tre artisti.

Il terzo capitolo è incentrato sulla Ferrara metafisica, si sviluppa in tre paragrafi nei quali viene messa in luce la profonda influenza che la città estense ha avuto nella nascita e nello sviluppo della pittura metafisica. Il primo paragrafo si concentra sul legame tra la città e il padre della Metafisica Giorgio de Chirico, attraverso una ricostruzione degli anni che l'artista trascorre in città e dei luoghi che egli frequenta. Inoltre, a seguito di un'analisi dell'iconografia delle opere dechirichiane del periodo vengono evidenziati i riferimenti a luoghi specifici della città da cui de Chirico prende ispirazione. Il secondo paragrafo tratta dei legami che l'artista e anche il fratello Alberto Savinio intraprendono con due importanti personalità ferraresi, due incontri che segnano profondamente l'esperienza del padre della Metafisica nella città estense. Il primo incontro che viene trattato è quello con Carlo Govoni, poeta futurista che ospita i due fratelli a casa sua per un periodo e per il quale de Chirico scrive una poesia che verrà pubblicata in *"Fr'ara città del Worbas"* (1916), l'opera ferrarese più importante di Savinio. Il secondo legame analizzato è quello con de Pisis, giovane artista che non si è ancora avventurato nel mondo della pittura al momento dell'incontro con Giorgio de Chirico ma che per un periodo si avvicina alla

pittura metafisica. In questo paragrafo viene messo in evidenza lo stretto legame tra i due e anche l'importanza del giovane artista nel far scoprire e comprendere al meglio Ferrara a de Chirico. Il terzo paragrafo è dedicato all'approfondimento dell'incontro e dei mesi che de Chirico e Carlo Carrà trascorrono assieme, nel 1917, presso l'ospedale militare di Villa del Seminario situato a pochi chilometri da Ferrara. Attraverso l'analisi e il confronto tra le autobiografie dei due artisti e le lettere che i pittori scrivono durante il ricovero, è stato possibile stabilire l'evoluzione del complicato rapporto tra i due. Questo paragrafo mette in luce la forte influenza che de Chirico ha sull'opera di Carrà.

Il quarto capitolo consiste nell'elaborazione di una proposta di itinerario turistico mediante la dislocazione di pannelli informativi nella città di Ferrara. Nel caso specifico il percorso si compone di 8 pannelli illustrativi da me ideati e disposti in diversi punti del centro storico di Ferrara. Sono presenti due pannelli introduttivi, il primo di essi è di carattere generale, introduce all'itinerario e presenta il tema che accompagnerà per tutto il percorso; il secondo pannello invece presenta la figura chiave che è Giorgio de Chirico e accenna ai legami che ha instaurato a Ferrara. Il terzo pannello introduce un luogo molto frequentato dall'artista, la ex caserma presso la quale lavorava come scritturale, anche attraverso immagini dell'epoca. Il quarto, il sesto, il settimo e l'ottavo pannello sono incentrati sul legame diretto tra le opere di Giorgio de Chirico e i principali monumenti e luoghi della città dai quali l'artista ha preso ispirazione. In questi quattro pannelli sono state inserite immagini dei dipinti per poter permettere ai visitatori di poter confrontare il dipinto con il luogo reale e coglierne i riferimenti. Il quinto pannello, invece, introduce al Museo di arte moderna e contemporanea "Filippo de Pisis": anche se al momento il museo è in ristrutturazione, ho voluto inserirlo comunque perché trovo sia una meta necessaria. Le informazioni contenute sui pannelli, da me riassunte, sono brevi e danno solo un accenno che potrà essere approfondito attraverso la scansione del QR code di cui ogni pannello è dotato e che rimanda a PDF integrativi che permettono al visitatore di approfondire le informazioni, all'interno dei PDF è inserita anche la versione in lingua inglese di tutte le spiegazioni. Nel QR code che rimanda alle informazioni del quarto pannello che presenta il museo "Filippo de Pisis" la descrizione è appositamente più dettagliata e approfondita rispetto a quelle a cui rimandano i QR code degli altri pannelli, questo per permettere ai turisti che svolgeranno l'itinerario prima del termine della ristrutturazione di poter avere un'idea generale di ciò che è contenuto all'interno e di

comprendere al meglio l'importanza del luogo nonostante non possano visitarlo internamente.

Per quanto riguarda la metodologia, i primi tre capitoli sono stati elaborati sulla base di informazioni e nozioni acquisite attraverso la consultazione di testi biografici, cataloghi di mostre e testi critici che riguardano la vita e il lavoro di Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Giorgio Morandi e anche Filippo de Pisis. L'ultimo capitolo, infine, è stato ideato sulle le informazioni acquisite durante l'elaborazione dei capitoli precedenti e la consultazione dell'ufficio turistico di Ferrara in aggiunta alle capacità che ho acquisito durante mio percorso di studi: ho quindi elaborato il layout e il contenuto dei pannelli e ho realizzato i codici QR che rimandano direttamente a dei PDF contenenti informazioni più approfondite impaginate in modo tale da essere fruibili attraverso il cellulare. Per concludere ho ipotizzato per ogni tappa del percorso il luogo in cui potrebbero essere inseriti i pannelli nel centro storico di Ferrara utilizzando immagini prese da Google Maps, questo mi ha permesso di rendere più comprensibile il collegamento tra le opere i luoghi della città e lo stretto legame tra la Metafisica e Ferrara.

Capitolo 1: BIOGRAFIE DEGLI ARTISTI DELLA METAFISICA

1.1 Giorgio de Chirico (1888-1978)

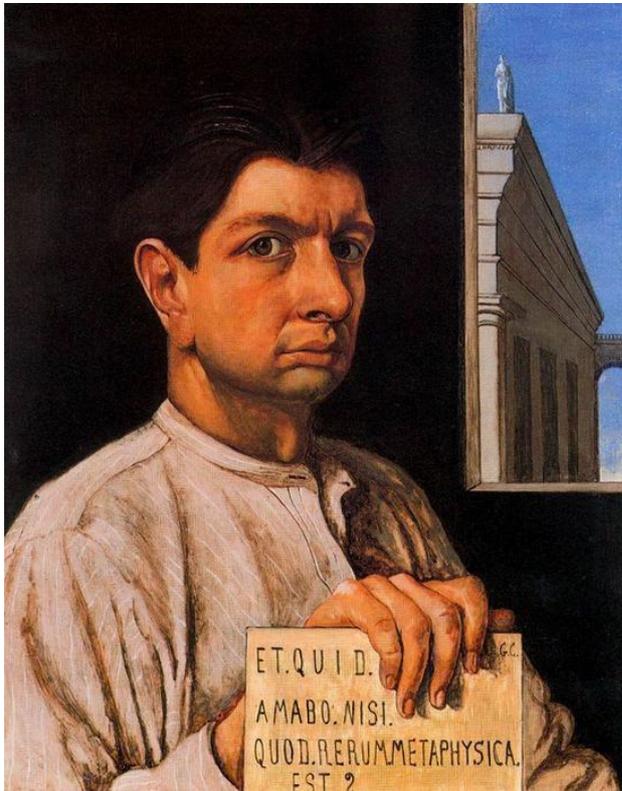


Fig. 1, G. de Chirico, *Autoritratto*, 1920.

Giuseppe Maria Alberto Giorgio de Chirico, conosciuto come Giorgio de Chirico (1920; Fig.1), nasce il 10 luglio 1888 a Volo capitale della Tessaglia, in Grecia. I suoi genitori sono italiani, il padre, Evaristo, proviene da una nobile famiglia siciliana mentre la madre, Gemma Cervetto, ha origini genovesi. Evaristo è un ingegnere e gli viene affidato l'incarico di progettare la ferrovia della Tessaglia. A causa del lavoro del padre la famiglia de Chirico sarà costretta a frequenti spostamenti e questo lascerà un segno profondo sul carattere dell'artista. Il padre è stato una figura molto importante per la formazione di de Chirico con la sua presenza forte e al contempo distaccata, come lo stesso artista disse: «Malgrado l'affetto che ci legava c'era una certa distanza, un'apparente freddezza o

piuttosto, un certo pudore»¹. Nonostante questo, il padre asseconda da subito la passione per l'arte del figlio.

Giorgio de Chirico ha una sorella maggiore, Adelaide, che muore a soli sette anni, nel 1891. Ad agosto dello stesso anno nasce, ad Atene, il fratello Andrea (conosciuto in arte come Alberto Savinio). Nel 1896 i de Chirico torneranno a vivere a Volo dove rimarranno fino al 1899 e dove Giorgio de Chirico inizierà a prendere lezioni di disegno per poi frequentare il Politecnico ad Atene quando la famiglia si ristabilirà lì, dal 1903 al 1906. La prima opera di Giorgio de Chirico di cui abbiamo testimonianza risale ai primi anni in cui prendeva lezioni di disegno ed è una natura morta di limoni che dipinge a soli 12 anni. De Chirico prosegue i suoi primi anni dipingendo paesaggi, autoritratti, frutta e soggetti dal vero.

È proprio ad Atene che anche il fratello minore entra nel mondo delle arti e viene iscritto al Conservatorio dove si diploma a pieni voti in pianoforte e composizione.

La giovinezza di de Chirico è segnata da due grandi lutti, prima la sorella e nel maggio del 1905, a soli 62 anni, muore il padre che era malato già da diversi anni. Questo avvenimento traumatico avrà ripercussioni sulla sua salute fisica e mentale dell'artista: soffrirà di problemi intestinali, forti disturbi psicofisici e tendenza alla depressione.

Nel 1905 la famiglia rimane ancora qualche mese in Grecia fino a quando, dopo un anno dalla scomparsa del padre, la madre Gemma, decide di lasciare Atene con i due figli e si trasferisce in Italia precisamente a Firenze. È così che, come disse il fratello Savinio «l'italiano nato fuori dall'Italia»² è tornato nella propria patria. A Firenze l'artista frequenta per un breve periodo l'Accademia di Belle Arti ma non ci rimarrà a lungo, farà due brevi soste, una a Venezia e una a Milano, dove visita la “Mostra celebrativa del traforo del Sempione” (1906).

Dopo questi due brevi soggiorni la famiglia si trasferisce in Germania, a Monaco di Baviera, dove de Chirico frequenta l'Accademia di Belle Arti mentre il fratello studia musica. Rimangono in Germania per tre anni durante i quali Giorgio de Chirico legge con interesse Friedrich Nietzsche (1844-1900), Arthur Schopenhauer (1788-1860) e Otto Weininger (1880-1903) e si dedica allo studio di Arnold Böcklin (1827-1901) e Max Klinger (1857-1920). Le sue giornate sono caratterizzate anche dallo studio della pittura

¹M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Rizzoli Editore, Milano 1999, p. 67.

² *Ibidem*.

antica nelle pinacoteche della capitale bavarese, inoltre, visita musei come la Schackgalerie dove sono conservate opere di Böcklin, la Glyptothek dove può ammirare marmi greci e romani e i frontoni di Egina, l'Alte Pinakothek all'interno della quale vede artisti come Pieter Paul Rubens (1477-1640), Albrecht Dürer (1471-1528) e i veneziani e infine la Neue Pinakothek dove sono conservate altre opere di Böcklin ma anche di Adolph von Menzel (1815-1905), Hans Thoma (1839-1924), i Nazareni e Hans Von Marées (1837-1887).

Nel giugno del 1909 de Chirico ritorna a Milano, raggiungendo la madre e il fratello che si erano trasferiti lì precedentemente. Il viaggio, i continui spostamenti, l'instabilità delle città e delle case influenza profondamente la vita dell'artista. Nelle parole dell'artista: «Il destino, quel destino che finora mi ha costretto di andare sempre di gente in gente»³. L'enigma della partenza e del ritorno caratterizzerà fino alla fine la sua iconografia. In questo periodo De Chirico inizia a dipingere intensamente e come egli stesso spiega: «Io dipingevo quadri dal sapore böckliniano, anche mio fratello disegnava e dipingeva; inoltre leggevamo e studiavamo molto»⁴.

All'inizio del 1910 Savinio torna nuovamente a Monaco per curare un concerto che, però, non avrà molto successo, in seguito si trasferirà a Parigi. Nello stesso periodo Giorgio de Chirico e la madre vanno a vivere a Firenze presso una zia e uno zio che erano la sorella e il fratello del defunto padre. De Chirico nelle sue *Memorie* scrive:

A Firenze la mia salute peggiorò; dipingevo qualche volta quadri di piccole dimensioni; il periodo böckliniano era passato ed avevo cominciato a dipingere soggetti ove cercavo di esprimere quel forte e misterioso sentimento che avevo scoperto nei libri di Nietzsche: la malinconia delle belle giornate d'autunno, di pomeriggio, nelle città italiane.⁵

Come lui stesso scrive la depressione si aggrava, tuttavia, è proprio da questo momento che scaturisce la svolta nella sua pittura. L'artista dipinge *L'enigma dell'oracolo* (1910) e successivamente *Enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910) che è l'opera che segna l'inizio della pittura metafisica ed è ispirato da una visione avuta a Firenze in Piazza Santa Croce. Sempre nel 1910, a Firenze, de Chirico dipinge *L'enigma dell'ora* (1911) e il suo celebre autoritratto con la lapidaria epigrafe nietzschiana riportata nella cornice "*Et quid amabo nisi quod aenigma est?*" (trad. it. "E cosa amerò se non ciò che è enigma?").

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, p. 68.

⁵ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 114-15.

Il soggiorno a Firenze di de Chirico fu molto breve e il 14 luglio 1911, assieme alla madre, raggiunge il fratello a Parigi. Il nuovo spostamento causa in lui un forte malessere che lo costringe a quasi un anno di inattività, nonostante questo sarà proprio nella capitale francese che svilupperà il tema delle piazze d'Italia.

Dopo questo periodo, l'artista ha l'occasione di partecipare per la prima volta ad una mostra, esordisce infatti al *Salon d'Automne* del 1912. Come Lui stesso disse:

Mi fu consigliato di esporre al *Salon d'Automne*; io però sapevo che un pittore ignoto che manda opere ad una mostra ufficiale ove c'è una giuria, corre il rischio, novantanove volte su cento, ed indipendentemente dalla qualità delle sue opere, di essere rifiutato. [...] Mi venne in aiuto un signore greco di nome Calvocoressi; egli era un critico musicale, anzi un musicologo; era amico di Debussy e contava molte relazioni negli ambienti artistici ed intellettuali della capitale; egli mi raccomandò al pittore francese Laprade, che io non avevo mai sentito nominare, ma che faceva parte della giuria al *Salon d'Automne*. [...] Io mandai un mio autoritratto e due piccole composizioni, una ispirata dalla Piazza Santa Croce a Firenze e contenente quella poesia eccezionale che avevo scoperto nei libri di Nietzsche, l'altra invece, che avevo intitolato *L'enigma dell'oracolo*, conteneva un lirismo di preistoria greca. I tre quadri furono accettati ed io provai molta gioia e molta fierezza. Era la prima volta che esponevo e che una giuria accettava le mie opere. Le mie tre pitture furono molto ben collocate, tutt'e tre insieme, in una sala di pittori spagnoli.⁶

Nel marzo dell'anno successivo, de Chirico espone al *Salon des Indépendants*. In questa occasione l'artista viene notato da Pablo Picasso (1881-1973) e in particolare dal poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) il quale, entusiasta delle sue opere, recensisce la mostra che Giorgio de Chirico realizza in ottobre nel suo studio nella quale espone circa trenta quadri. Il poeta lo definisce il pittore più sorprendente della nuova generazione, esclude qualsiasi tipo di dipendenza di de Chirico dall'arte precedente ed evidenzia il valore dell'enigma. L'unica critica riguarda l'utilizzo di colori troppo scuri⁷.

De Chirico parteciperà anche al *Salon d'Automne* del 1913 con quattro opere in mostra. Il rapporto con Apollinaire si intensifica e tra i due nasce una collaborazione nel gennaio del 1914. In questo periodo avviene la sua prima vendita, a Paul Guillaume (1891-1934), che era un mercante, che gli compra *La tour rouge*. Del mercante abbiamo tre ritratti opera di De Chirico. Il pittore presenta Savinio ad Apollinaire e assieme frequentano gli incontri de "Les Soirées de Paris" una rivista letteraria e artistica di Guillaume Apollinaire. In quell'ambito, incontra Ardengo Soffici (1879-1964), Constantin Brâncuși (1876-1957), Max Jacob (1876-1944) e André Derain (1880-1954). Il 1914 è un anno particolare perché si respira la tensione dell'imminente guerra. Apollinaire si arruola e

⁶ M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, cit., p. 68.

⁷ *Ibidem*.

parte verso la fine dell'anno. De Chirico lo ritrae prima che parta e dipinge il *Ritratto di Guillaume Apollinaire* (1914); a conferma del loro legame l'anno successivo il poeta gli dedicherà il poema *Océan de Terre* (1915).

In questo periodo Andrea de Chirico assume il nome con il quale ormai tutti lo conosciamo: Alberto Savinio, probabilmente lo fa per differenziarsi dal fratello dato che anche lui era un artista anche se il suo campo era più che altro quello musicale. Savinio opera in campo musicale lo stesso approccio che il fratello applica in campo pittorico.

All'inizio dell'estate del 1915 de Chirico e Savinio rientrano in Italia per arruolarsi, proprio come aveva fatto l'anno precedente Apollinaire e si presentano alle autorità militari di Firenze, successivamente vengono trasferiti a Ferrara, dove de Chirico diventa scritturale. Qui l'artista inizia a dipingere i primi Interni metafisici e realizza opere come *Il grande metafisico* (1917-18), *Ettore e Andromaca* (1917), *Il trovatore* (1917) e *Le muse inquietanti* (1918). A Ferrara de Chirico conosce Filippo de Pisis (1896-1956), appena ventenne non era ancora un pittore, si dedicava alla poesia e discuteva di filosofia tedesca. De Chirico entra in contatto anche con Corrado Govoni (1884-1965) che era un poeta futurista.

A questi anni ferraresi risalgono diversi carteggi, ad esempio, quello con il mercante Paul Guillaume che va dal giugno del 1915 al 1918 e ci permette di seguire la vita di de Chirico in questa città. Dalle lettere si coglie una forte nostalgia di Parigi e sappiamo che ricomincia a lavorare per Guillaume, infatti, gli invia numerosi quadri e disegni. Alcune delle opere che spedisce verranno esposte nella capitale francese accanto a dipinti di artisti come Picasso, Derain, Fernand Léger (1881-1955) e Henri Matisse (1869-1954). Un altro importante scambio di lettere avviene con Tristan Tzara (1896-1963) che è il fondatore del movimento *Dada* a Zurigo, insieme agli artisti appartenenti a questo movimento l'artista espone alla mostra alla "Galerie Dada" (1917).

L'11 ottobre 1916 è una data importante perché viene pubblicato il primo articolo su Giorgio de Chirico in Italia, precisamente sulla "Gazzetta Ferrarese". L'articolo viene redatto dal suo amico Filippo de Pisis che scrive:

I suoi ultimi quadri dai colori pretti e dalle forme taglienti sono la realizzazione dell'attimo in cui fra il rombare opprimente della vita moderna l'occhio acuto percepisce e scruta e fissa gli aspetti di questa vita moderna con spontaneità bambina e pure riflessa, vale a dire con una sensibilità inerte sì, ma formata dall' associarsi e sovrapporsi continuato e

multiforme (come in un caleidoscopio) di immagini, alle volte estremamente complesse e riflesse di visioni, di armonie, di oggetti di sagome, di cubi, di piani [...].⁸

Nel 1917 l'artista soggiorna per un periodo presso l'ospedale militare Villa del Seminario a causa di malattie nervose, dove conosce Carlo Carrà (1881-1966) con il quale era già entrato in contatto attraverso delle lettere. De Chirico esporrà qualche sua opera alla "Mostra personale del pittore futurista Carlo Carrà" (1917). In questo periodo il pittore entra in rapporto con molte riviste in cui pubblica disegni e scritti. Nel primo numero di "Valori Plastici" viene pubblicato il testo dechirichiano *Zeusi l'esploratore* (1918).

Durante il periodo ferrarese, l'artista, conosce Antonia Bolognesi con la quale si fida e progetta anche di sposarsi, dal loro carteggio sappiamo che la relazione terminerà nel dicembre 1919.

A gennaio del 1919 de Chirico si trasferisce a Roma dove, a febbraio, si tiene la sua prima mostra personale alla Casa d'Arte Bragaglia. L'artista accompagna la mostra con lo scritto *Noi metafisici* dove si può leggere:

Schopenhauer e Nietzsche per primi insegnarono il profondo significato del non-senso della vita e come tale non-senso potesse venir tramutato in arte [...]. I buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia.⁹

Nel periodo romano de Chirico capisce il valore della tecnica, riscopre l'arte dei grandi maestri italiani del Rinascimento e inizia a fare copie delle opere che vede nei musei.

Per un periodo il pittore fa la spola tra Roma e Firenze dove studia la tecnica della tempera e della pittura su tavola, in questi mesi avviene una sorta di ritorno a Böcklin.

Dopo due anni di assenza, nel 1921, l'artista espone opere giovanili e opere più mature in una mostra personale alla Galleria d'Arte di Milano. Nella primavera dello stesso anno viene presentata una mostra di oltre 200 opere del gruppo "*Valori plastici*" presso la Galleria Nazionale di Berlino. Tra i tanti quadri ne appaiono moltissimi di Giorgio de Chirico accanto a quelli di artisti come Carlo Carrà e Giorgio Morandi (1890-1964).

Sempre in questo periodo l'artista scrive su numerose riviste saggi riguardanti Raffaello Sanzio (1483-1520), Böcklin, Max Klinger (1857-1920), Gaetano Previati (1852-1920), Auguste Renoir (1841-1919), Paul Gauguin (1848-1903) e Morandi.

Nel 1922, in assenza di Giorgio de Chirico, viene inaugurata un'importante mostra alla Galerie Paul Guillaume di Parigi in cui sono esposte 55 opere di de Chirico dalle prime

⁸ Ivi, p. 71.

⁹ M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, cit., p. 73.

metafisiche di Parigi a quelle inviate da Ferrara per terminare con le più recenti. Firma la presentazione André Breton (1896-1966), scrittore, poeta e principale teorico del surrealismo, a cui l'artista è molto legato.

Nel 1923, de Chirico partecipa alla *II Biennale romana* a cui si recano, appositamente per lui, il poeta surrealista francese Paul Éluard (1895-1952) con la moglie ed acquistano diverse sue opere.

L'anno successivo, sempre a Roma, l'artista conosce Raissa Gourevitch Krol (1894-1979) una ragazza russa, ballerina del "Teatrino degli undici" fondato da Luigi Pirandello (1867-1936) e futura archeologa che diventerà sua moglie e lo seguirà durante alcuni dei suoi spostamenti come quello che compie a Parigi verso la fine del 1924. In questa occasione Giorgio de Chirico è autore della scena e dei costumi per *La Giara* di Pirandello messa in scena dai Balletti Svedesi con musiche di Alfredo Casella (1883-1947) al Théâtre des Champs Élysées. De Chirico e Casella erano entrati in contatto a Roma e l'artista eseguirà due ritratti del musicista. A dicembre del 1924 esce il primo numero de "La Révolution Surréaliste" a cui de Chirico collabora pubblicando il suo scritto *Rêve*; inoltre, sempre nel primo numero de "La Révolution Surréaliste" vengono pubblicate numerose foto scattate da Man Ray (1890-1976) nelle quali appare spesso de Chirico. Nel 1925 il pittore si stabilisce in modo permanente a Parigi. A questo periodo risale la rottura definitiva dei rapporti tra Giorgio de Chirico e i surrealisti capeggiati da André Breton e Paul Eluard che decidono di intraprendere una sorta di grande boicottaggio nei confronti della nuova produzione di de Chirico. Il tutto avviene in occasione di una mostra dell'artista presso la Galerie Léonce Rosenberg in contrapposizione della quale i surrealisti organizzarono una mostra in una loro bottega parigina. L'esposizione organizzata dai surrealisti comprendeva anche diversi quadri metafisici, che loro definivano surrealisti, di Giorgio de Chirico che avevano acquistato negli anni. Per l'occasione i surrealisti pubblicarono un catalogo con una prefazione che lo stesso de Chirico definì: «[...] una specie di libello e consisteva più a dir male della pittura che esponevo alla Galleria Rosenberg che a dire bene di quella che esponevano i surrealisti»¹⁰. La totale frattura con i surrealisti sarà destinata ad aggravarsi con il trascorrere degli anni. Un grande sostenitore di de Chirico in questo periodo in cui i surrealisti cercarono di oscurarlo e boicottarlo è l'intellettuale Jean Cocteau (1889-1963) che, nel 1928 pubblica

¹⁰ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., p. 201.

un testo sulla pittura dell'artista, la monografia *Le Mystère Laïc – Essai d'étude indirecte* con litografie di de Chirico. Nonostante il sostegno che gli diede secondo de Chirico, Jean Cocteau lo fece più per infastidire i surrealisti che per ammirazione della sua arte. Inoltre, a proposito di ciò che l'intellettuale scrive riguardo la sua arte, de Chirico afferma: «Sono molto riconoscente a Jean Cocteau per l'interesse che mi ha dimostrato, ma devo dire che non approvo affatto il genere di lodi che mi tributa e la spiegazione che vuol dare dei miei quadri»¹¹.

In questo periodo il pittore entra in contatto con un altro suo grande sostenitore, il mecenate Albert C. Barnes (1872-1951), che diventa un suo grande collezionista.

Il 1929 è un anno molto vivace per gli artisti a Parigi, ma che termina con la caduta della borsa di New York che ha importanti conseguenze anche in Europa. I collezionisti sono molto attivi in questo periodo e ogni giorno viene inaugurata una nuova galleria, inoltre, Serge Diaghilev (1872-1929) invita spesso i pittori più conosciuti a preparare le scene e i costumi per i Balletti Russi che vengono messi in scena nelle maggiori città europee. Giorgio de Chirico viene invitato a produrre scene e costumi per il balletto *Le Bal* che avrà un grandissimo successo a Montecarlo, Londra e Parigi. Questo è un periodo prolifico per l'artista che espone in Italia e all'estero a Parigi, Berlino, Amburgo, Amsterdam, Bruxelles, Londra e New York. Nonostante tutti questi successi soddisfino de Chirico, i vari impegni lo costringono a bloccare la sua produzione artistica e questo non lo fa stare bene, ecco dunque che decide di riprendere a dipingere in studio. A questi anni risalgono dipinti di vite silenziose e una serie di ritratti e nudi femminili. L'artista stesso ritiene che alcuni di questi quadri siano quelli con la maggior potenza plastica di tutta la sua produzione.

Il 3 febbraio 1930 convola a nozze con Raissa, la relazione però è già in declino e non durerà a lungo. Nell'autunno conosce Isabella Pakszwer (1950-1990), conosciuta come Isabella Far, con la quale si risposerà e starà fino alla morte, da lui verrà definita «la persona più profondamente intelligente che io abbia mai incontrato nella mia vita»¹².

De Chirico e Isabella si trasferiscono nuovamente in Italia, prima a Milano, poi per un anno a Firenze e poi ancora a Milano. L'artista espone alla *XVIII Biennale di Venezia* e partecipa anche alla *V Triennale di Milano* per la quale realizza una grande pittura murale

¹¹ Ivi, p. 207.

¹² Ivi, p. 211.

andata distrutta. De Chirico tornò in Italia perché dopo la crisi del 1929 riteneva che fosse l'unico paese in Europa dove ci fossero ancora persone che sinceramente amassero la pittura.

Anche in Italia continua a lavorare per il teatro, nel 1933 l'artista viene invitato a eseguire scene e costumi per l'opera *I Puritani* di Vincenzo Bellini (1801-1835) che doveva andare in scena per il Maggio Musicale Fiorentino.

Nel febbraio del 1935 il pittore partecipa alla *II Quadriennale di Roma* con numerose opere, tra cui sette dipinti sul tema dei Bagni misteriosi.

Nell'agosto del 1936 de Chirico decide di partire da solo per New York, qualche mese dopo lo raggiungerà anche la compagna Isabella Far. Nell'autunno dello stesso anno espone presso la galleria Julien Levy Gallery alcune sue recenti opere, questa mostra avrà grande successo e quasi tutte le opere verranno vendute a vari collezionisti, tra i quali Albert Barnes (1872-1951) che possedeva un'ampia collezione di quadri di artisti europei che acquistava per il suo museo privato. De Chirico esegue illustrazioni per riviste come "Vogue" e "Harper's Bazaar" anche se non apprezza molto quell'ambiente di lavoro ed esegue anche un pannello murale intitolato *Petronio e l'Adone moderno in frac* (1936) per la sartoria Scheiner di New York. Sempre a New York decora una parete dell'istituto di bellezza Helena Rubinstein e realizza, una sala presso la Decorators Picture Gallery in un'iniziativa che coinvolge anche Picasso e Matisse.

Nel corso di questo soggiorno americano, precisamente nel giugno del 1937, de Chirico riceve una lettera dal fratello Savinio che gli annuncia la morte della loro amata madre.

Nel gennaio del 1938 il pittore e Isabella Far rientrano in Italia, passano per Roma dove trascorrono qualche giorno e dove viene riferito all'artista che in Italia, come avevano fatto precedentemente i surrealisti a Parigi, era stato attuato una sorta di boicottaggio nei confronti della sua arte più recente in particolare da parte di Virginio Ghiringhelli (1898-1964) e di artisti a lui vicini che operavano a Milano. È proprio nella capitale lombarda che Giorgio de Chirico si trasferisce dopo il breve soggiorno a Roma. Qui, l'artista si rende conto che ciò che gli era stato riferito a Roma corrisponde alla realtà. A Milano il gallerista Vittorio Barbaroux (1901-1954), il quale non si era fatto influenzare da Ghiringhelli, gli propone di realizzare una mostra presso la galleria Barbaroux, de Chirico accetta entusiasta e decide di recarsi a Parigi per recuperare alcuni dipinti che aveva lasciato lì. La mostra ha un grande successo, vengono esposti dipinti molto recenti che de

Chirico aveva portato da New York e anche quelli che aveva recuperato da Parigi. Dopo la mostra il pittore decide di tornare nella capitale francese disgustato dal suo paese di origine: in Italia Giorgio de Chirico aveva infatti tentato di ottenere una cattedra d'arte presso le accademie di Roma o Milano, era anche disposto a non riscuotere uno stipendio ma il ministro di allora non glielo permise, al contrario, nella rivista "Primato" anche quest'ultimo cercava di boicottare la sua arte. Nel 1938 in Italia entrano in vigore le leggi razziali e questo è un altro fattore che influisce sulla scelta di de Chirico e la compagna di trasferirsi a Parigi, i due non sopportavano il clima di omertà e violenza che si respirava a Milano. L'artista non rimane molto nella capitale francese, presto iniziano a girare voci che i tedeschi avevano intenzione di attaccare la città, proprio per questo de Chirico e la compagna scelgono di tornare in patria nel 1939. Il viaggio di rientro non è stato semplice, iniziavano ad esserci controlli, perquisizioni e per uscire dalla Francia era necessario avere un permesso che richiedeva diverso tempo. Fortunatamente Giorgio de Chirico incontra per caso Gautier Vignal (1888-1982), suo grande ammiratore e anche amico intimo del sindaco di Nizza, la città in cui Giorgio de Chirico e Isabella Far erano bloccati. Vignal si offre di aiutare la coppia ad ottenere il permesso per rientrare in patria in tempi brevi e così de Chirico e Isabella riescono a tornare a Milano.

Nel 1940 l'Italia entra in guerra, in questi anni Giorgio de Chirico lavora molto ed espone a Roma, Firenze, Milano e Torino. Nel 1942 partecipa alla *Biennale di Venezia* con una ventina di opere.

In seguito ad un forte bombardamento sulla capitale lombarda, de Chirico e la compagna ritengono più prudente trasferirsi a Firenze dove vengono ospitati dall'antiquario Luigi Bellini (1920-1984). L'artista scrive numerosi articoli teorici su vari periodici poi riuniti nel libro *Commedia dell'arte moderna* (Roma 1945), insieme a saggi del periodo di "Valori Plastici" dei primi anni Venti.

Nel 1944 il pittore si stabilisce a Roma, a questo periodo risale il ritratto con la corona d'alloro, celebrativo e allo stesso tempo ironico, eseguito dal fotografo Irving Penn (1917-2009) a Giorgio de Chirico.

Nel 1945, anno in cui termina la Seconda guerra mondiale, de Chirico pubblica *Memorie della mia vita e 1918-1925 – Ricordi di Roma* i suoi primi testi autobiografici. Nello stesso anno l'artista riprende a lavorare in modo più intenso, durante la guerra aveva rallentato molto la sua produzione. Inoltre, in questo periodo egli si adoperava intensamente

per contrastare le falsificazioni delle sue opere, un fenomeno sempre più frequente. L'artista vince una causa contro Ghiringhelli della Galleria Il Milione che aveva venduto un'opera spacciandola come dipinto metafisico dechirichiano ma che in realtà era un falso.

Il 18 maggio 1946 Giorgio de Chirico e Isabella Pakszwer convolano a nozze.

Nel corso del 1947, il pittore trasferisce il proprio studio e nel 1948 anche l'abitazione, in Piazza di Spagna dove rimarrà per il resto della sua vita.

Nel 1948 l'artista ha uno screzio con gli organizzatori della *Biennale di Venezia*. Come egli stesso scrive:

Il fatto più inaudito dell'allestimento della Mostra della Metafisica alla Biennale del 1948 fu di aver battezzato metafisici altri due pittori, Carrà e Morandi, e aver messo i loro quadri insieme ai miei. [...] Altro fatto notevole di questa oscena manifestazione fu che, dopo aver consacrato i metafisici Carrà e Morandi, stabilì un premio di qualche migliaio di lire per il miglior metafisico. Ora tutti sanno che Carrà ha plagiato in malo modo alcuni miei quadri metafisici che egli mi vide dipingere a Ferrara. [...] In quanto a Morandi non è mai stato metafisico. Il colmo poi fu che il premio della metafisica fu dato all'unanimità a Morandi. [...] Il colmo dei colmi fu poi che nel gruppo dei quadri metafisici a me attribuiti c'era anche un formidabile falso¹³.

De Chirico intenta una causa contro la *Biennale di Venezia* ma il Tribunale, in prima istanza gli dà torto. L'artista, convinto di poter vincere la causa, decide di ricorrere in Appello. In questo caso gli avvocati delle due parti si accordarono per un compromesso. Alla fine del 1948 l'artista viene nominato membro della Royal Society of British Artists nella sede della quale, nel 1949, terrà una grande mostra personale nella quale esporrà circa 100 dipinti.

Nel 1950, de Chirico organizza a Venezia la prima "Anti Biennale" in cui espone con i pittori "antimoderni". Questa mostra viene realizzata per andare contro gli organizzatori della *Biennale* con i quali era nata la polemica perché avevano esposto un falso de Chirico e avevano assegnato il premio per la Metafisica a Giorgio Morandi. Verranno organizzate altre due "Anti Biennali", una nel 1952 e una nel 1954.

In questi anni lavora più volte alla realizzazione di scenari e costumi per balletti e opere che vengono messi in scena al Teatro La Scala di Milano e al Teatro comunale di Firenze. Tra questi troviamo *Ifigenia* di Ildebrando Pizzetti (1880-1968) messo in scena a Firenze

¹³ Ivi, pp. 300-1.

nel 1951, *Mefistofele* di Arrigo Boito (1842-1918) eseguita nel 1951 a Milano e *Don Chisciotte* di Vito Frazzi (1888-1975) messo in scena nel 1952 sempre a Firenze.

Il 1952 è un anno che segna profondamente Giorgio de Chirico perché a Roma, il 5 maggio, viene a mancare, per problemi di cuore, l'amato fratello Alberto Savinio. Giorgio de Chirico rimane molto sorpreso e addolorato per questa morte prematura anche perché non era a conoscenza del fatto che le condizioni di salute di Savinio fossero così gravi. Dopo la morte del fratello, de Chirico, rimane amareggiato dal comportamento delle personalità italiane, egli stesso scrive:

Tutti quegli intellettuali che erano stati più o meno amici di mio fratello e che sfoggiarono tanto zelo in occasione dei funerali, non fecero nulla, né mossero un dito per tenere viva nella memoria del pubblico l'opera di Alberto Savinio.¹⁴

Tra il 1953 e il 1959 si susseguono molte collettive e personali dell'artista in Italia e all'estero che riscuotono molto successo. De Chirico non smette di lavorare come scenografo nonostante l'ambiente per lui sia molto pesante a causa della critica e degli artisti che gli vanno sempre contro. Per tutti questi anni continua a muovere critiche verso la pittura moderna scrivendo numerosi articoli e partecipando a trasmissioni televisive.

Nel 1962 esce la versione ampliata delle *Memorie della mia vita*, autobiografia dell'artista. La prima edizione del libro era uscita nel 1945.

Giorgio de Chirico illustra, *I Promessi Sposi* nel 1965 e *l'Iliade* nel 1968. Verso la fine degli anni Sessanta, l'artista inizia a lavorare alla tiratura di alcune sculture in bronzo alle quali aveva lavorato negli ultimi anni, queste statue riproducono in tre dimensioni i protagonisti delle iconografie metafisiche.

Ormai ottantenne, dopo un periodo che dedica ad alcuni contratti di committenza, de Chirico inizia nuovi anni di ricerca conosciuti come la Neometafisica. Durante questo periodo egli dipinge opere sulla meditazione e la rielaborazione di soggetti della sua pittura e arte grafica risalenti agli anni della sua produzione Metafisica. L'artista reinterpreta soggetti come il Manichino, il Trovatore, gli Archeologi, i Gladiatori, i Bagni misteriosi e il Sole sul cavalletto. A questi soggetti il pittore conferisce una nuova luce, i colori sono più accesi e l'atmosfera è più serena rispetto al clima cupo e inquieto che caratterizza le opere della prima Metafisica. L'artista imposta nuove combinazioni dei

¹⁴ Ivi, p. 335.

soggetti all'interno di spazi come le Piazze d'Italia e gli Interni Metafisici che tornano ad essere abitati da personaggi mitologici come Minerva e Mercurio.

Claudio Bruni Sakraischik, nel 1971 inizia a pubblicare il *Catalogo Generale di Giorgio de Chirico* e l'anno successivo si tiene la mostra *De Chirico by de Chirico* al New York Cultural Center in cui vengono esposte 182 opere dell'artista, tra dipinti, disegni, sculture e litografie. In occasione di questa importante mostra Giorgio de Chirico si reca un'ultima volta a New York.

Nel 1973 realizza la *Fontana dei Bagni misteriosi* a parco Sempione in occasione della *XV Triennale di Milano*. Lo stesso anno sceglie di fare un viaggio in Grecia, la terra in cui ha trascorso i primi anni della sua vita, durante il quale viene realizzato il documentario *Il mistero dell'infinito* per la RAI.

Nel novembre del 1974, de Chirico diventa membro dell'*Académie des Beux-Arts* di Parigi e l'anno seguente si tiene una sua importante mostra personale presso il Musée Marmottan.

Il 20 novembre 1978 Giorgio de Chirico ci lascia all'età di novant'anni. L'artista si è spento a Roma e dal 1992 le sue spoglie sono sepolte presso la chiesa di San Francesco a Ripa in Trastevere.

1.2 Carlo Carrà (1881-1966)



Fig. 2, C. Carrà, *Autoritratto*, 1951.

Carlo Dalmazzo Carrà, da tutti chiamato Carlo Carrà (1951; Fig. 2) nasce l'11 febbraio 1881 a Quargnento, un piccolo paesino in provincia di Alessandria in un ambiente umile. È il quinto figlio di Giuseppe Pittolo, artigiano, e della moglie Giuseppina Pittolo.

Carrà scopre la passione per l'arte da piccolo, infatti, nel 1888, a soli sette anni, viene colpito da una malattia che lo costringe a letto per circa un mese e per trascorrere il tempo inizia ad appassionarsi al disegno. Nelle parole dell'artista: «Costretto per più di un mese a letto, per distrarmi cominciai a disegnare. E da qui nacque e si sviluppò quella passione per la pittura che doveva essere dominante in tutta la mia vita»¹⁵.

A soli 12 anni, Carrà decora la soffitta della casa in cui abita con la sua famiglia dipingendo paesaggi e angeli. Nello stesso periodo, il giovane Carlo Carrà si trasferisce a Valenza del Po per svolgere un periodo da apprendista come decoratore.

Pochi anni dopo, nel 1895, l'artista va a vivere a Milano per cercare lavoro come decoratore di palazzi date le difficoltà economiche che riscontrava essendo nato in una famiglia di umili artigiani. Carrà, nella capitale lombarda, vive una vita piuttosto disagiata ma nonostante i problemi di denaro inizia a frequentare ambienti museali e gallerie d'arte. In particolare, egli visita la galleria d'arte Grubicy in cui ha l'opportunità di entrare in contatto con le opere di artisti del calibro di Giovanni Segantini (1858-1899) e Gaetano Previati (1852-1920).

Nel 1899, si presenta la possibilità di lavorare alla Exposition Universelle, questo spinge l'artista a trasferirsi a Parigi dove può ammirare per la prima volta opere di artisti come Eugène Delacroix (1798-1863) e Théodore Géricault (1791-1824) anche se rimane molto più affascinato dalle opere di Jean-François Millet (1814-1875), Auguste Renoir (1841-1919), Paul Cézanne (1839-1906), Camille Pissarro (1830-1903), Alfred Sisley (1839-1899), Claude Monet (1840 -1926) e Paul Gauguin (1848-1903). Lo stesso Carlo Carrà scrisse:

Mi recai al Luxembourg per prendere conoscenza della più recente pittura francese. Girai per le vaste sale guardando attentamente le opere esposte. Ma a eccezione di un paesaggio di Millet, che molto mi interessò, io procedevo freddo e quasi indifferente nella mia visita. A un tratto mi trovai in una sala con quadri di nomi per me nuovi, e davanti a essi provai per la prima volta una veramente intensa emozione. Renoir, Cézanne, Pissarro, Sisley, Monet, Gauguin erano gli autori di quei dipinti. Mi fermai nella sala in lunga ammirazione, volendo

¹⁵ P. Bigongiari – M. Carrà, *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*, Rizzoli Editore, Milano 1970, p. 83.

penetrare il significato più recondito di ogni quadro, coglierne il valore estetico e la concezione pittorica e stilistica¹⁶.

Dal punto di vista letterario, a Parigi Carrà si dedica alla lettura di Charles Baudelaire (1821-1867), Arthur Rimbaud (1854-1891) e Stéphane Mallarmé (1842-1898).

Il pittore nel 1900, una volta che furono terminati i lavori per l'Exposition Universelle, decide di andare a vivere a Londra per cercare nuovo lavoro: qui entra in contatto con ambienti politico-rivoluzionari e legge i testi di Michail Bakunin (1814-1876), Max Striner (1806-1856) e Karl Marx (1818-1883), visita anche i musei londinesi e scopre le opere di John Constable (1776-1837) e William Turner (1775 –1851). A Londra gli affari non vanno bene e per questo motivo Carlo Carrà è costretto a tornare a Milano dove inizia a lavorare in una fabbrica di ventagli per poi dedicarsi, nel 1901, alla decorazione di un'abitazione a Bellinzona.

Nel 1902 l'artista è impegnato a decorare villa Ottolini a Busto Arsizio e un'abitazione a Ombriano, vicino a Crema. L'artista non abbandona la formazione pittorica a cui si dedica nel tempo libero dipingendo ritratti di membri della sua famiglia o di amici e talvolta realizza anche qualche paesaggio, egli non trascurava la formazione teorica, infatti legge molti libri di sociologia, letteratura e filosofia.

Nel 1906 Carlo Carrà partecipa ai funerali dell'anarchico Angelo Galli (1883-1906) morto durante la repressione dello sciopero generale di Milano dello stesso anno. L'artista è molto vicino all'ambiente anarchico e proprio al funerale ricava una forte ispirazione pittorica che lo porta alla realizzazione del dipinto *I funerali dell'anarchico* (1910-1911).

A proposito di questo fatto l'artista scrisse:

Io che mi trovavo senza volerlo al centro della mischia, vedevo innanzi a me la bara tutta coperta di garofani rossi ondeggiare minacciosamente sulle spalle dei portatori; vedevo i cavalli imbizzarrirsi, i bastoni e le lance urtarsi, sì che a me parve che la salma cadesse da un momento all'altro e che i cavalli la calpestassero. Fortemente impressionato, appena tornato a casa feci un disegno di ciò a cui ero stato spettatore. Da questo disegno presi più tardi spunto per il quadro *Il funerale dell'anarchico Galli* che venne in seguito esposto alle mostre futuriste di Parigi, Londra e Berlino nella primavera del 1912 [...] ¹⁷.

Nel 1909 Carrà inizia a prendere lezioni di pittura presso l'Accademia di Brera dal maestro Cesare Tallone (1853-1919), in questo ambito il pittore si avvicina all'arte

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ C. Carrà, *La mia vita*, a cura di M. Carrà, Abscondita, Milano 2002, p.48.

divisionista ed entra in contatto con numerosi artisti, tra i quali il futurista Umberto Boccioni (1882-1916). Un incontro che segna molto Carrà è quello con Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), padre del Futurismo, che fa scaturire in lui la volontà di creare un manifesto rivolto ai giovani artisti per rinnovare il linguaggio artistico. È così che Marinetti, Boccioni e Carrà elaborano il *Manifesto della pittura futurista* del quale vengono stampate migliaia di copie che vengono distribuite per tutta Italia e fanno gran scalpore.

Carlo Carrà partecipa nel 1911 all'Esposizione di arte libera a Milano assieme a Umberto Boccioni e Luigi Russolo (1885-1917). Lo stesso anno, l'artista compie il suo secondo viaggio verso la capitale francese, in questa occasione entra in contatto con il Cubismo e in particolare con gli artisti Pablo Picasso e Georges Braque (1882-1963).

I legami di Carrà con gli artisti e l'arte cubista si intensificano nel 1912 quando torna nuovamente a Parigi in occasione dell'esposizione futurista presso la galleria Bernheim-Jeune a cui egli partecipa con alcune opere. Durante il soggiorno parigino, Carlo Carrà ha l'opportunità di incontrare molti artisti e filosofi quali Guillaume, Amedeo Modigliani (1884-1920), Henri Matisse (1869-1954), Fernand Léger (1881-1955), André Derain, Maurice de Vlaminck (1876-1958), Albert Gleizes (1881-1953) e Medardo Rosso (1858-1928). Il rapporto tra Carrà e i cubisti sarà altalenante e caratterizzato da diversi scambi e anche molte polemiche. A questo periodo risalgono *La donna al balcone* (1912) e *La galleria di Milano* (1912), due dipinti di Carrà che hanno una chiara influenza cubista.

Nel frattempo, in Italia, il movimento futurista si ingrandisce, anche grazie al sostegno del gruppo fiorentino che lavora attorno alla rivista "La Voce" con i quali nasce un accordo e viene fondata la rivista "Lacerba" alla quale, Carlo Carrà, collabora attraverso numerosi scritti e disegni.

Il pittore si reca nuovamente a Parigi nel 1914 e trascorre molto tempo con i cubisti intensificando il rapporto con essi. Probabilmente è proprio in questi mesi che l'artista matura la rottura verso il futurismo ed inizia a dedicarsi allo studio di artisti come Giotto (1266-1337) e Paolo Uccello (1397-1475). Naturalmente il ritorno a maestri del passato e il distacco dall'avanguardia di Marinetti da parte di Carrà non viene compreso da tutti e quindi viene molto criticato, a proposito di questo l'artista scrisse:

Avevo un fortissimo desiderio di identificare la mia pittura con la storia, e specialmente con la storia dell'arte italiana. Poco importa se questa mia aspirazione venne compresa da pochi e se le mie nuove esigenze siano state

fraintese e quindi il mio nuovo atteggiamento creduto un fenomeno di stanchezza. Si è sbagliato pure chi ha supposto che vi fosse in me un sentimento di affrettata conciliazione fra tradizione e rivoluzione. Io continuo a considerare la mia esperienza futurista come vantaggiosa e sono convinto che il futurismo abbia avuto la sua importanza.¹⁸

Carlo Carrà rientra in Italia poco prima dello scoppio della guerra, tra il 1915 e il 1916 inizia a collaborare nuovamente con il gruppo della rivista “La Voce”, ora diretta da Giuseppe de Robertis (1888-1963). In questi anni lo stile pittorico di Carrà si modifica e troviamo già un accenno alla Metafisica attraverso la ricerca di un nuovo equilibrio tra staticità e movimento. Tutto questo lo ritroviamo in opere quali ad esempio: *La carrozzella* (1916), *Il fanciullo prodigio* (1915), *Il gentiluomo ubriaco* (1916), *Composizione TA* (1915), *Antigrazioso* (1916) e altri dipinti risalenti a quel periodo.

Carlo Carrà viene chiamato alle armi nel 1917, trascorre un breve periodo nel reggimento di fanteria a Pieve di Centro ma a causa delle sue precarie condizioni di salute viene ricoverato a Ferrara presso l’ospedale militare. Qui conosce il padre della Metafisica Giorgio de Chirico ed entra in contatto anche con Alberto Savinio, Filippo de Pisis e Corrado Govoni. Grazie anche all’influenza di queste nuove conoscenze, l’artista elabora una sua nuova poetica e una sua personale interpretazione della Metafisica. Il pittore scrive:

Dalle indagini da me perseguite mi formai allora il convincimento che il naturalismo aveva cancellato dalla pittura quell'atmosfera spirituale che si trova gagliardamente espressa in Giotto, Paolo Uccello, Piero, Masaccio, la bellezza delle cui opere non consiste tanto nei punti di rapporto col reale, quanto in quella forma tutta particolare all'indole lirica del trascendentalismo plastico¹⁹.

Per l’artista la Metafisica cancella la contrapposizione tra modernità e tradizione, al contrario li fonde. Dalle parole di Carlo Carrà:

La pittura metafisica in sostanza fu per me la ricerca di un più giusto rapporto fra realtà e valori intellettuali; in tal modo l'idea di modernità e di tradizione non forma più dualismo ma si collega e si fonde. Tradizione e modernità sono da me concepite come due metà di una medesima sfera. La sfera gira e quello che è di sotto passa di sopra; così il rivoluzionario può diventare tradizionalista e viceversa. Perciò se mi si domanda che cosa sia stato, se un rivoluzionario o un tradizionalista, mi sento di poter rispondere che sono stato tutte e due le cose insieme²⁰.

¹⁸ P. Bigongiari – M. Carrà, *L'opera completa di Carrà...*, cit., p. 84.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ C. Carrà, a cura di M. Carrà, *La mia vita*, cit., p. 152.

Verso la fine del 1917 l'artista tiene una mostra personale a Milano presso la galleria Chini in cui espone 29 opere. Egli riceve non poche critiche a causa della sua nuova pittura ma, al contempo, ha anche molti sostenitori, tra i quali Armando Spadini (1883-1925), che compra un suo dipinto, e Guillaume Apollinaire con il quale stringe amicizia e con cui elabora dei progetti che non verranno mai realizzati a causa della morte del poeta.

Per due anni Carrà si dedica intensamente all'arte studiando i maestri del Quattrocento, dipingendo e disegnando molto. Nel 1919 egli torna a Milano precisamente in via Vivaio, in un piccolo appartamento a cui è molto affezionato perché ci trascorre momenti importanti, in particolare dal punto di vista formativo, in compagnia dei più rinomati artisti dell'epoca. Nelle parole dell'artista:

Da quelle due stanzette di via Vivaio passarono i maggiori poeti, pittori, scultori e musicisti d'Italia, per non menzionare gli stranieri che di quando in quando capitavano a trovarmi. In quel tempo Milano era divenuto uno dei centri artistici ed intellettuali più importanti; Vincenzo Cardarelli, Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti si erano stabiliti nella metropoli lombarda e non passava giorno che non ci si trovasse nella mia piccola casa. Si trascorrevano ore deliziose in discussioni d'arte, di poesia, di filosofia che per me restano indimenticabili; sono pienamente persuaso che la compagnia di questi scrittori mi riuscì spiritualmente molto vantaggiosa²¹.

Nella capitale lombarda Carlo Carrà e Ines Minoja si sposano, l'artista aveva conosciuto la donna nel 1914 e subito si erano innamorati e volevano sposarsi nonostante la povertà, a causa della guerra dovettero rimandare fino al 1919 anno in cui convolano a nozze.

Tra il 1919 e il 1920, Carrà, vive un periodo particolare caratterizzato da crisi interiori che arrestano la sua produzione pittorica anche se continua a disegnare e collaborare con riviste come "Valori plastici", inoltre scrive saggi sulla pittura metafisica.

Nel 1921 Carlo Carrà sente la necessità di ristabilire il contatto con la natura e proprio per questo motivo sceglie di trascorrere l'estate a Moneglia, in Liguria, dove riprende a dipingere.

L'anno successivo l'artista diventa anche critico d'arte presso il quotidiano "L'ambrosiano" diretto da Umberto Notari (1878-1950). Egli si dedicò a questa nuova attività dal 1922 fino al 1938 per far fronte alle esigenze economiche della famiglia che nel frattempo si era allargata, infatti, era da poco nato Massimo, l'unico figlio dell'artista

²¹ Ivi, p. 153.

e della moglie. Sempre nel 1922, Carrà viene invitato ad esporre per la prima volta alla *Biennale di Venezia* a cui partecipa esponendo *La casa dell'amore* (1921) e *I dioscuri* (1921) che creano non pochi dissensi.

Nei due anni successivi il pittore si dedica al lavoro, dipinge molti paesaggi montani durante le estati che trascorre in Valsesia mentre nel corso dell'inverno incide trentacinque acqueforti. Nel 1924 l'artista pubblica uno studio approfondito riguardo Giotto.

Il pittore partecipa, nel 1925, alla *III Biennale romana* esponendo 43 opere, e riscuote un grande successo a proposito del quale scrive: «Il mio spirito si sentiva più pacificato e non mi conturbavano più di quelle tetre disperazioni dell'immediato dopoguerra. [...] Avevo ormai acquistato una pacata fiducia nelle mie possibilità pittoriche».²²

Al 1926 risale il primo contatto di Carrà con i paesaggi toscani della Versilia, molto amati da Gabriele D'Annunzio (1863-1938) poeta che l'artista aveva conosciuto molto bene a Milano. Da qui in poi egli trascorrerà le estati a Forte dei Marmi. Questi nuovi paesaggi influenzano la tavolozza del pittore che si schiarisce. L'artista viene invitato per la seconda volta alla *Biennale di Venezia* a cui partecipa esponendo due dipinti. Sempre lo stesso anno realizza un'esposizione presso la galleria Pesaro di Milano assieme ai colleghi Giorgio de Chirico e Rubaldo Merello (1872-1922).

Gli anni che vanno dal 1927 al 1930 per Carrà sono un periodo di intenso lavoro sul paesaggio, in particolare a Forte dei Marmi trova luoghi adatti a sperimentare un nuovo linguaggio artistico e a studiare il rapporto tra paesaggio e figura. L'artista elabora una bozza dei quadri durante i soggiorni estivi in toscana per poi realizzare e completare i dipinti a Milano durante l'inverno. Nel 1928 e nel 1930 Carlo Carrà tiene due esposizioni personali: la prima alla *Biennale di Venezia* e la seconda a Milano presso la galleria Bardi. All'artista viene conferito il secondo premio per la pittura nel 1931 quando partecipa alla prima *Quadriennale romana*.

L'anno successivo Carrà fa un viaggio in Germania, Austria e nell'allora Cecoslovacchia, durante questo viaggio si ferma a Praga dove realizza una mostra personale presso l'associazione Umelecka Beseda.

Nel 1936 il pittore sceglie di realizzare un progetto a cui pensava da tempo cioè vedere da vicino le opere d'arte del mondo antico, proprio per questo parte assieme a tutta la sua

²² P. Bigongiari – M. Carrà, *L'opera completa di Carrà...*, cit., p. 85.

famiglia alla volta di Napoli. Durante questo viaggio i Carrà visitano, oltre alla capitale campana, Sorrento, Capri, Amalfi, Positano, Pompei, Ercolano e vanno a vedere anche il Vesuvio. Questo soggiorno campano dura due settimane durante le quali Carrà dipinge molto e ha anche l'opportunità di intrattenere conversazioni con il compositore Alfredo Casella (1883-1947) e con il pittore Giuseppe Casciaro (1863-1941). Tornato a Milano il pittore tiene una personale alla galleria Il Milione.

L'anno seguente, nel 1937, l'artista e la sua famiglia soggiornano in inverno all'Aprica e in estate in Algeria e a Malta. Tutti i soggiorni all'estero che egli compie hanno scopi pittorici, cerca nuovi stimoli.

Nel 1941 viene assegnata a Carlo Carrà la cattedra di pittura all'Accademia di Belle Arti di Brera.

L'anno successivo l'artista espone 114 opere alla mostra antologica che si svolge alla Pinacoteca di Brera. Quattro anni prima Carrà aveva eseguito due affreschi al palazzo di Giustizia di Milano che, nel 1942 vengono fatti ricoprire dal governo fascista.

A seguito del bombardamento su Milano del 1943 Carlo Carrà si trasferisce in una località nei pressi del lago di Como dove continua a dipingere e disegnare.

Nel 1945, al termine della guerra, egli pubblica *Il rinnovamento delle arti in Italia* e illustra la traduzione di Salvatore Quasimodo (1901-1968) de *L'Odissea* e di *Un coup de dés* di Stéphane Mallarmé (1842-1898). Carrà continua a dipingere intensamente elaborando nuove forme e nuovi modi di rappresentare l'equilibrio fra concretezza e astrazione, il problema che è sempre stato al centro dell'opera dell'artista.

Dopo la pausa dai viaggi dovuta alla guerra nel 1946, il pittore si reca a Venezia e riprende a trascorrere le estati a Forte dei Marmi. Anche l'anno successivo egli soggiorna nel capoluogo veneto dove realizza alcuni dipinti e illustra la traduzione di Giuseppe Ungaretti (1888-1970) de *L'après-midi d'un faune* di Mallarmé.

Negli anni successivi Carrà realizza diverse mostre a Bologna, Milano, Roma e nel 1960 partecipa ad una mostra presso la galleria O'Hana di Londra con 27 dipinti e circa 50 disegni.

Nel 1962 il comune di Milano e l'Ente Manifestazioni Milanesi curano una mostra storica al palazzo Reale di Milano in cui vengono esposti 106 quadri e 100 fra disegni e opere grafiche dell'artista. Nello stesso anno viene pubblicata una raccolta di scritti di Carrà riguardanti poetica e critica d'arte intitolata *Segreto professionale*.

Il pittore trascorre la sua ultima estate a Forte dei Marmi dove si dedica intensamente alla pittura e al disegno e rielabora anche dei vecchi temi.

Nel marzo del 1966 dipinge i suoi ultimi quadri: *Natura morta con calice* (1966) e *Natura morta con bottiglia e chicchera* (1966). Il 13 aprile 1966 Carlo Carrà muore a Milano.

1.3 Giorgio Morandi (1890-1964)

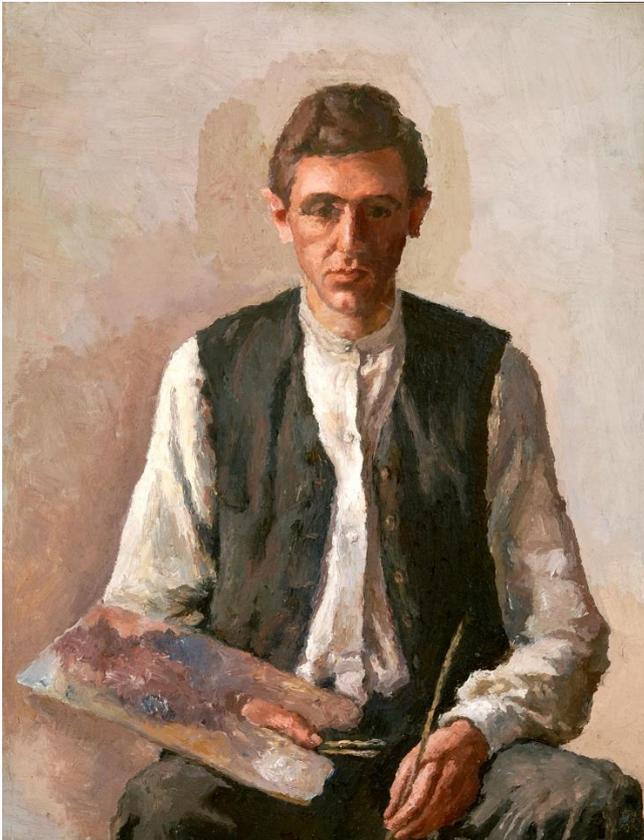


Fig. 3, G. Morandi, *Autoritratto*, 1925.

Giorgio Morandi (1925; Fig.3) nasce il 20 luglio 1890 a Bologna, è il primogenito di Andrea Morandi e Maria Maccaferri. Il padre di Morandi proviene da una famiglia umile, rimane orfano a soli tre anni ed eredita una fattoria che, a causa della cattiva gestione da parte dei suoi familiari, fallisce lasciandolo senza una solida base economica e patrimoniale. Fin da giovane Andrea Morandi inizia a lavorare presso la filiale italiana della Patault, un'azienda francese che si occupa del commercio della canapa e proprio l'anno prima della nascita del primogenito, Andrea Morandi diventa cotitolare.

Nel 1891 nasce il secondogenito dei coniugi Morandi, Giuseppe, che muore quando ha solo 11 anni e a seguire nascono anche Anna, Dina e Maria Teresa Morandi. La famiglia,

grazie alla buona condizione economica dovuta al lavoro del padre, si stabilisce in una villetta situata nella periferia di Bologna. Quando Giorgio Morandi ha solo 19 anni, nel 1909, il padre Andrea viene a mancare e le condizioni economiche dell'intera famiglia peggiorano al punto che sono costretti a lasciare la casa in cui abitavano per trasferirsi in un appartamento più modesto situato nel centro del capoluogo emiliano-romagnolo. È proprio tra queste mura che Giorgio Morandi risiederà per tutta la sua vita in compagnia delle sorelle poiché nessuno di loro si sposerà.

Nonostante la famiglia non stesse bene economicamente, la madre Maria riesce a far completare gli studi ai suoi figli permettendo alle tre figlie femmine di diventare maestre delle scuole elementari. Giorgio Morandi, invece, frequenta le scuole elementari e tre anni di scuole commerciali a Bologna. Fin dai primi anni si dimostra molto abile nella pittura e nel disegno sviluppando una vera e propria passione per queste attività. Terminate le scuole commerciali tenta di seguire le orme del padre ed entrare in azienda ma rinuncia e nel 1907 decide di iscriversi all'Accademia di Belle Arti a Bologna presso la quale si diploma in pittura nel 1913. Il percorso di studi di Morandi è piuttosto particolare, i primi anni registra valutazioni molto alte mentre verso la fine del percorso la sua resa scolastica cala nettamente. Gli scarsi voti sono da attribuire all'insofferenza di Morandi nei confronti dei valori e metodi di insegnamento delle accademie di allora. Questa insofferenza nasce a seguito del contatto che Giorgio Morandi ha con la pittura moderna francese e che avviene attraverso alcuni scritti, come quelli di Ardengo Soffici (1879-1964), che egli legge sulla rivista "La Voce", e il libro *Gl'impressionisti francesi* (1908) di Vittorio Pica (1862-1930). Non solo, Morandi ha anche l'opportunità di ammirare qualche dipinto moderno francese dal vivo, precisamente nel 1910 alla *Biennale di Venezia* dove sono esposte opere di Gustave Courbet (1819-1877) e di Auguste Renoir (1841-1919), e lo stesso anno visita la Mostra italiana dell'impressionismo di Firenze, mentre nel 1911 si reca alla Mostra internazionale di Roma dove vede altre opere francesi. In un'accademia dominata da uno stile prevalentemente simbolista e neorinascimentale, Morandi inizia a manifestare una preferenza per il paesaggio, la natura morta e ogni tanto si dedica anche al ritratto e agli studi di nudo. Fin da subito egli individua il suo artista punto di riferimento, Paul Cézanne (1839-1906), la cui influenza è visibile nelle opere che produce nel primo periodo.

Durante gli anni accademici, Morandi si lega ad alcuni artisti modernisti di Bologna, tra i quali Osvaldo Licini (1894-1958), Severo Pozzati (1895-1983) e Giacomo Vespignani (1891-1941). Proprio grazie a Vespignani entra in contatto con il compositore Francesco Balilla Pratella (1880-1955), autore del *Manifesto dei musicisti futuristi* (1911). Morandi frequenta diverse volte la casa di Pretella situata a Lugo, abitazione che diventa il centro del futurismo emiliano. L'artista nel 1913 assiste a due serate futuriste organizzate a Firenze e a Modena e il 19 gennaio 1914 presenzia, a Bologna, alla rappresentazione di *Elettricità futurista* di Filippo Tommaso Marinetti.

L'interesse di Morandi per il futurismo è dato, più che da un interesse per la rivoluzione pittorica di Umberto Boccioni e di Carlo Carrà, da una generica protesta antiaccademica e modernista. Il pittore, infatti, è totalmente disinteressato al rinnovamento dei soggetti che, al contrario, è fortemente voluto dagli artisti futuristi. Giorgio Morandi approfitta del nuovo linguaggio delle opere futuriste per tornare alla pittura francese che si rifà a Cézanne e al cubismo.

L'opera di Morandi inizia nel 1911 con due paesaggi in stile cézanniano. Abbiamo, però, poche testimonianze della produzione pittorica degli esordi di Giorgio Morandi, questo per il fatto che l'artista fa sparire molti dipinti del periodo perché non lo soddisfano e perché lo stile che egli predilige non è apprezzato dai suoi contemporanei e dunque non riesce a vendere ed entrare nel mercato. Iniziamo ad avere delle testimonianze notevoli dell'arte morandiana a partire dal 1918.

Le opere degli anni che vanno dal 1911 al 1913, cioè il periodo in cui l'artista frequenta l'accademia, sono prevalentemente nature morte, paesaggi, fiori e un ritratto della sorella e dimostrano un'assimilazione totale del linguaggio cézanniano e un particolare rimando all'opera di Henri Rousseau (1844-1910).

Nel 1912 appare sulla rivista "La Voce" un articolo con illustrazioni in bianco e nero di dipinti cubisti ed è in questa occasione che Morandi entra in contatto per la prima volta con questo stile.

Nel 1913 l'artista conosce ed entra in amicizia con i fratelli Mario Bacchelli (1893-1951) e Riccardo Bacchelli (1891-1985): il primo poeta e pittore, il secondo letterato e collaboratore della rivista "La Voce". È proprio grazie al padre dei due amici, nonché sindaco di Bologna, che l'artista riesce a realizzare la sua prima esposizione della durata di 24 ore che si tiene tra il 20 e il 21 marzo 1914 presso l'hotel Baglioni a Bologna. Alla

mostra vengono esposti una selezione di dipinti del 1913 e 1914 di Giorgio Morandi, Mario Bacchelli, Osvaldo Licini, Severo Pozzati e Giacomo Vespignani. Questa mostra suscita molte perplessità in città a causa dello stile futurista dei dipinti, nonostante questo, c'è anche qualche riconoscimento da parte della stampa. Sempre nel 1914, precisamente nella primavera, l'amico Attilio Pratella (1856-1949) intercede per Morandi e lo aiuta ad avere l'opportunità di inviare tre dipinti di natura morta e un disegno all'Esposizione libera futurista internazionale presso la galleria Sprovieri. In questa occasione Marinetti tiene la conferenza di apertura in cui cita proprio Morandi. Lo stesso anno un paesaggio di dell'artista viene preso per la seconda edizione della *Secessione romana*.

Il 1914 è un anno molto intenso per il pittore che oltre a realizzare la sua prima mostra e partecipare a diversi eventi artistici sostiene, con successo, l'esame di Stato che lo abilita all'insegnamento del disegno.

Nei quadri del 1914 di Giorgio Morandi la struttura che ritroviamo, in particolare nelle nature morte, è caratterizzata dalle robuste pennellate che mostrano un confronto maturo con la pittura di Pablo Picasso e Georges Braque.

Nel 1915 scoppia la Prima Guerra Mondiale in Italia e l'artista viene chiamato alle armi e assegnato al reggimento granatieri di stanza a Parma. Morandi si ammala gravemente di astenia poco dopo essere entrato in servizio e viene ricoverato presso l'ospedale militare di Ferrara, in seguito viene rimandato a casa in licenza e successivamente congedato. Nell'inverno 1917-1918 il pittore avrà una ricaduta ma nonostante questo per l'artista gli anni della guerra saranno, al contrario di molti altri suoi colleghi, un periodo di intensa concentrazione e di ricerca e quindi molto produttivi.

Nel dicembre del 1916 Morandi entra in contatto con il pittore Filippo de Pisis, che conosce nello studio di Pozzati, e proprio de Pisis lo segnala a Tristan Tzara (1896-1963). L'anno successivo Morandi conosce, grazie a Riccardo Bacchelli, lo scrittore Giuseppe Raimondi (1898-1985) che è un letterato di Bologna, questo incontro è molto importante per il pittore perché grazie Raimondi egli riesce ad ampliare la propria rete di contatti ed entra in relazione con personalità anche al di fuori della città di Bologna. Attraverso lo scrittore, Giorgio Morandi fa la conoscenza di Emilio Cecchi (1884-1966), un'importante critico d'arte e letterario che nel giugno 1918 visita lo studio dell'artista arrivando a parlarne nei suoi *Taccuini*²³ e nelle lettere che spedisce alla fidanzata. Inoltre, nella

²³ E. Cecchi e Niccolò Gallo - Pietro Citati (a cura di), *Taccuini*, Mondadori, Milano 1976, p. 294.

primavera del 1918, nella rivista bolognese “La Raccolta” diretta da Raimondi, viene inserita una riproduzione di un’opera dell’artista: *Incisione con bottiglie e brocca* datata 1915. È proprio tra le pagine della rivista “La Raccolta” che Morandi entra in contatto, in un primo momento attraverso riproduzioni e poi dal vivo, con le opere metafisiche di Giorgio De Chirico e Carlo Carrà. Sempre nel 1918 l’amico e giornalista Riccardo Bacchelli pubblica sul quotidiano romano “Il Tempo” un articolo in cui evidenzia la singolarità di Morandi, Bacchelli fa riferimento al valore plastico delle opere, alla scelta di un modello tanto inusuale in Italia quanto vicino ai cubisti francesi come Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779); il giornalista parla anche della particolare tecnica pittorica di Morandi che rappresenta gli oggetti che si relazionano con lo spazio attraverso varianti tonali di uno stesso colore. È in questo modo che Morandi viene presentato sulla scena artistica italiana.

A metà del 1918 Morandi dipinge un ciclo di *Nature morte* che sono state messe in relazione da parte dei critici con opere di Carrà e De Chirico. Questo periodo della sua produzione pittorica comprende 19 quadri ed è chiamata la fase metafisica. Per molto tempo si è discusso sul fatto che queste opere potessero essere definite metafisiche, questo perché nelle 19 opere di Morandi appartenenti a questo periodo, non sono sempre presenti i soggetti tipici della Metafisica come i manichini, le squadre e i solidi geometrici, che invece compaiono solo in alcuni di questi dipinti.²⁴

Nel 1919 Giorgio Morandi entra ufficialmente nella vita culturale italiana dopo che l’anno precedente una sua natura morta venne pubblicata sulla rivista “Valori plastici” con un testo di Raffaello Franchi (1899-1949). Nell’agosto del 1919 Carrà visita lo studio dell’artista e segnala il pittore all’autore Soffici. A proposito di questo incontro l’artista scrive una lettera all’amico Giuseppe Raimondi in cui afferma:

Ieri è stato qui di passaggio Carrà. È venuto a casa mia a vedere i quadri. Gli sono piaciuti specialmente gli ultimi ma anche quelli più vecchi [...]. Mi dispiace di essere stato poco con lui, perché doveva partire subito per Milano.²⁵

Anche Mario Broglio (1891-1948), direttore della rivista “Valori plastici”, visita lo studio di Morandi nello stesso anno e, a distanza di pochi mesi, torna a Bologna dove acquista ben 15 quadri dell’artista della produzione che va dal 1911 al 1919. Broglio non solo acquista un gran numero di quadri ma lega a sé l’artista attraverso un contratto che stipula

²⁴ F. Poli, *La metafisica*, Laterza, Roma-Bari 1989, p.153.

²⁵ M. Pasquali, *Morandi*, Giunti editore, Firenze 1990, p.27.

con Giorgio Morandi il quale doveva consegnare mensilmente delle precise opere in cambio di pagamenti e garantiva l'esclusiva di Broglio verso l'artista. Il contratto viene modificato nel corso degli anni e definitivamente rotto nel 1928. Mario Broglio inizialmente si impegna a sostenere Morandi pubblicando riproduzioni di sue opere sulla rivista "Valori plastici" e anche legandolo all'attività espositiva del gruppo, grazie a lui Morandi ha l'opportunità di inviare dei propri dipinti alla Mostra itinerante della giovane arte italiana che si tenne in Germania nel 1921 e anche alla mostra della Primavera fiorentina che si tenne nel 1922. Proprio in occasione della Primavera fiorentina, Giorgio Morandi viene presentato in catalogo da uno scritto di Giorgio De Chirico in cui parla dell'arte del giovane pittore con termini quali: «metafisica degli oggetti più comuni [...] quello che essa contiene di più scheletricamente bello»²⁶.

Morandi nel 1920 visita la XII *Biennale di Venezia* dove viene presentata una mostra retrospettiva di Cézanne, la visita a questa mostra coincide con l'approdo a una pittura più naturalista e la chiusura della parentesi metafisica.

A partire dal 1922 una serie di avvenimenti obbliga Morandi a constatare che è isolato dal mondo artistico italiano. Nel 1922 chiude la rivista "Valori plastici", dalla fine del 1923 Broglio, che era stato un grande sostenitore dell'opera morandiana inizia a mostrare un disinteresse sempre più crescente verso l'artista e, infine, con la *Biennale* del 1924 si impone in Italia una pittura di figura tendente al classico. Questo isolamento ha importanti conseguenze sui guadagni di Giorgio Morandi e i suoi proventi si riducono al solo stipendio di insegnante di disegno nelle scuole elementari modenesi. Questi anni sono molto duri per l'artista che nonostante tutto continua a lavorare con passione dedicandosi in particolare all'incisione ad acquaforte, che pratica dal 1912, e a ricerche sul chiaroscuro. L'artista sceglie più volte di anticipare alla realizzazione di un dipinto quella di un'incisione. Le incisioni di Giorgio Morandi, realizzate sempre in numero limitato, sono sostenute durante il periodo fascista dal periodico "Il Selvaggio" diretto dallo scrittore Mino Maccari (1898-1989); la rivista pubblica molte acqueforti morandiane e lo sceglie come artista di punta nelle esposizioni che organizza; tra queste la mostra inaugurale della "Stanza del Selvaggio" (1927) e la *II Esposizione internazionale*

²⁶ G. De Chirico, M. Fagiolo Dell'Arco (a cura di), *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Einaudi, Torino 1985, p. 236.

dell'incisione moderna (1927). A sancire il successo di Giorgio Morandi come incisore è l'invito a presentare una serie di acqueforti alla *XVI Biennale di Venezia* (1928).

Nell'anno scolastico 1929-1930 l'artista ha l'opportunità di sostituire il professor Giovanni Romagnoli, che insegnava pittura di figura presso il liceo artistico di Bologna e nel 1930 riesce ad ottenere la cattedra di incisione per chiara fama.

Negli anni precedenti, però, il Morandi pittore era riapprodato sulla scena artistica, infatti, nel 1926 l'artista aveva inviato una *Natura morta*, un *Paesaggio* e un *Autoritratto* alla *I Mostra del Novecento italiano* tenutasi a Milano. In questa occasione Benito Mussolini (1883-1945), che era al potere già da qualche anno, acquista la *Natura morta*. I quadri di Morandi esposti a Milano e in particolare questa vendita risvegliano un certo interesse attorno al suo nome.

Nel 1928 l'artista scrive e consegna alla rivista fascista bolognese "L'Assalto", una delle sue pochissime dichiarazioni di poetica.

Morandi viene invitato, per la prima volta come pittore, alla *Biennale di Venezia* del 1930. In questa occasione una *Natura morta* viene acquistata, probabilmente su suggerimento del collega Carlo Carrà, dalla Galleria d'arte moderna di Milano, uno dei primi musei italiani a far entrare nella propria collezione dipinti di Morandi.

Alla *I Quadriennale Romana* del 1931, l'artista, fa parte della giuria di accettazione delle opere e sceglie anche di inviare tre nature morte caratterizzate da una ardita regia compositiva e da contrasti luminosi estremi.

Attorno agli anni Venti del Novecento Giorgio Morandi inizia a produrre nuovi soggetti, senza mai abbandonare le sue amate nature morte. In particolare, il pittore torna a dedicarsi alla produzione di paesaggi, quadri di fiori e, anche se in misura minore, ritratti e autoritratti. Questi generi erano già stati prediletti da Morandi durante la gioventù e proprio per questo ha la possibilità di sperimentare nuove soluzioni stilistiche. Sono anni di svolta per i riferimenti visivi dell'artista: per quanto riguarda il paesaggio egli vede, alla *III Biennale romana*, la pittura di Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875). A proposito dei dipinti di fiori, invece, fa riferimento a Renoir mentre per le nature morte affianca e poi sostituisce la lezione di Cézanne con quella di Chardin caratterizzata da pennellate delicate e dal chiaroscuro soffuso.

Negli anni Trenta del Novecento l'artista espone in importanti sedi internazionali come la mostra del Jeu de Paume a Parigi nel 1935 e la *Golden Gate International Exposition*

di San Francisco nel 1939 e partecipa anche a manifestazioni ufficiali italiane. In questi anni le opere di Morandi entrano nel circolo del collezionismo d'arte moderna di Milano e in generale della Lombardia. All'inizio degli anni Trenta Giuseppe Cesetti (1902-1990) inizia ad acquistare dipinti di Morandi che vanno a costruire il nucleo collezionistico del mercante d'arte Carlo Cardazzo (1908-1963) grazie al quale il nome di Morandi si impone definitivamente anche a Venezia. Negli stessi anni inizia ad interessarsi all'artista anche Lamberto Vitali (1896-1992), con il quale il pittore bolognese instaura una lunga amicizia. Nel 1934 cominciano i contatti tra Morandi e la galleria Il Milione dei fratelli Ghiringhelli in particolare egli si lega a Virginio Ghiringhelli (1898-1964) che organizza una personale milanese dell'artista.

Alla III *Quadriennale di Roma* del 1939 viene assegnata a Morandi un'intera sala per una mostra di 42 quadri, 12 acqueforti e 2 disegni che ripercorrono la sua attività a partire dal 1913. La retrospettiva di grande successo fa vincere all'artista il secondo premio per la pittura.

Gli anni della Seconda guerra mondiale sono pregni di angoscia e spaesamento per Morandi. In questo periodo diminuisce la visibilità pubblica dell'artista ma cresce la sua importanza come punto di riferimento culturale, in particolare inizia a essere considerato il maggiore artista italiano da un gruppo di intellettuali molto legati al ministro Giuseppe Bottai (1895-1959). Lo stesso Bottai, nel suo scritto più importante *Fronte dell'arte* (1943) a proposito di Giorgio Morandi e della sua arte scrive che egli è: «Il più significativo esempio dell'arte del ventennio fascista per la sua capacità di ristabilire il peso del fattore etico nel fatto artistico»²⁷.

L'artista durante la guerra frequenta persone e ambienti antifascisti dell'area fiorentino-emiliana. A causa dei suoi rapporti con gli storici dell'arte Cesare Gnudi (1910-1981) e soprattutto con Carlo Ludovico Ragghianti (1910-1987), Morandi viene arrestato il 23 maggio 1943 e detenuto nel carcere bolognese di San Giovanni in Monte. Egli viene rilasciato dopo solo una settimana grazie all'intervento di Roberto Longhi (1890-1970) e Mino Maccari (1898-1989).

Dal giugno del 1943 al settembre del 1944, per sfuggire ai bombardamenti degli alleati su Bologna, vive a Grizzana assieme alle sorelle dove si dedica alla pittura, in particolare predilige i paesaggi attraverso i quali riesce a trasmettere il senso di angoscia derivato

²⁷G. Bottai, *Fronte dell'arte*, Vallecchi, Firenze 1943, p. 156.

dalla guerra. Nell'autunno del 1944 l'artista rientra a Bologna dopo che la casa affittata a Grizzana era stata occupata dalle truppe tedesche in agitazione per l'avanzare degli alleati. Al termine della guerra Morandi torna ad insegnare e, inoltre, viene chiamato a far parte della commissione della *Biennale di Venezia* del 1948, la prima dopo il termine della Seconda guerra mondiale. Questa edizione della *Biennale* dell'Italia del dopoguerra apre il padiglione italiano con una sezione dedicata alla pittura italiana dal 1910 al 1920 in cui viene esposta una selezione di opere dell'artista che gli fanno vincere il primo premio come pittore italiano. Questo premio permette al pittore di ricevere visibilità anche a livello internazionale, infatti, nel 1949 Alfred Barr Jr. (1902-1981) e James Thrall Soby (1906-1979) selezionano una serie di suoi dipinti per la mostra *20th Century Italian Art* al Museum of modern art di New York, museo che acquisterà una *Natura morta* di Morandi del 1916.

Dal dopoguerra Morandi sceglie di non tenere più mostre personali in Italia, al contrario diventa molto attivo nel cercare di far conoscere la propria arte fuori dalla propria patria. L'artista tiene una serie di importanti mostre personali all'estero tra le quali un'esposizione a L'Aia nel 1954, a Winterthur nel 1956, a New York nel 1957 e a Ginevra nel 1963. Di grande rilievo sono le due *Biennali di San Paolo* del Brasile a cui partecipa nel 1953 e del 1957.

La fama internazionale non causa mutamenti nello stile di vita riservato del pittore che continua a vivere nel suo appartamento bolognese in via Fondazza assieme alle sorelle e a trascorrere le vacanze estive in Valsugana, a Levico e, dal 1958, di nuovo a Grizzana, dove, nel 1960, si fa costruire una piccola casa.

Nel 1956 l'artista fa domanda per ottenere il passaporto con lo scopo di presenziare all'inaugurazione della mostra personale a Winterthur e di studiare, presso la collezione Oskar Reinhart, i dipinti di Chardin e di Cézanne. Nello stesso anno l'artista presenta la domanda di pensionamento, dopo 26 anni di insegnamento presso la cattedra di incisione all'Accademia di Bologna. L'attività di incisione di Morandi inizia ad affievolirsi negli anni Cinquanta a causa di problemi di vista e termina con l'ultima opera, che è una piccola *Natura morta*, nel 1961.

Morandi nel 1955 rilascia un'intervista che viene registrata da Peppino Mangravite (1896-1978) e che viene trasmessa due anni dopo dall'emittente radiofonica Voice of

America. Durante questa intervista, l'artista dichiara la sua: «fedeltà al mondo del visibile, in sé astratto perché traducibile soltanto in puri rapporti matematici»²⁸.

Anche il collezionismo delle opere di Morandi assume un livello internazionale, la sua pittura è in grado di trasmettere e comprendere la solitudine in cui si trovavano gli uomini del dopoguerra.

Nel 1960 il regista Federico Fellini (1920-1993) sceglie un dipinto di Morandi per un'importante scena del famoso film *La dolce vita*: questa scelta è una chiara dimostrazione dell'interesse per l'opera di Morandi che arriva a toccare anche il mondo del cinema che, peraltro, è molto lontano dagli ambienti frequentati dal pittore.

Il mito di Giorgio Morandi cresce non solo all'estero ma anche presso i nuovi collezionisti italiani questo grazie all'intelligente strategia di mercato attuata dalla galleria Il Milione che non stipula nessuna programmazione espositiva e questo genera interesse verso i quadri portando ad avere una domanda altissima. Inoltre, contribuisce ad accrescere il mito morandiano il fatto che egli è presentato anche dalla letteratura giornalistica come un artista d'altri tempi, indifferente ai soldi e con l'unico desiderio di poter lavorare in un clima di pace.

Negli ultimi anni di vita, Morandi alterna serie di nature morte a produzione di acquarelli, che realizza con regolarità a partire dal 1957. Dal 1954 il pittore riprende a dipingere anche dei paesaggi, dopo quasi 10 anni che non lo faceva.

Dal 1950 la galleria Il Milione inizia a promuovere la catalogazione dell'opera dell'artista e nel 1957 Vitali pubblica, presso Einaudi editore, una grande e precisa edizione di tutte le incisioni di Giorgio Morandi.

Tra i riconoscimenti che l'artista ottiene negli ultimi anni di vita vanno citati il Ruben Preis che ottiene a Siegen nel 1962 e l'Archiginnasio d'oro che gli viene assegnato dal Comune di Bologna nel 1963.

Nel 1964 esce una monografia su Morandi pittore alla quale egli stesso collabora.

L'artista si spegne il 18 giugno 1964 a Bologna, a causa di un tumore ai polmoni che aveva da un anno.

²⁸ M. C. Bandera – R. Miracco (a cura di), *Giorgio Morandi 1890-1964*, Skira, Bologna 2009, p.349.

Capitolo 2: LO STILE E LE OPERE DELLA METAFISICA

2.1 Metafisica e avanguardie

La pittura metafisica è una tendenza artistica d'avanguardia che si sviluppa in Italia attorno al 1913, in seguito e anche in opposizione al Futurismo. Mentre in Italia viene redatto il *Manifesto dei pittori futuristi*, nel 1910, gli artisti che saranno i maggiori esponenti della Metafisica nell'arte sono a Parigi ed entrano in contatto con gli esponenti più importanti delle avanguardie culturali europee di tutto il Novecento.

Non tutti gli artisti della Metafisica si trovano distanti dall'Italia, ad esempio Carlo Carrà a differenza dei suoi colleghi è proprio a Milano, dove il futurismo nasce, e lui stesso è tra gli artisti che nel 1910 elaborano il *Manifesto dei pittori futuristi* e anche il *Manifesto tecnico della pittura futurista*. Nelle parole dell'artista:

Dopo una lunga disamina della situazione in cui versava l'arte da noi, decidemmo di lanciare un Manifesto per invitarli a scuotersi dal letargo che soffocava ogni più legittima aspirazione.²⁹

I Manifesti di Boccioni, Balla, Carrà, Russolo e Severini, cioè gli artisti che li firmarono, sintetizzano in modo chiaro le intenzioni e il pensiero delle personalità che, pur giungendo da esperienze precedenti molto diverse, si fanno portavoce di un punto di vista condiviso. Essi rifiutano in modo categorico le forme classiche caratterizzate da valori armonici, e la riproduzione dei soggetti tipici dell'arte del passato. Il futurismo si pone come l'arte del dinamismo, della velocità e del rumore, inoltre, si esaltano il militarismo, il nazionalismo e la guerra.

La volontà di un taglio netto con le ideologie del passato è un elemento che differenzia molto l'arte futurista e quella metafisica ed è proprio la necessità di Carrà di riavvicinarsi ai grandi maestri del passato che lo porta ad allontanarsi dai futuristi, dopo sei anni di collaborazione, e ad avvicinarsi alla Metafisica. Lo stesso Carrà scrive:

La pittura metafisica come l'intendo io, appunto perché viene dopo il cubismo e il futurismo, non può né vuole negare le anteriori esperienze, ma risolverle in sé stessa come funzione e atto.³⁰

²⁹ C. Carrà, a cura di M. Carrà, *La mia vita*, Abscondita, Milano 2002, p.81.

³⁰ Ivi, p.147.

La Metafisica, in particolare quella di de Chirico, è un'arte ricca di riferimenti al passato classico ed esprime la volontà di un ritorno all'ordine che accoglie anche artisti, come Carlo Carrà, reduci da un'esperienza opposta. Questo legame con la classicità non è da attribuire al fatto che Giorgio de Chirico sia nato in Grecia, a proposito di questo lo storico dell'arte Francesco Poli (1949) scrive:

Non ha molto senso attribuire troppa importanza al fatto che l'artista sia nato in Grecia per spiegare la presenza di riferimenti classici nella sua pittura. In effetti, in de Chirico la classicità greca [...] si presenta sempre in forma mediata, per molti versi, dalla visione romantica della Grecia presente nella cultura. Da sottolineare la fondamentale importanza dell'influenza di Nietzsche. Dal punto di vista specificamente iconografico, de Chirico guarda esplicitamente ai calchi classici e a raccolte di immagini della statuaria antica [...] e cioè a modelli didattici presenti in tutte le accademie e musei d'Europa.³¹

Al contrario del Futurismo la Metafisica è un'arte fatta di immobilità, evoca il silenzio assoluto e la meditazione. A differenziare molto i due movimenti artistici è anche il fatto che i futuristi condividono un pensiero e agiscono in gruppo collaborando tra loro, per quanto riguarda la Metafisica, invece, i vari esponenti non hanno una forte ideologia condivisa al contrario hanno sempre avuto tra loro una relazione a tratti competitiva ed è anche per questo motivo che sono rare le collaborazioni tra i vari membri del gruppo. D'altronde se il Futurismo è stato il frutto dell'unione tra vari pittori che, spinti da una volontà comune, hanno elaborato ben due manifesti, la così detta "Scuola Metafisica" viene avviata nel 1910 da un unico artista, Giorgio De Chirico, che rivendica più volte la priorità dell'invenzione del termine "pittura metafisica" in particolare nei confronti di Carlo Carrà³². Per la nascita del gruppo, che poi un vero gruppo non è, bisogna aspettare ben sette anni. È nel 1917 che, a Ferrara, avviene il fortuito incontro di De Chirico e del fratello Savinio con Carrà ai quali si aggiungono De Pisis e un anno dopo Morandi. La mancanza di coesione del loro gruppo è dovuta anche alle diverse origini ed esperienze dalle quali provengono i vari artisti. A partire dal lavoro di De Chirico la pittura metafisica, arriva a trovare una propria identità differente in ogni artista, come fa Morandi che sposta l'interesse dalle piazze dechirichiane alle nature morte.

Quello della "Scuola Metafisica" è un periodo breve, che si conclude attorno al 1920 quando i vari esponenti scelgono percorsi diversi. Non è una fine netta, al contrario

³¹ F. Poli, *La metafisica*, cit., p.72.

³² Ivi, 81.

continuiamo a trovare qualche persistenza iconografica anche per tutto l'anno successivo. In realtà è difficile delineare una precisa datazione di un gruppo che non costituì mai un movimento programmato e omogeneo. Anche il movimento futurista termina all'incirca negli anni Venti del Novecento, in realtà già con l'inizio della Seconda Guerra Mondiale l'energia e l'influenza che il gruppo aveva un tempo erano iniziate a diminuire.

Alle avanguardie, in particolare ai futuristi, de Chirico rimproverava una forzata ricerca di modernità e un'eccessiva dedizione ai problemi formali, estetici piuttosto che a quelli filosofici ai quali invece l'artista ama dedicarsi. Giorgio de Chirico sostiene un ritorno al "mestiere" di pittore, ed esprime la necessità di recuperare gli strumenti tradizionali e la tecnica della pittura dei modernisti.

La Metafisica ha legami non solo con il Futurismo, ma anche con il Surrealismo, entrambi i movimenti ritengono che non sia corretto accettare la realtà logica e concreta come unica verità, al contrario sostengono che sia necessario prendere in considerazione la dimensione dettata dalla coscienza perché priva di filtri e dunque più vera e pura.

Cronologicamente la pittura metafisica precede le esperienze del Dadaismo e del Surrealismo. Gli artisti appartenenti a queste due correnti si identificano nella pittura di de Chirico tanto da considerarlo un loro precursore. Se Carrà è stato tra gli artisti della "Scuola Metafisica" più vicino all'avanguardia futurista, de Chirico è stato quello più vicino ai surrealisti, in particolare dal 1922 al 1924 i rapporti con essi si stringono. I surrealisti arrivano ad acquistare numerose opere dechirichiane che espongono assieme ai loro dipinti nelle loro mostre, questo è uno dei punti di rottura tra de Chirico e i surrealisti perché l'artista lo interpreta come un boicottaggio nei confronti della produzione più recente e distante da quella puramente metafisica. Nel 1926 avviene la rottura definitiva tra de Chirico e i surrealisti che nonostante questo continuano a sottolineare l'importanza delle opere metafisiche per il Surrealismo. Dalle parole di Breton, teorico del Surrealismo:

Ci ho messo, ci abbiamo messo cinque anni per disperare di de Chirico, per ammettere che aveva perso ogni consapevolezza di ciò che faceva. Ci siamo ritrovati abbastanza spesso su quella piazza dove tutto sembra così vicino ad essere ed è così poco ciò che è! È stato qui più che in qualunque altro luogo che abbiamo tenuto i nostri invisibili congressi. [...] Uomini come de Chirico apparivano allora quali sentinelle sulla strada a perdita d'occhio del chi va là. Bisogna dire che arrivati lì, alla postazione dov'era lui, ci riusciva impossibile tornare indietro, che passare oltre era la prova della nostra gloria. Siamo passati [...]. Ci siamo spesso riferiti a questo punto fisso come al punto fisso di

Lautréamont, che basterebbe con lui a indicarci la linea giusta. Poco importa che anche de Chirico abbia perso di vista questa linea [...]. Ma a dispetto di de Chirico [...] della prigione dalla quale non potrà più evadere, lui che è evaso dalla libertà, serberemo intatta la strana speranza che ci hanno dato le sue prime opere. Continueremo a interrogarle fin quando vivremo, senza che l'imbarazzante persona del loro autore riesca a distogliercene.³³

La rottura ha un motivo teorico, i surrealisti non accettano e non comprendono il ritorno all'antico di de Chirico che invece è sicuro della propria ricerca e sostiene che il suo lavoro, quello recente come quello relativo al periodo metafisico, non era poi così legato al Surrealismo. La rottura è talmente violenta che il pittore dedica intere pagine delle sue *Memorie* ad accusare e criticare i surrealisti ai quali dedica pensieri come:

Poco dopo esser giunto a Parigi trovai una forte opposizione da parte di quel gruppo di degenerati, di teppistoidi, di figli di papà, di sfaccendati, di onanisti e di abulici che pomposamente si erano autobattezzati "surrealisti". Questo gruppo di individui poco raccomandabili era capeggiato da un sedicente poeta che rispondeva al nome di André Breton ed il quale aveva un aiutante di campo un altro pseudo-poeta di nome Paul Eluard, che era un giovanottone scialbo e banale, con il naso storto e una faccia tra di onanista e di cretino mistico³⁴.

2.2 Lo stile e le opere metafisiche di Giorgio de Chirico

Il senso etimologico del termine metafisica è "oltre la fisica", i riferimenti specifici del termine si possono ritrovare facendo riferimento al libro *La nascita della tragedia* (1872) dove Friedrich Nietzsche, filosofo tanto amato da de Chirico, designa l'arte come vera attività metafisica dell'uomo e propone più volte la tesi in cui sostiene che «l'esistenza del mondo è giustificata solamente come fenomeno estetico»³⁵. A proposito della pittura metafisica Giorgio Castelfranco (1896-1978) nella *Pittura moderna* (1934) scrive:

Il termine pittura metafisica fu suggerito a de Chirico dal Weininger di *Intorno alle cose supreme* (1923) [...] ove propone una Metafisica come simbolistica universale, come definizione di ogni singolo nella totalità, come definizione del profondo senso delle cose.³⁶

In un suo scritto (1911-14) lo stesso Giorgio de Chirico sul futuro della propria pittura, sui suoi obiettivi e fa riferimento anche al pensiero di Nietzsche e di Schopenhauer dicendo:

Quale sarà lo scopo della pittura futura? Sarà esattamente uguale a quello della poesia, della musica e della filosofia: creare sensazioni sconosciute in passato;

³³ F. Poli, *La metafisica*, cit., p.126.

³⁴ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., p. 201.

³⁵ F. Poli, *La metafisica*, cit., p.82.

³⁶ Ivi, p. 84.

spogliare l'arte del comune e dell'accettato, da qualsiasi soggetto a favore di una sintesi estetica: sopprimere completamente l'uomo quale guida, o come mezzo per esprimere dei simboli, delle sensazioni, dei pensieri, liberare la pittura, una volta per tutte dall'antropomorfismo che soffoca la scultura; vedere ogni cosa, anche l'uomo, nella sua qualità di «cosa». Questo è il metodo di Nietzsche. Applicato alla pittura potrebbe dare risultati straordinari. Ciò è quanto io cerco di dimostrare nei miei dipinti [...]. Un'opera d'arte veramente immortale può essere partorita solo attraverso una rivelazione. Schopenhauer ha forse definito nel migliore dei modi un simile momento nel punto in cui in *Parerga e Paralipomena* dice: «Per avere delle idee originali, straordinarie e forse immortali, non si deve far altro che isolarsi dal mondo per pochi momenti in modo così completo che gli avvenimenti più comuni sembrano essere nuovi e insoliti e rivelino in tal modo la loro vera essenza». Se invece della nascita di idee «originali, straordinarie, immortali», immaginate la nascita di un'opera d'arte (pittura o scultura) nella mente di un artista, avrete il principio della rivelazione nella pittura.³⁷

Di grande importanza è il riferimento a *Parerga e Paralipomena* (1851) che in questo caso viene utilizzata per sottolineare che le rivelazioni in pittura non hanno nulla a che fare con qualcosa di fantastico, al contrario dipendono dall'atteggiamento nei confronti degli avvenimenti più comuni che ci permette di vedere come nuovo qualcosa di già noto. La pittura metafisica e la Metafisica intesa come concetto filosofico sono accomunate dall'obiettivo di cogliere l'essenza delle cose non fermandosi all'apparenza fisica della realtà, ma andando oltre ed è proprio questo che desidera fare de Chirico che in assoluta solitudine, come scrive lo storico dell'arte Giuliano Briganti (1912-1992):

Si addentra in un territorio che appariva come la terra promessa delle apparizioni enigmatiche e delle sensazioni sconosciute. Un territorio che poco dopo battezzò, come usavano gli scopritori di nuove terre, con il nome che gli parve più adatto.³⁸

C'è un preciso momento in cui Giorgio de Chirico inizia ad addentrarsi nella Metafisica e ad abbandonare le iconografie böckliniane. È singolare che in un artista si noti un cambiamento così drastico rispetto a dipinti di poco tempo prima come il *Ritratto del fratello Andrea* (1909-10; Fig.4). Le opere che segnano questo salto di qualità sono *L'enigma dell'oracolo* (1910; Fig.5), *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910-12; Fig.6) e *L'enigma dell'ora* (1910; Fig. 7). Come scrive Giuliano Briganti a proposito di questi quadri: «[...] Sono la sintesi di un'immagine che supera l'occasione che l'ha provocata»³⁹, il risultato finale non ha più alcun rapporto riconoscibile con ciò che ha

³⁷ G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia (1911-1943)*, Einaudi, Torino 1985, p.19.

³⁸ G. Briganti – E. Cohen (a cura di), *La pittura metafisica*, cit., p. 16.

³⁹ Ivi, p.17.

ispirato l'artista inizialmente. Molti dei capolavori della pittura metafisica, come *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* (1910-12; Fig. 6) ispirato alla piazza di Santa Croce di Firenze, rappresentano piazze dall'atmosfera misteriosa, senza tempo e in tutte ritroviamo un silenzio malinconico quasi fossero dei teatri vuoti e in un certo senso monumentali.



Fig. 4, G. de Chirico, *Ritratto del fratello Andrea* (Andrea Savinio), 1909-1910.



Fig. 5, G. de Chirico, *L'enigma dell'oracolo*, 1910.

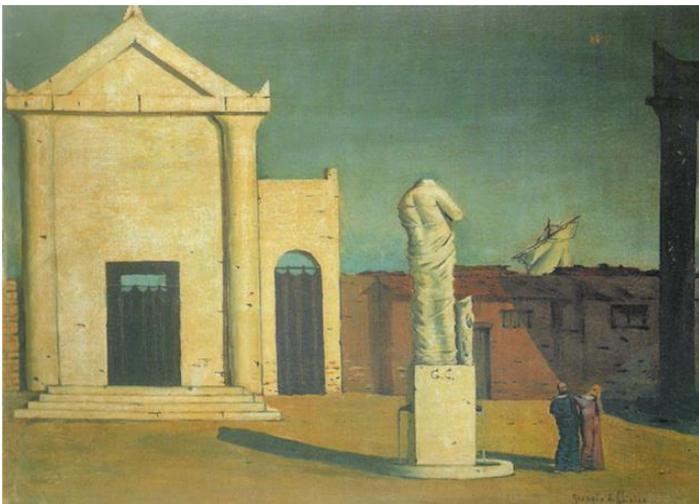


Fig. 6, G. de Chirico, *l'enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1910-12.



Fig. 7, G. de Chirico, *L'enigma dell'ora*, 1910.

È a Firenze che de Chirico e il fratello Andrea Savinio studiando e lavorando assieme definiscono il concetto di immagine metafisica che Baldacci definisce scrivendo:

L'immagine metafisica assomiglia a quella naturale come l'immagine di una cosa o di una persona vista in sogno assomigliano a quella cosa o a quella persona nella realtà: sono e non sono la stessa cosa. L'immagine metafisica rappresenta l'architettura interna della cosa, il suo scheletro o fantasma, ovvero il valore psichico di segno che libera le sue potenzialità evocative a contatto con altri segni.⁴⁰

Francesco Poli identifica un'ulteriore caratteristica che caratterizza la pittura metafisica di de Chirico e scrive:

Tra le caratteristiche più evidenti della pittura di de Chirico, [...] c'è l'esplicita scenograficità dell'impianto compositivo. Cosa questa sottolineata dalla maggioranza dei critici e di cui era, tra l'altro, perfettamente cosciente fin dall'inizio lo stesso artista.⁴¹

La “scenograficità dell'impianto compositivo” è un tratto di cui l'artista è pienamente consapevole e per il quale in più occasioni è stato criticato. Un esempio è il giudizio espresso da André Dunoyer de Segonzac (1884-1974) e Luc-Albert Moreau (1882-1948) a proposito delle opere dechirichiane esposte al *Salon des Indépendants* del 1913 che de Chirico ricorda nelle sue *Memorie*:

Mi complimentarono per i miei quadri e mi dissero che erano molto «decorativi», anzi scenografici e che sarei riuscito un ottimo scenografo; dal che dedussi che loro, benché fossero un po' in mala fede e volessero fare un po' i maligni, non avevano capito assolutamente l'oltremodo solitario e profondo lirismo di quelle pitture.⁴²

Per comprendere meglio il modo che ha il pittore di intendere la teatralità e monumentalità basta leggere ciò che egli esprime riguardo *La crocifissione* di Klinger (1890; Fig.8):

Tutto il quadro è teatrale, ma non nel senso che si dà comunemente a questa parola. Infatti, mentre in alcuni artisti la teatralità dell'opera è un aspetto che sottentra nel quadro senza che intervenga la volontà del pittore e pertanto il valore estetico e spirituale dell'opera viene ad essere diminuito, in questa pittura di Klinger l'aspetto

⁴⁰ P. Baldacci (a cura di), *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 Febbraio 2016), Fondazione Ferrara Arte, Ferrara 2015, p. 23.

⁴¹ F. Poli, *La metafisica*, Laterza, cit., p.86.

⁴² *Ibidem*.

teatrale è voluto e cosciente, poiché di esso non è stato preso che il lato metafisico [...] la qual cosa, anziché menomare, accresce la potenza spirituale dell'opera.⁴³

Questo giudizio si collega strettamente e combacia con i criteri compositivi che lo stesso de Chirico adotta.



Fig. 8, M. Klinger, *La crocifissione*, 1890.

Il primo periodo della Metafisica di de Chirico e quindi della Metafisica in generale è caratterizzato da un soggetto particolare che sono le cosiddette “piazze d’Italia” delle quali vengono esposte 30 tele nell’ottobre del 1913 quando il pittore è ancora a Parigi e quando la “Scuola Metafisica” deve ancora nascere. Alla vista di quelle opere l’amico poeta e critico d’arte Apollinaire scrive:

L'arte di questo giovane è un'arte interiore e cerebrale, che non ha alcun rapporto con quella dei pittori che si sono rivelati in questi ultimi anni. Non ha nulla né di Matisse, né di Picasso, non viene dagli impressionisti [...]. Le sensazioni molto acute e molto moderne del signor de Chirico prendono spesso una forma architettonica. Sono stazioni adorne di un orologio, torri, statue, grandi piazze deserte; all'orizzonte passano dei treni. Ecco qualche titolo singolare per questi dipinti stranamente metafisici: «L'enigma dell'oracolo», «La tristezza della partenza», «L'Enigma dell'ora», «Solitudine» e il «Fischio della locomotiva».⁴⁴

In queste parole di Guillaume Apollinaire troviamo i tratti distintivi delle scene metafisiche. Per quanto riguarda l’aspetto cromatico prevalgono tinte scure a campiture piatte. Questa è l’unica caratteristica che viene criticata da Apollinaire che, sempre in

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ivi*, p.101.

occasione della mostra dell'ottobre 1913 definisce i colori: «tinte d'acqua stagnante coperta di foglie morte»⁴⁵.

A proposito delle opere che in seguito furono chiamate “piazze d'Italia”, de Chirico scrive di essersi dedicato, in un primo momento, a scoprire il «mistero ellenico di una Grecia molto diversa da quella illustrata nei manuali scolastici»⁴⁶ e di aver fissato il punto di arrivo di questa ricerca nelle opere che avevano per tema gli “enigmi del tempo”, dopo questa fase il pittore afferma di essersi «Ingegnato a scoprire il mistero italiano»⁴⁷. È alla scoperta di questo “mistero” che l'artista elabora tutta la serie dedicata alle “piazze d'Italia” che sono ispirate prevalentemente dalla città di Torino tanto che Giorgio de Chirico definirà la serie di opere: «Enigmi sabaudi e cavouriani»⁴⁸. Un soggetto importante è l'Arianna dormiente che appare come protagonista di molti dipinti delle “piazze d'Italia” come, ad esempio, in *La stanchezza dell'infinito* (1912-13; Fig. 9), *La melanconia di una bella giornata* (1912-13; Fig. 10), e *Melanconia* (1912-14; Fig. 11). L'Arianna dormiente rimanda direttamente al suo mito ed è ancora una volta un chiaro riferimento a Nietzsche che tratta e interpreta proprio questo mito.



Fig. 9, G de Chirico, *La stanchezza dell'infinito* 1912-13.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ P. Baldacci (a cura di), *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie...*, cit., p. 26.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.



Fig. 10, G. de Chirico, *La melanconia di una bella giornata* 1912-13.

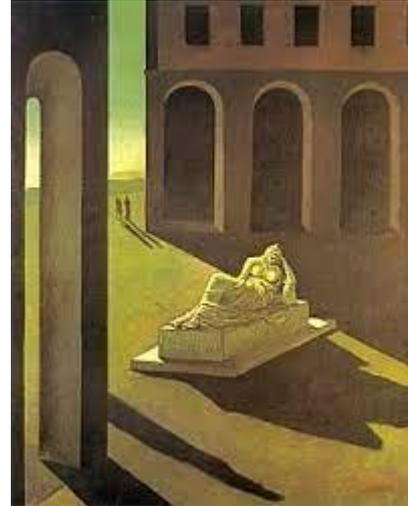


Fig. 11, G. de Chirico, *Melanconia* 1912-14.

Nelle opere metafisiche di de Chirico c'è la totale assenza di figure umane che sono invece sostituite dalla presenza di statue, personaggi mitologici, ombre e manichini. I primi manichini nei dipinti dell'artista iniziano ad apparire nel 1914, inizialmente come disegni bidimensionali come in *Andrò...cane di vetro* (1914; Fig. 12), in seguito li troviamo tridimensionali come in *La nostalgia del poeta* (1914; Fig.13). Negli anni che vanno dal 1914 al 1918 i manichini acquistano una loro caratteristica fisionomia e spesso vengono rappresentati manichini da sartoria, elementi plastici che vengono messi in relazione con armature, maschere e statue. Quest'ultimo elemento classico continua ad essere molto presente. Manichini con fattezze più umane sono quelli che l'artista dipinge in *Il filosofo e il poeta* (1915; Fig.14), *Manichini con torre rosa* (1915; Fig.15) e *Il vaticinatore* (1915; Fig.16).

Nelle opere metafisiche di de Chirico si sente spesso l'influenza dei cubisti con cui era entrato in contatto a Parigi in particolare per la plasticità delle figure che vengono posizionate nelle piazze deserte come in *Ettore e Andromaca* (1917; Fig.17), *Il Trovatore* (1917; Fig.18) e *Il grande metafisico* (1917; Fig.19) o in interni come nel quadro *Il filosofo-poeta* (Fig.14) e *Il ritornante* (1918; Fig. 20). In particolare, in quest'ultima opera, il manichino ricorda il *Nudo nella foresta* (1908; Fig. 21) di Picasso. Nel 1918 il pittore realizza *Muse inquietanti* (1918; Fig. 22), in questo caso fonde due elementi che fino ad ora abbiamo sempre trovato divisi: bianche statue classicheggianti con le teste di

manichino. Queste presenze metafisiche e melanconiche, termine che nel linguaggio psichiatrico viene utilizzato per descrivere un'immotivata tristezza e ansia, si impongono sulla scena chiusa sul fondo dal rosso Castello Estense e da una fabbrica con ciminiere. Il dipinto che viene considerato la conclusione del ciclo dei manichini e in un certo senso dell'avventura metafisica è *Il figliol prodigo* (1922; Fig. 23). In quest'opera de Chirico rappresenta l'abbraccio tra un manichino metafisico e un signore ottocentesco che appare come una figura marmorea; è la rappresentazione dell'incontro nostalgico tra passato e presente. In un certo senso è un saluto alla Metafisica e all'ambiente d'Avanguardia che de Chirico ha esplorato profondamente e intensamente. L'artista esprime l'esigenza maturata negli ultimi anni di un ritorno dalla tradizione, seppur non l'abbia mai abbandonata, tutto questo senza rinnegare l'esperienza metafisica e senza precludersi nuove avventure metafisiche che di fatto ci saranno negli anni successivi.



Fig. 12, G. de Chirico, *Andrò...cane di vetro*, 1914.



Fig. 13, G. de Chirico, *La nostalgia del poeta*, 1914.

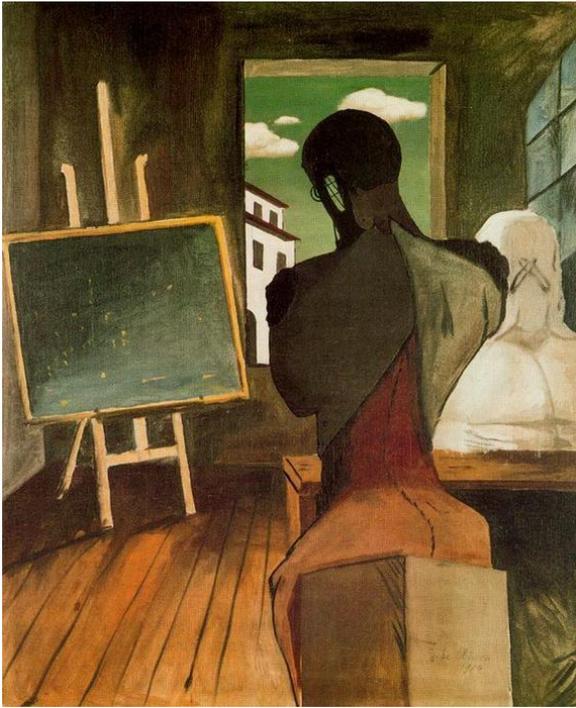


Fig. 14, G. de Chirico, *Il filosofo e il poeta*, 1915.

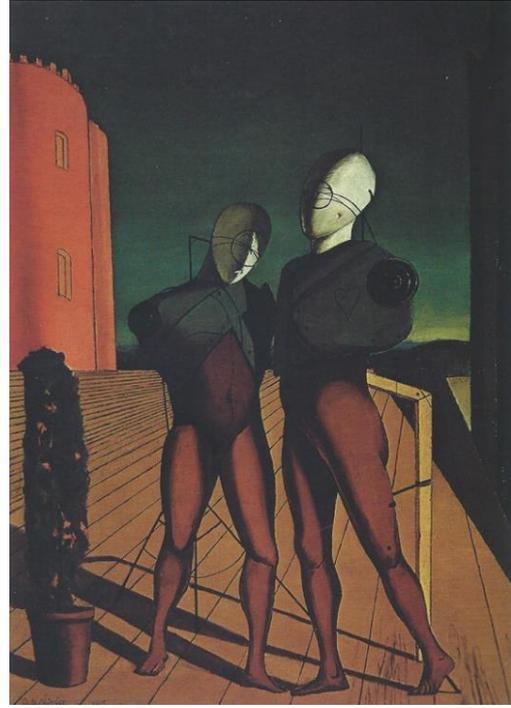


Fig. 15, G. de Chirico, *Manichini con torre rosa*, 1915.



Fig. 16, G. de Chirico, *Il vaticinatore*, 1915.



Fig. 17, G. de Chirico, *Ettore e Andromaca*, 1917.



Fig. 18, G. de Chirico, *Il trovatore*, 1917.

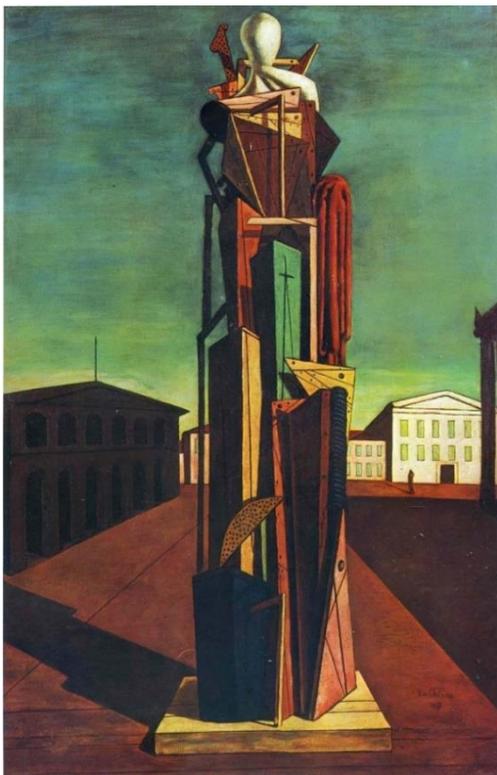


Fig. 19, G. de Chirico, *Il grande metafisico*, 1917.

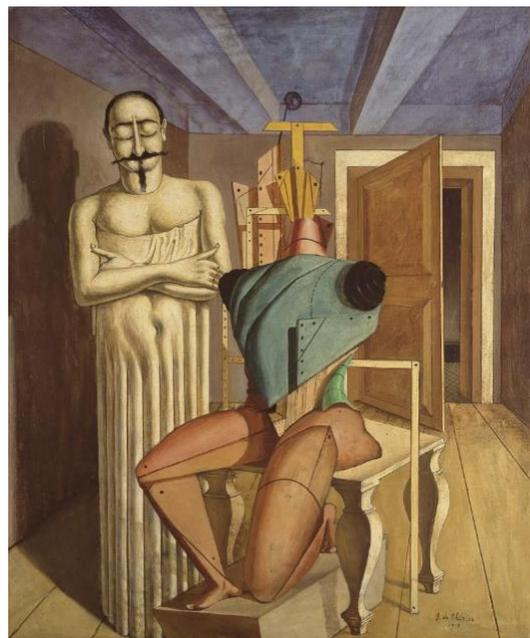


Fig. 20, G. de Chirico, *Il ritornante*, 1918.



Fig. 22, G. de Chirico, *Muse inquietanti*, 1918.



Fig. 21, P. Picasso, *Driade o nudo nella foresta*, 1908.

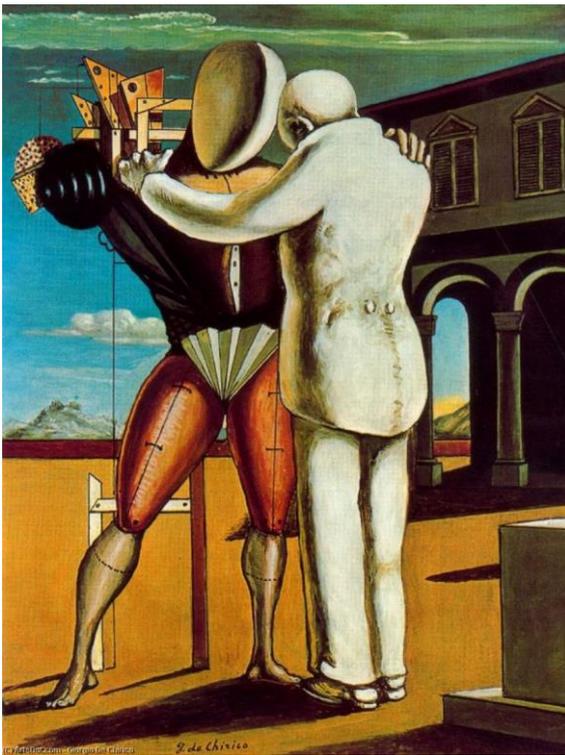


Fig. 23, G. de Chirico, *Il figliol prodigo*, 1922.

De Chirico non prescindere mai dall'esperienza metafisica, nel 1923 Enrico Prampolini (1894-1956) scrive: «Malgrado quello che de Chirico dice, non ha abbandonato il sogno metafisico»⁴⁹. Questa affermazione di Prampolini trova conferma nelle opere di stile classicistico e böckliniano come *Il saluto agli argonauti partenti* (1920; Fig. 24) e il *Paesaggio romano* (Villa romana) (1921-22; Fig. 25) dove continua ad esserci uno spirito metafisico anche se in una dimensione pittorica e compositiva differente. Ne *Il saluto agli argonauti partenti* (1920; Fig. 24) i toni dei colori sono abbastanza chiari e senza le imponenti ombre tipiche dei dipinti di de Chirico. Il dipinto rappresenta una piazza con edifici in prospettiva e un tempio, una spazialità rinascimentale che ospita due nudi, un uomo anziano con un bastone seduto e una figura femminile in secondo piano, sullo sfondo il mare con una nave in partenza. L'atmosfera è immobile e silenziosa come quella delle prime piazze metafisiche, nonostante questo si percepisce un senso di calma e serenità classica. Uno dei due nudi in primo piano è un rimando al *Giudizio di Paride* di Klinger (1887; Fig. 26) e l'anziano signore è un doppio riferimento all'immagine del fiume di Eraclito e alla figura del viandante di Nietzsche. Nel complesso è un chiaro riferimento al viaggio dell'esistenza, una sintesi fra presente, passato e futuro.

Per quanto riguarda invece il *Paesaggio romano* (1921-22; Fig. 25) esso fa parte della serie "ville romane" ed è un dipinto in stile böckliniano che rappresenta una dimensione metafisica, straniante ma allo stesso tempo classica e quotidiana. In cielo c'è un aquilone e seduta su una nuvola la dea Storia mentre sulla terrazza circondata da statue classiche due personaggi guardano in alto. In basso, su un terrazzino ombroso chiuso tra due edifici, due persone sono sedute, sullo sfondo un monte roccioso. In questo dipinto l'artista esalta il valore metafisico del paesaggio, sottolinea l'importanza della dimensione architettonica come già aveva fatto nel *Senso architettonico nella pittura antica*, scritto di de Chirico che viene pubblicato nella rivista "Valori Plastici" nel 1920⁵⁰. Per Giorgio de Chirico il ritorno al mestiere di pittore significa anche perfezionare la qualità dei materiali con i quali lavora e delle tecniche pittoriche. In questi anni l'artista inizia ad utilizzare la tempera grassa meno brillante e luminosa rispetto ai colori ad olio la cui caratteristica principale è proprio l'effetto luminoso e la corposità.

⁴⁹ F. Poli, *La metafisica*, cit., p.114.

⁵⁰ *Ibidem*.

Questa fase dechirichiana di ritorno alla tradizione è complessa a volte anche volutamente contraddittoria. Nella presentazione delle opere realizzate in questo periodo come *La signorina amata* (1920; Fig. 27,) e *Mercurio e i metafisici* (1922; Fig. 28) de Chirico scrive:

Si troverà quella tendenza alla pittura chiara e al colore trasparente, quel senso asciutto di materia pittorica, che io chiamo olimpico e che ebbe la sua più alta affermazione nell'opera del Botticelli e in quella del Raffaello peruginesco. Però, come già feci osservare nel mio articolo *Classicismo pittorico*, tale senso esisteva già nella pittura greca come provano le pitture parietali di Pompei e quelle meravigliose pitture greche scoperte a Volo⁵¹.

In rapporto al ritorno al mestiere è significativa la presenza di quaranta disegni, tra i quali copie di opere di artisti come Michelangelo. Questi disegni non vengono realizzati dall'artista con lo scopo di esercitarsi ma con lo scopo di essere esposti e questa è un'esplicita provocazione al principio dell'originalità individuale e di rottura con il passato tipico di tutte le avanguardie.

Sempre in questa fase, il pittore realizza una serie di autoritratti in posa e in stile classico. Nell'*Autoritratto* (1924; Fig. 29) c'è il pittore in fase di pietrificazione, una metamorfosi a cui manca solo il volto per essere completa e rappresenta le riflessioni dell'artista sulla propria identità.



Fig. 24, G. de Chirico, *Il saluto degli argonauti in partenza*, 1920.

⁵¹ Ivi, p.122.



Fig. 25, G. de Chirico, *Paesaggio romano*, 1921-22.

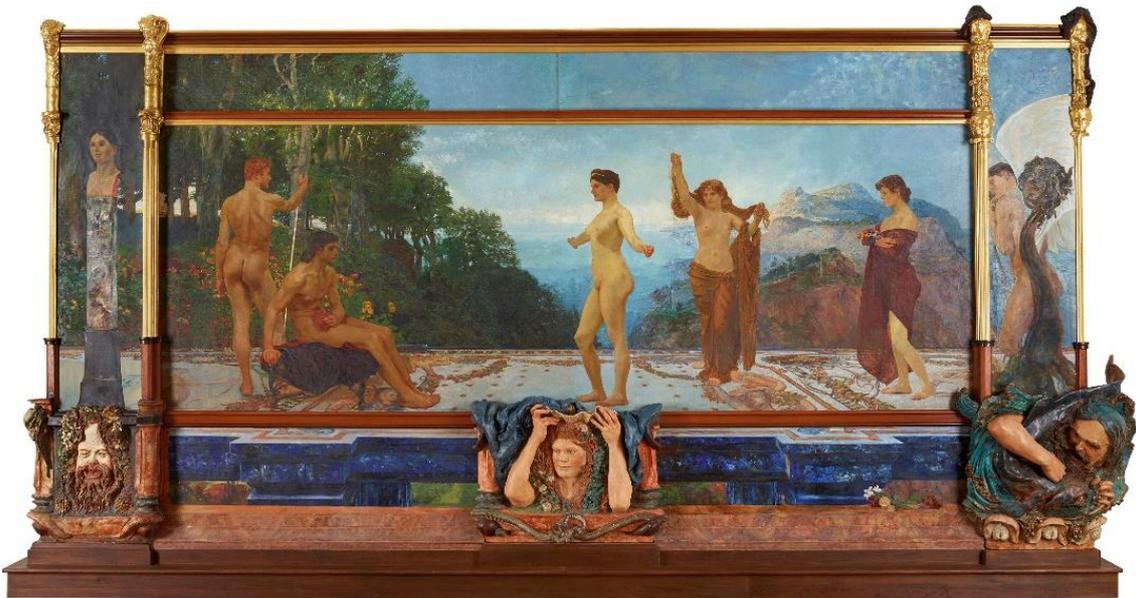


Fig. 26, M. Klinger, *Il giudizio di Paride*, 1887.



Fig. 27, G. de Chirico, *La signorina amata*, 1920.



Fig. 28, G. de Chirico, *Mercurio e i metafisici*, 1922.



Fig. 29, G. de Chirico, *Autoritratto*, 1924.

De Chirico vive una seconda stagione metafisica tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Novecento, i temi scelti sono quelli tipici della prima Metafisica ma con delle caratteristiche nuove. Ritroviamo i paesaggi con templi abitati da manichini e statue ma anche mobili nella valle e cavalli sulla spiaggia, quello che manca è la tensione e l'inquietudine, le geometrie spaziali e le nitide luci ed ombre. Torna ad utilizzare i colori ad olio più brillante. Dal punto di vista tematico predilige la mitologia e l'archeologia, questo è molto visibile in particolare nella serie dei gladiatori (Fig. 30) che realizza a partire dal 1927.

De Chirico lavora anche al tema dei "Bagni misteriosi" (1935; Fig. 31) nei quali rappresenta nuotatori in una particolare acqua che assomiglia ad un parquet, nelle vicinanze di cabine su palafitte.

L'artista realizza anche una nuova serie di manichini (1933; Fig. 32) che dipinge prevalentemente seduti con la testa ovoidale e un busto molto lungo pieno di elementi archeologici, geometrici, simboli araldici e frammenti di paesaggi. Il pittore gioca sullo straniamento realizzando un gioco di spaesamento tra interno ed esterno e stravolgendo le normali proporzioni.

La serie dei “mobili nella valle” è una delle più metafisiche del periodo, il pittore colloca in paesaggi silenziosi delle piattaforme in legno su cui posiziona oggetti di arredo quali poltrone, armadi con specchi, comò e spalliere di letti. Riguardo a questa serie Giorgio de Chirico afferma:

I mobili, levati dall'atmosfera delle nostre camere e esposti all'esterno, risvegliano in noi un'emozione che ci mostra anche la strada sotto un nuovo aspetto. Molto profonda è anche l'impressione che riceviamo dai mobili collocati in contrade deserte, in un ambiente di natura infinita.⁵²

Gli ultimi anni di vita di de Chirico dal punto di vista artistico vengono definiti neometafisica. In questo periodo che va dagli anni Sessanta agli anni Settanta del Novecento, l'artista tratta soli e lune nelle stanze (1968; Fig. 33).

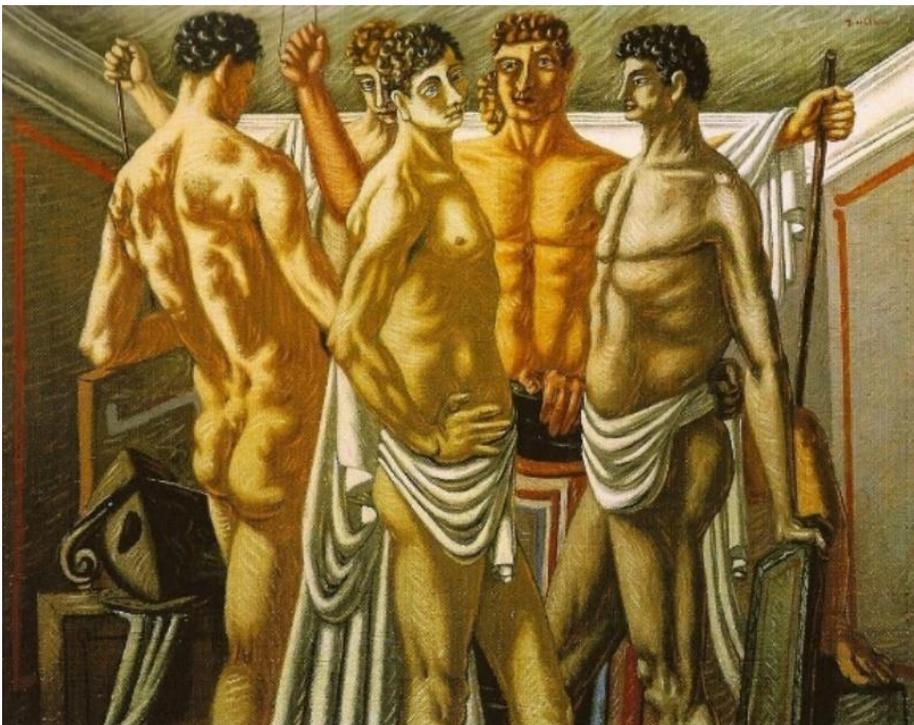


Fig. 30, G. de Chirico, *Gladiatori a riposo*, 1928-29.

⁵² Ivi, p.128.

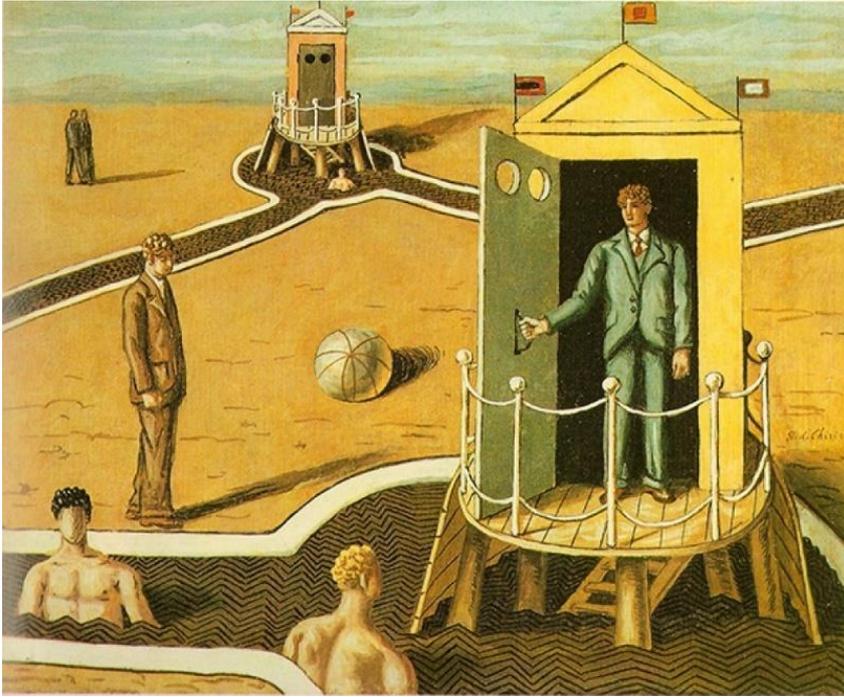


Fig. 31, G. de Chirico, *Bagni misteriosi*, 1935.



Fig. 32, G. de Chirico, *Nobili e borghesi*, 1933.

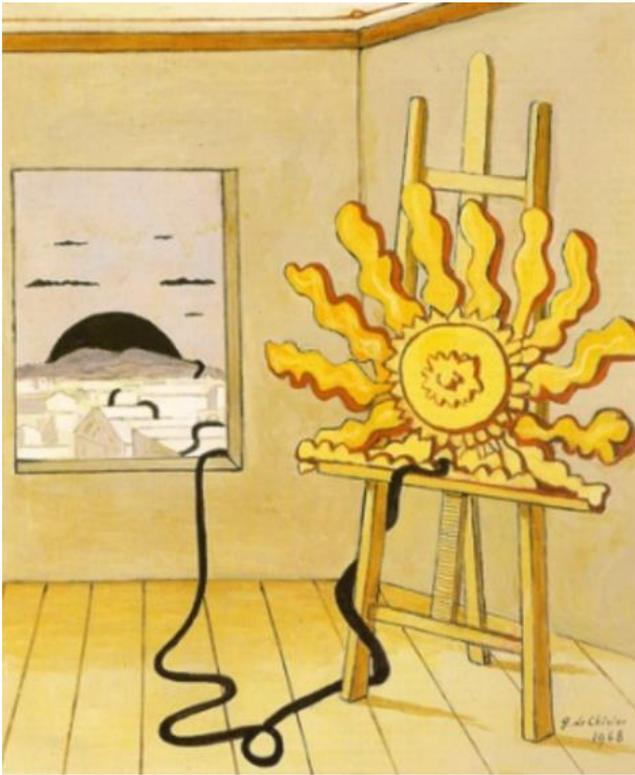


Fig. 33, G. de Chirico, *Sole su cavalletto*, 1968.

2.3 Lo stile e le opere metafisiche di Carlo Carrà

Già nel 1915 Carrà inizia ad allontanarsi dall'ambiente futurista e nello stesso anno scrive un saggio su Giotto riguardo al quale Longhi scrive: «Era già segno di tempi mutati»⁵³. È in particolare dal 1916 che l'artista affronta il ritorno verso le origini della pittura in un primo momento dal punto di vista teorico. La fase di ricerca di una via di uscita dal Futurismo per quanto riguarda la costruzione formale dell'opera si concretizza nel periodo detto “antigratzioso” durante il quale l'artista dipinge le opere *La Carrozzella* (1916; Fig. 34), *I romantici* (1916; Fig. 35), *L'antigratzioso* (1916; Fig. 36) e *Gentiluomo ubriaco* (1916; Fig. 37). Nel dipinto *L'antigratzioso* (Fig. 36) l'artista rappresenta una bambina affiancata da una trombetta e una casetta, il tutto sembra volteggiare in aria. Il quadro è caratterizzato dalla presenza di poche componenti volutamente semplificate e distaccate tra loro, il pavimento è a scacchiera e appare come l'unico elemento reale. In

⁵³ G. Briganti – E. Cohen (a cura di), *La pittura metafisica*, cit., p. 21.

questo dipinto Carrà accoglie un linguaggio più primitivo e arcaico che emerge anche dalla scelta dei colori.

In una lettera a Giovanni Papini (1881-1956) Carrà scrive:

Io lavoro calmamente a costruire e a rivedere forme [...]. Coi Marinettisti mi sono raffreddato del tutto. Essi non vedono che le divise militari. [...] Sento che la mia arte va prendendo consistenza definitiva [...]. Faccio ritorno a forme primitive, concrete. Mi sento un Giotto dei miei tempi [...]. Sto facendo un quadro che ricorda nella sua plastica il buon doganiere Rousseau. Tu non puoi immaginare quanto mi faccia piacere questo fatto. Altro che manie dinamiche. Saldo sono nel principio che bisogna ritrovare il ritmo nostro e ritornare alla nostra sodezza spirituale che fece dell'Italia il primo Paese plastico del mondo.⁵⁴

Queste parole segnano la definitiva rottura con il Futurismo e l'apertura ad una nuova poetica che porterà Carrà ad avvicinarsi alla Metafisica.

La svolta per Carrà avviene nel 1917 quando incontra de Chirico e Savinio, la loro prima iterazione avviene attraverso delle corrispondenze scritte e già da quelle emerge il loro desiderio di incontrarsi per scopi artistici. Nel febbraio 1917 de Chirico scrive a Carrà:

Car.mo Carrà, anzitutto permetti che ti dia del tu. Ho ricevuto ieri la tua cartolina. Pensavo che tu fossi in un distaccamento ma non sapevo in quale. Soffici e Papini mi scrissero che ti trovavi a Ferrara e tanto io che Savinio ti cercammo in tutte le caserme. Fui dispiacente di non averti trovato; avrei voluto che tu vedessi dei quadri ultimamente dipinti.⁵⁵

I due si incontrano di persona e successivamente trascorrono un periodo a stretto contatto frequentandosi quotidianamente perché ricoverati nella stessa clinica. La loro vicinanza non è solo fisica ma lo è anche a livello operativo tanto che de Chirico e Carrà scrivono una lettera a due mani a Soffici nella quale il primo dice: «Mi trovo in quest'ospedale con Carrà e ci intendiamo» e Carrà conferma: «Con de Chirico si discute e si dipinge a nuove realtà. [...] Sento che mi sono aperte nuove porte, e potrò fare nuove opere. Non si nega quello che si ha fatto: si cerca fare più profondo»⁵⁶.

Durante il ricovero in clinica Carrà modifica il dipinto *Gentiluomo ubriaco* (1916; Fig. 38) e dipinge nuove opere, tra le quali *La camera incantata* (1917; Fig. 39), *Madre e figlio* (1917; Fig. 40), *Il dio ermafrodito* (1917; Fig.41) e *La musa metafisica*. (1917; Fig. 42), opere nelle quali riprende il tema dei manichini e i simboli caratteristici della pittura

⁵⁴ F. Poli, *La metafisica*, cit., p.9.

⁵⁵ Ivi, p.7.

⁵⁶ Ivi, p.8.

metafisica dechirichiana ma anche altre iconografie come i pesci di rame e le carte geografiche.



Fig. 34, C. Carrà, *La carrozzella*, 1916.



Fig. 35, C. Carrà, *I romantici*, 1916.



Fig. 36, C. Carrà, *L'antigrazioso*, 1916.

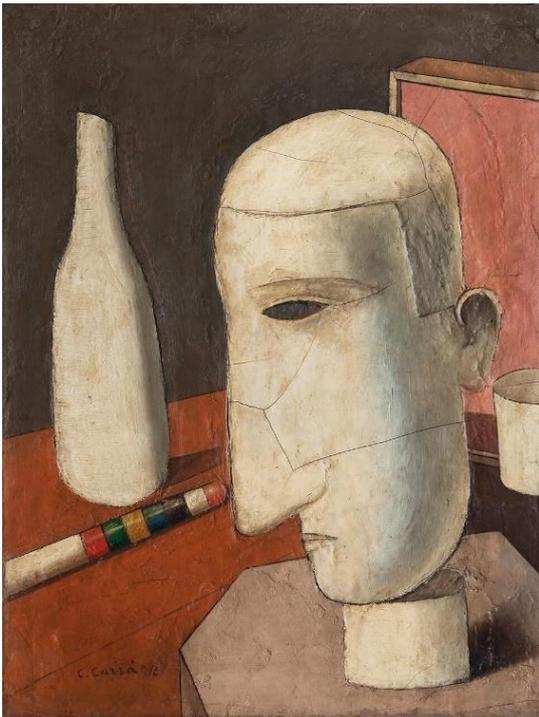


Fig. 37, C. Carrà, *Gentiluomo ubriaco*, 1917.



Fig. 38, C. Carrà, *La camera incantata*, 1917.



Fig. 39, C. Carrà, *Madre e figlio*, 1917.



Fig. 41, C. Carrà, *La musa metafisica*, 1917.

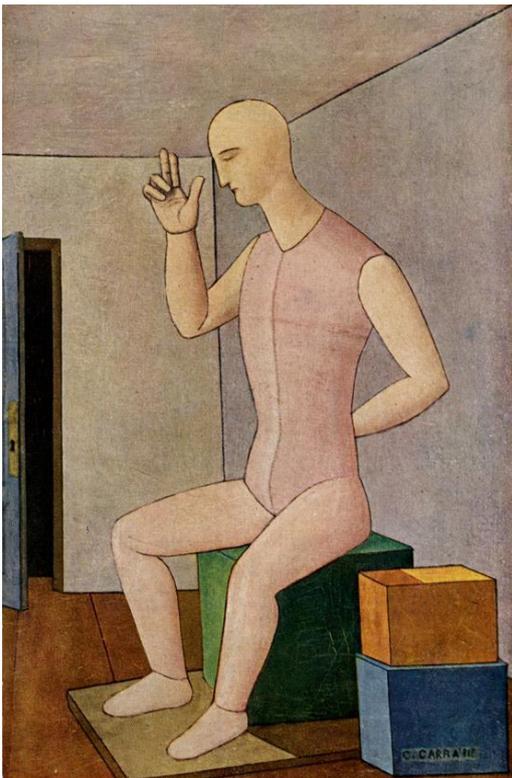


Fig. 40, C. Carrà, *Il dio ermafrodito*, 1917.

Carrà tiene una mostra personale a Milano dal 18 dicembre 1917 al 10 gennaio 1918 ed invita de Chirico ad esporre con lui, l'importanza di questa mostra è anche data dal fatto che è la prima volta che vengono esposti quadri metafisici in Italia. In questa mostra oltre ai quadri del periodo "antigratzioso" e quelli dipinti in clinica vengono esposte alcune opere futuriste come il *Ritratto di Marinetti* (1911; Fig. 42) e altri dipinti, tra i quali *Il cavaliere dello spirito occidentale* (1917; Fig. 43) che rappresenta un elemento di passaggio e connessione tra il Carrà futurista e quello metafisico. Il tema di quest'opera, cioè il cavaliere in corsa e il cavallo, è tipicamente futurista, mentre l'elemento metafisico sta nella plasticità e staticità della figura. Nelle opere di Carrà talvolta è presente un segnale nazionalista che ne *Il cavaliere dello spirito occidentale* (Fig. 43) è trasmesso dai colori verde, bianco e rosso del corpo del manichino. Il riferimento al nazionalismo è evidente anche nella carta geografica dell'Istria con vicino il bersaglio che possiamo osservare ne *La musa metafisica* (Fig. 41).

Dopo questa mostra l'influenza dechirichiana su Carrà viene ulteriormente accertata e la sottolinea anche Giuseppe Raimondi che in un inciso su Carrà del 1918 scrive: «Giovi qui ricordare il nome di Giorgio de Chirico che ha indubbiamente influenzato il nostro pittore nell'ultima sua maniera»⁵⁷.

I due artisti espongono assieme una seconda volta a Roma tra il maggio e il giugno 1918, Carrà tra gli altri espone un nuovo dipinto che è *L'ovale delle apparizioni* (1918; Fig. 44). In quell'occasione de Chirico commenta i quadri di Carrà e scrive:

Carlo Carrà, invasato dalla nuova Metafisica, fa sorgere con incantamento d'amore, le prospettive nostalgiche delle stanze; le latitudini e le longitudini dei soffitti e dei pavimenti di cui la fuga disperata va a morire nell'abbraccio rettangolare dell'anticamera [...]. Dolcissimi fantasmi siedono cauti e severi tra queste geometriche magie. Ai lati sorgono oggetti rievocatori di lontani desii sepolti; parallelepipedi multicolori, patetismi santificati dalla matematica delle costruzioni; carte geografiche con le linee di navigazione tracciate come scritte telegrafiche e con i porti consolatori segnati dai dischetti rossi; scatole a sorpresa dai colori di giostra fieraiola; funebri lavagne dai parapegmi misteriosi e solenni tavoloni.⁵⁸

Nonostante questa forte influenza Carrà dimostra una sua indipendenza artistica e anche una personale interpretazione della Metafisica che l'artista esprime nella raccolta *Pittura*

⁵⁷ Ivi, p.17.

⁵⁸ Ivi, pp. 22-23.

Metafisica (1919) pubblicazione che sancisce la rottura definitiva con de Chirico al quale si riferisce senza nominarlo direttamente scrivendo:

Come vi furono gli impressionisti, i cubisti, i fauves, i futuristi per partito preso, ci sono di già i pittori metafisici per partito preso. Anche qui è evidente che vi è plastica metafisica e plastica metafisica allo stesso modo qu'il y a fagots et fagots. (Trad. it. "Ci sono finocchi e finocchi")⁵⁹.

A proposito della definizione personale della Metafisica secondo l'artista si legge:

Sono le «cose ordinarie» che rivelano quelle forme di semplicità che ci dicono uno stato superiore dell'essere, il quale costituisce tutto il segreto fasto dell'arte. Ma i baleni delle «cose ordinarie» se raramente si ripetono, quando illuminano l'arte creano quegli «essenziali» che sono i più preziosi per noi artisti moderni [...]. E poi che non ci è dato di parlare che per segni, ci rivolgiamo con la mente a codesto senso del pacato poetico e abbandoniamo alle nature volgari e contadine il falso sognare sul meraviglioso.⁶⁰

L'esperienza metafisica di Carlo Carrà si conclude con un mutamento o evoluzione della sua ricerca da: «Metafisica "delle cose ordinarie" al "realismo mitico"»⁶¹.



Fig. 42, C. Carrà, *Ritratto di Marinetti*, 1911.

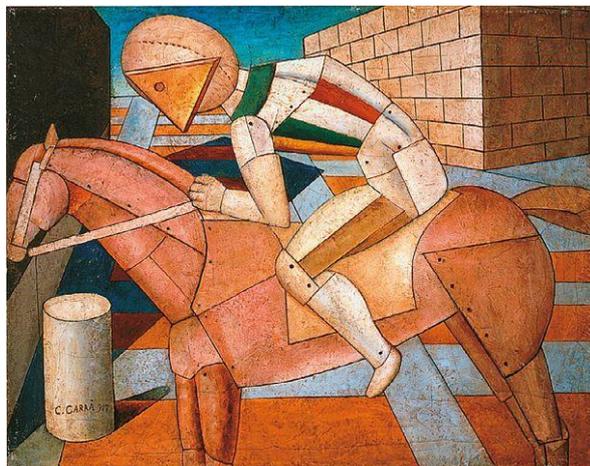


Fig. 43, C. Carrà, *Il cavaliere dello spirito occidentale*, 1917.

⁵⁹ Ivi, p.25.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Ivi, p.36.



Fig. 44, C. Carrà, *L'ovale delle apparizioni*, 1917.

2.4 Lo stile e le opere metafisiche di Giorgio Morandi

Il periodo metafisico di Morandi è stato breve, dal 1918 al 1919, ma di grande rilievo sia per la “Scuola Metafisica” sia per il percorso personale dell’artista, nonostante questo a volte si tende a relativizzarla come momento un formativo per il pittore che assorbe e apprende per poi rielaborare. In un primo momento l’artista aderisce, marginalmente, al movimento futurista ma l’esperienza dura poco. Morandi espone due volte con i futuristi nel 1914. In questo periodo dipinge *paesaggi* (Fig. 45), *nature morte* e anche *Bagnanti* (1914-15; Fig.46) che sono un chiaro riferimento a Cézanne. I colori che predilige il pittore sono grigi luminosi e, come scrive Raimondi: «Vetri scelti non a caso a complicare e riflettere nella luce forme all’infinito; tiepido, continuo brulicante gioco della luce»⁶². Il registro dei colori è volutamente essenziale e dimesso, lontano dalle tavolozze dai colori squillanti dei Futuristi a evidenziare come non entra mai totalmente a far parte di quell’avanguardia.

⁶² F. Poli, *La metafisica*, cit., p.147.



Fig. 45, G. Morandi, *Paesaggio*, 1913.



Fig. 46, G. Morandi, *Bagnanti*, 1914-15.

Il 1916 è un anno cruciale per l'arte morandiana, un anno di evoluzione. Morandi passa dalle esperienze cézanniane- cubiste ad una spazialità molto più semplificata nella quale gli oggetti sembrano sospesi in un'atmosfera silenziosa che viene trasmessa dall'utilizzo di colori sui toni del grigio, azzurro, rosa e bianco. Questi elementi influenzeranno, in parte, anche la fase che viene definita di «raffreddamento metafisico»⁶³.

Morandi entra in contatto con le opere metafisiche di de Chirico e Carrà attraverso delle riproduzioni pubblicate sulla rivista "La Raccolta" diretta da Giuseppe Raimondi, suo grande amico. Grazie a Raimondi, l'artista incontra de Chirico e Carrà nel 1919, per l'artista l'esperienza metafisica non è una condivisione di interessi culturali e di un linguaggio con gli altri esponenti del movimento ma si tratta di un'occasione per approfondire il proprio linguaggio attraverso una ricerca che riguarda prevalentemente le forme, è una fase importante di semplificazione del soggetto alla ricerca significati che sono insiti nelle cose. Secondo lo storico dell'arte Cesare Brandi (1906-1988) la metafisica di Morandi è: «ricostrutta esegesi di volumi [...] in un'integrità impenetrabile di corpo celeste, talmente esasperati e gelidi, che se ne perde il senso astratto di archetipi [...]; sono suscitati, non riprodotti: la loro evidenza è mentale»⁶⁴. La pittura metafisica di Morandi viene fortemente criticata proprio per l'eccessiva freddezza dei colori e la geometria dei soggetti. L'artista stesso per un certo periodo non tenne in gran considerazione i dipinti degli anni 1918 e 1919 tanto che in un'importante monografia del 1946, tra 50 immagini di opere non è presente nessun dipinto metafisico. Soffici critica questa fase morandiana nell'introduzione al numero monografico dedicato all'artista e scrive:

Le opere del Morandi che vanno dal 1918 al 1925 attestano la subordinazione del dato realistico - ancorchè sinteticamente già elaborato - ad una preoccupazione di semplicità e nudità [...] specialmente ad una volontà di rigore lineare e plastico nelle forme, di ordinamento chiaroscurale e spaziale, in vista dell'architettura compositiva del quadro. Il troppo schematismo e rigidismo degli elementi stilistici minaccia certamente la pittura di questo periodo del nostro artista di toccare - come quella di troppi, anzi di quasi tutti gli altri - il manierato e il decorativo⁶⁵.

Anche se molto criticata, la fase metafisica di Morandi ha influenze in tutto il percorso successivo dell'artista, a volte come un eco di fondo ma rimane uno degli aspetti che caratterizzano il linguaggio morandiano.

⁶³ Ivi, p.151.

⁶⁴ M. Pasquali, *Morandi* in "Art & Dossier", dossier art n.50 Giunti, Firenze 1990, p.27.

⁶⁵ F. Poli, *La Metafisica*, cit., p.145.

Carrà viene definito il tramite tra la Metafisica e Morandi perché i due artisti per un certo periodo sono molto legati. Però va evidenziato il fatto che è dalla concezione dello spazio e dallo straniamento dechirichiano che Morandi riceve gli stimoli per la sua ricerca. Lo spazio morandiano è caratterizzato da equilibrio, immobilità e da un senso di vuoto e di irrealtà con la differenza che nelle sue opere non ci sono le «prospettive accelerate»⁶⁶ che ritroviamo in de Chirico. Da Carrà invece coglie i valori della forma e della composizione e l'importanza di tornare alla semplicità delle cose attraverso il recupero della tradizione di Giotto e Paolo Uccello. Nella metafisica di Carrà tende a scomparire lo straniamento metafisico di de Chirico che invece Morandi dimostra di aver interiorizzato e lo recupera utilizzandolo in modo originale. L'artista bolognese opera una semplificazione estrema degli oggetti, utilizza il manichino ma lo riduce appunto a semplice oggetto non lo utilizza come personaggio, dunque, lo svuota da ogni effetto teatrale e questo si può osservare in *Natura morta con manichino* (1919; Fig. 47). James Thrall Soby (1906-1979) spiega perché il manichino viene utilizzato da Morandi e afferma che:

Il manichino è utilizzato da Morandi perché i curvi, levigati contorni dei manichini potevano dargli il richiamo d'un contraltare plastico agli elementi di natura morta della sua arte, in quel tempo bottiglie e tavole soprattutto.⁶⁷

Il manichino appare in 6 dipinti di Morandi per poi scomparire e lo stesso vale per le figure umane che a partire dall'esperienza metafisica, tranne qualche rara eccezione, non troviamo più. Da qui in poi i soggetti prediletti dal pittore sono esclusivamente vasetti, bottiglie, scatolette, brocche, fiori e paesaggi.

L'esito più alto della metafisica di Morandi sono i dipinti *Natura Morta con tavolo tondo e manichino* (1918; Fig. 48) e *Natura morta* collezione Jesi (1918; Fig. 49). In quest'ultima l'artista rappresenta un bastone cilindrico, un manichino a mezzo busto, dietro un parallelepipedo bianco e a destra una bottiglia sempre bianca il tutto poggiato su un piano orizzontale. Sullo sfondo uno stipite sembra incorniciare la bottiglia. I colori sono tutte variazioni di beige, marroni, crema e latte. La composizione è immersa in una luce fredda e nitida. Gli oggetti sono privati del loro senso di fisicità e della loro concretezza e sembra quasi galleggino.

La *Natura Morta con tavolo tondo e manichino* (Fig. 48) è il quadro dove sono possibili più interpretazioni simboliche sul tema dell'esistenza e del maschile-femminile. Qui si

⁶⁶ P. Baldacci (a cura di), *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie...*, cit., p. 107.

⁶⁷ F. Poli, *La Metafisica*, cit., p.157.

possono osservare un manichino e due bottiglie, una più scura e una chiara, una scatola, un pezzo di pane e un foglio di carta piegato a metà il tutto poggia su una tavola rotonda che sembra fluttuare.

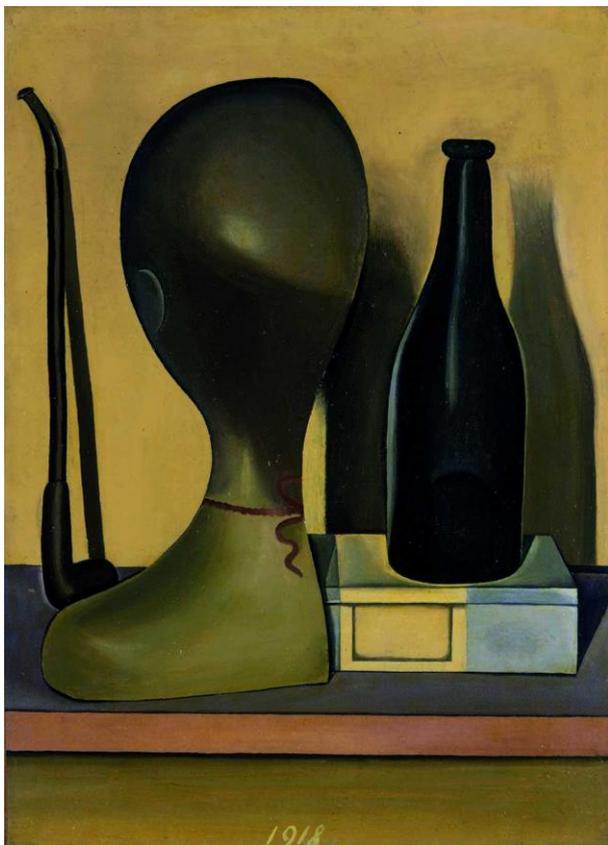


Fig. 47, G. Morandi, *Natura morta con manichino*, 1918.



Fig. 48, G. Morandi, *Natura morta con tavolo tondo e manichino*, 1918.



Fig. 49, G. Morandi, *Natura morta collezione Jesi*, 1918.

La *Natura morta con tavolo tondo* (1920; Fig. 50) segna il passaggio dalla Metafisica ai successivi sviluppi dell'arte morandiana, come scrive Vitali:

In un certo senso essa rappresenta come un giro di boa nel percorso che attende l'artista. Pur nel rigore della composizione, nei rosa e nei bianchi quasi pierfrancescani, essa preannuncia, in modo chiaro, grazie alla perfetta giustezza dei rapporti, la grande definitiva conquista: la padronanza del tono, che non sarà mai più smentita.⁶⁸

Già verso la fine del 1919 l'attenzione di Morandi si sposta dalla Metafisica e ritorna a dipingere opere di ispirazione cézanniana ricongiungendosi con la sua ricerca degli anni precedenti all'esperienza metafisica.

⁶⁸ Ivi, pp.159-60.



Fig. 50, G. Morandi, *Natura morta con tavolo tondo*, 1920.

Capitolo 3: LA FERRARA METAFISICA

3.1 La Ferrara di Giorgio de Chirico

Ferrara è la città dove Giorgio de Chirico cambia per sempre la sua storia personale ma anche la storia dell'arte in generale. È qui che si concretizza la pittura metafisica che ha reso l'artista un pittore conosciuto in tutto il mondo.

De Chirico vive a Parigi dal 1911 fino al momento in cui l'Italia entra in guerra nel 1915, anno nel quale sia il pittore che il fratello Alberto Savinio si arruolano nell'esercito italiano e per questo motivo si trasferiscono a Firenze. Nel giugno del 1915 i fratelli de Chirico vengono dichiarati non idonei a combattere al fronte e ricevono l'incarico di scritture, ovvero militari addetti alla stesura, copiatura e trascrizione di documenti in un ufficio di comando. Entrambi i de Chirico vengono assegnati al Deposito del 27° Reggimento di Fanteria a Ferrara. Inizialmente Giorgio de Chirico e il fratello vengono ospitati a casa del poeta Corrado Govoni, successivamente si trasferiscono in un'abitazione situata in via Ripagrande, dove alloggiano per qualche mese. Tra l'aprile e l'agosto del 1917, de Chirico viene ricoverato in osservazione presso l'Ospedale per malati di nevrosi di guerra a Villa del Seminario nel ferrarese dove vive a stretto contatto con Carlo Carrà. Durante l'esperienza ferrarese, che termina nel dicembre del 1918, i due fratelli cambiano spesso casa soggiornando in varie vie della città come ad esempio via Cammello, vicolo Carbone e via Montebello. De Chirico e Savinio andranno a vivere anche da Antonia Bolognesi in via Mentana, la ragazza è la giovane ferrarese con cui Giorgio de Chirico intrattiene una relazione sentimentale e con la quale progetta anche di sposarsi. La storia tra i due si conclude nel 1919, un anno dopo la fine del soggiorno a Ferrara dell'artista. Seppur breve, il periodo trascorso nella città estense ha un ruolo fondamentale nella nascita della pittura metafisica perché è anche grazie agli impulsi che la città ha trasmesso a Giorgio de Chirico che egli è riuscito ad esplorare un linguaggio e un mondo nuovo. Al contrario di Parigi, Ferrara è una città provinciale molto tranquilla e proprio per questo:

Dopo lo choc da adattamento dei primi mesi, Ferrara si presentò come un nido sicuro, una culla di cui l'animo di Giorgio de Chirico apprezzò ben presto le qualità facendolo sentire come un astronomo isolato nel suo osservatorio lontano dal mondo e intento a scrutare gli spazi siderali scoprendovi nuove costellazioni.⁶⁹

⁶⁹ P. Baldacci (a cura di), *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie...*, cit., p. 31.

Da una lettera che lo stesso Giorgio de Chirico spedisce al suo collezionista e amico parigino Guillaume Apollinaire emerge la suggestiva immagine che l'artista ha della città estense:

Da parte mia io sono abbastanza felice in questa bella e malinconica Ferrara, dove mi ha condotto la fatalità della mia vita [...] ed io adesso sento come la mia partenza da Parigi, l'allontanamento dall'ambiente in cui vivevo e l'apparizione di questa città fatale dove mi trovo siano tutte cose fatalmente necessarie al mio io di creatore: e non è tutto questo sufficiente per essere felice? ⁷⁰

Il pittore sottolinea ulteriormente quanto Ferrara sia di ispirazione per lui e scrive:

L'aspetto di Ferrara, una delle città più belle d'Italia, mi aveva colpito; ma quello che mi colpì soprattutto e mi ispirò nel lato metafisico nel quale lavoravo allora, erano certi aspetti d'interni ferraresi, certe vetrine, certe botteghe, certe abitazioni, certi quartieri, come l'antico ghetto, ove si trovano dei dolci e dei biscotti dalle forme oltremodo metafisiche e strane.⁷¹

Come viene detto dall'artista, a colpirlo particolarmente è il ghetto ebraico di Ferrara e le forme dei biscotti che vede nelle botteghe situate in quella zona, dove vive per un periodo. I biscotti di cui parla de Chirico lo colpiscono al punto da diventare un elemento iconografico che entra a far parte di moltissime delle sue opere ferraresi. Possiamo osservarli, ad esempio, nel dipinto *La rivolta del saggio* (1916; Fig. 51) quadro nel quale de Chirico non si limita a dipingere i biscotti, ma aggiunge anche oggetti geometrici come squadre e goniometri che rimandano al cubismo con il quale era entrato in contatto a Parigi. In questo modo l'artista dimostra di avere la capacità di fondere i nuovi stimoli che gli offre la città estense con quanto appreso nella capitale francese. Impressioni simili a quelle del fratello nei confronti di Ferrara le ha anche Alberto Savinio che, anch'egli ispirato dal ghetto ebraico, scrive il celebre testo *F'rara città del Worbas* (1916) nelle pagine del quale secondo Francesco Poli: «[...] l'ironia metafisica raggiunge le vette del grottesco fantastico»⁷².

Il forte legame tra l'opera metafisica di de Chirico e Ferrara è confermato ulteriormente dalla presenza di riferimenti ai grandi monumenti della città. Nel 1915 l'artista dipinge *I progetti della fanciulla* (1915; Fig. 52) dove possiamo notare un evidente richiamo al Castello Estense (Fig. 53) che il pittore può osservare ogni giorno dall'ufficio presso il quale lavora. Giorgio de Chirico una volta arrivato in città viene assegnato alla Caserma

⁷⁰ F. Poli, *La Metafisica*, cit., p.5.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² Ivi, p.6.

Pestrini, la cui sede sorge in un edificio del XVII secolo lungo Viale Cavour a pochi passi dal castello. Ad oggi il palazzo non esiste più.

Il riferimento al Castello Estense lo ritroviamo anche nel dipinto *Muse inquietanti* (1918; Fig. 22).



Fig. 51, G. de Chirico, *La rivolta del saggio*, 1916.



Fig. 52, G. de Chirico, *I progetti della fanciulla*, 1915.



Fig. 53, B. da Novara, *Castello estense*, dal 1385.

Tra le opere ferraresi di de Chirico non sono presenti soltanto dipinti ma anche molti disegni, questo perché l'artista, non potendo permettersi di dipingere a lungo a causa degli impegni come scritturale, concretizza le sue idee disegnando⁷³. In questi disegni sono spesso rappresentati frammenti di mobili, impalcature di legno, cavalletti ammassati e tele da pittore che dal curatore museale Charles Stuckey sono state definite “costruzioni scultoree”⁷⁴ e che riflettendo sui disegni ferraresi di de Chirico scrive:

La scultura, come costruzione e accumulazione, si trova ovunque nelle opere ferraresi [...]. Quasi ogni disegno contiene una “scultura”: in forma di agglomerato di oggetti come ne *La malinconia della camera* (1916; Fig. 54) oppure in forma di assemblaggio antropomorfo come nel disegno *Le Muse sorelle* (1917; Fig. 55).⁷⁵

Una delle caratteristiche della Metafisica ferrarese è:

L'irruzione del vero naturale in un sistema iconografico che è quanto di più astratto e irrealista si possa concepire per una pittura che si serve comunque di immagini meticolosamente riprodotte.⁷⁶

De Chirico a Ferrara si dedica intensamente al contrasto tra reale e irrealista che emerge in particolare in alcune versioni dei “quadri nel quadro”⁷⁷. Questo tema iconografico non è nuovo per de Chirico che lo ha già trattato a Parigi, ad esempio nel dipinto *Il doppio sogno di primavera* (1915; Fig. 56), dove però esso si presenta come una lavagna nera o una tela

⁷³ P. Baldacci (a cura di), *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie...*, cit., p. 32.

⁷⁴ Ivi, p.93.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ivi, p. 32.

⁷⁷ *Ibidem*.

bianca nella quale: «Sono tracciate orbite e geometrie celesti o composizioni metafisiche che sembrano emergere da un sogno»⁷⁸. Nei “quadri nel quadro” ferraresi, invece, la realtà prende il posto del sogno e nella cornice emergono biscottini, carte geografiche e anche edifici, a proposito di questo Paolo Baldacci scrive:

A Ferrara, se si escludono le lavagne con le costellazioni nelle stanze abitate dai manichini-filosofi, i quadri nel quadro e le scatole contengono per lo più rappresentazioni di cose reali e di edifici veri: stabilimenti industriali come la fabbrica di «articoli d'illuminazione, casalinghi e chincaglieria» dei Fratelli Santini, oppure la sinistra villa di Aguscello, poi adibita a manicomio infantile, o altre vedute non ancora identificate e dipinte con estremo realismo⁷⁹.

In occasione della mostra “De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie” (2015-16) la storica dell'arte Lorenza Roversi ha svolto uno studio nel corso del quale ha constatato che l'edificio della fabbrica Fratelli Santini (Fig. 57) è stato il modello per il dipinto *Interno metafisico con grande officina* (1916; Fig. 58) a proposito del quale Ina Conzen scrive:

L'immagine raffigura la fabbrica Fratelli Santini a Ferrara, che de Chirico riprese in modo relativamente dettagliato dal logo della ditta, quale compariva anche sulla corrispondenza commerciale del tempo.⁸⁰

La villa di Aguscello, invece, è stata identificata nell'edificio raffigurato nello studio per *I giochi dello scienziato* (1917; Fig. 59).⁸¹

Nel dipinto ferrarese *Interno metafisico con grande officina* (Fig. 58) è presente il contrasto tra reale e irreale dato dal fatto che ciò che dovrebbe essere finto, cioè il quadro, sembra vero e ciò che dovrebbe essere vero, cioè l'ambiente in cui il quadro si trova, è un enigma. In quest'opera c'è inoltre un chiaro richiamo agli edifici e ai colori di Ferrara sia nel “quadro nel quadro” che nello scorcio che si può osservare dalla finestra. Questo continuo contrasto tra realtà e illusione che emerge nei quadri di de Chirico in generale, ma in modo più intenso in quelli dipinti dall'artista durante il soggiorno a Ferrara, è da attribuire anche al momento storico in cui vengono realizzati ovvero la Prima Guerra Mondiale. La guerra genera nell'artista la necessità di esprimere quello che gli italiani, e non solo, stanno vivendo. Una situazione che de Chirico definisce con le parole: «La

⁷⁸ Ivi, p.205.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Ivi, p.81.

⁸¹ Ivi, p.37.

grande pazzia del mondo, questa mostruosa bestialità che non ha l'aria di voler finire e che mi tiene incatenato in questa vita idiota, circondato da eventi stupidi e fatali»⁸².

L'iconografia ferrarese dechirichiana è caratterizzata da numerosi riferimenti alla mitologia greca e alla religione ebraica che emergono già dai titoli come nei quadri *L'angelo ebreo* (1916; Fig. 60) e *Il sogno di Tobia* (1917; Fig. 61). In particolare, l'attenzione di de Chirico riguarda l'ebraismo come conferma Paolo Baldacci affermando:

È noto che i due fratelli de Chirico erano molto attratti dalla cultura e dalle tradizioni ebraiche e che questo apprezzamento aumentò in modo significativo a Ferrara, città con una ricca e antica storia culturale israelitica.⁸³

Nel dipinto *L'angelo ebreo* (Fig. 60), tra gli elementi geometrici tipici delle opere dechirichiane di questo periodo, emerge un occhio stilizzato che è molto simile a quelli presenti nella pittura vascolare greca che avevano una funzione scaramantica.⁸⁴ Il titolo invece allude alla figura degli angeli che nella religione cristiana ed ebraica svolgono il ruolo di messaggeri di Dio, così come, nella religione greco-romana, fa Hermes/Mercurio. Anche nel quadro *Il sogno di Tobia* (Fig. 61) ritroviamo alcuni elementi tipici della pittura di de Chirico quali architetture rinascimentali, forme geometriche e due "quadri nel quadro". È tra la cornice di uno di essi che viene rappresentato un pesce, simbolo che rimanda alla vicenda biblica di Tobia, da cui deriva il titolo dell'opera. Il riferimento alla mitologia greca, invece, è dato dalla colonnina di mercurio che rimanda a Mercurio, il messaggero degli dèi. Sempre nella colonna sono presenti grandi lettere che formano la parola "AIDEL" che è la traslitterazione latina della radice greca che significa "indivisibile".⁸⁵ Collegando tutti questi significati nascosti: «*Il sogno di Tobia* annuncia che l'arte metafisica fa vedere l'indivisibile avvalendosi di un'iconografia ricca di spunti ironici»⁸⁶.

L'interazione tra questi diversi temi porterà il pittore alla realizzazione del totem manichino del dipinto *Il grande metafisico* (Fig. 19) nel quale si può notare un chiaro riferimento alla piazza Ariostea (Fig. 62), una nota piazza ferrarese.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p.195.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, p.224.

⁸⁶ *Ibidem*.

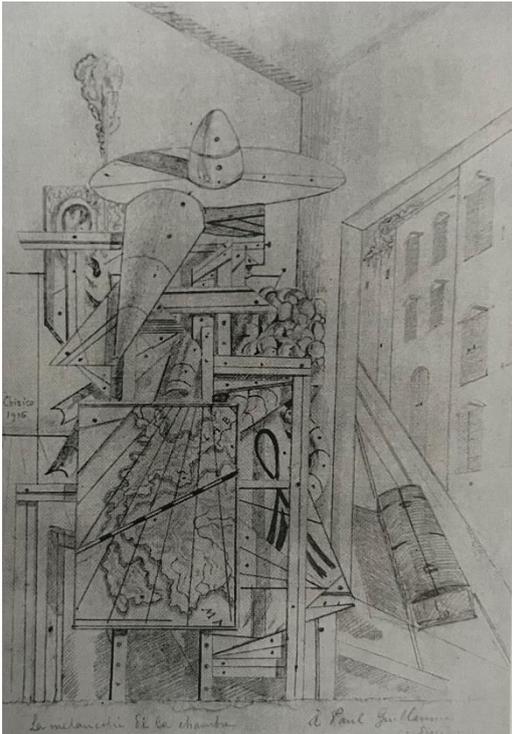


Fig. 54, G. de Chirico, *La malinconia della camera*, 1916

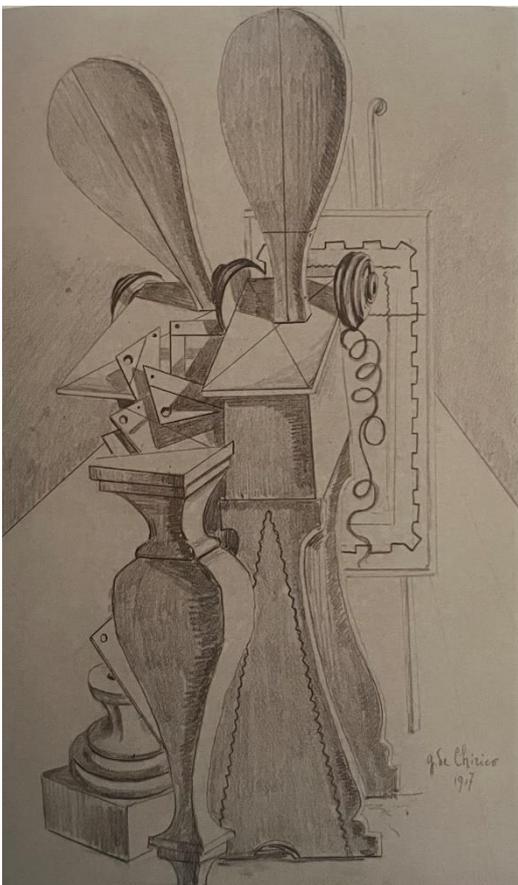


Fig. 55, G. de Chirico, *Le muse sorelle*, 1917.

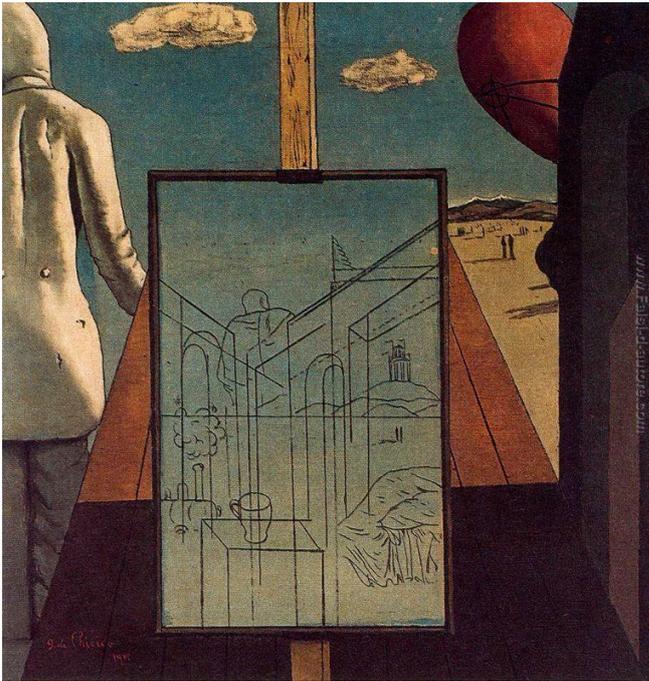


Fig. 56, G. de Chirico, *Il doppio sogno di primavera*, 1915.



Fig. 57, S. Santini, carta intestata della fabbrica Fratelli Santini, 1900, edificio chiuso e raso al suolo nel 1963.



Fig. 58, G. de Chirico, *Interno metafisico con grande officina*, 1916.



Fig. 59, G. de Chirico, *Studio per il quadro I giochi dello scienziato*, 1917.



Fig. 60, G. de Chirico, *L'angelo ebreo*, 1916.

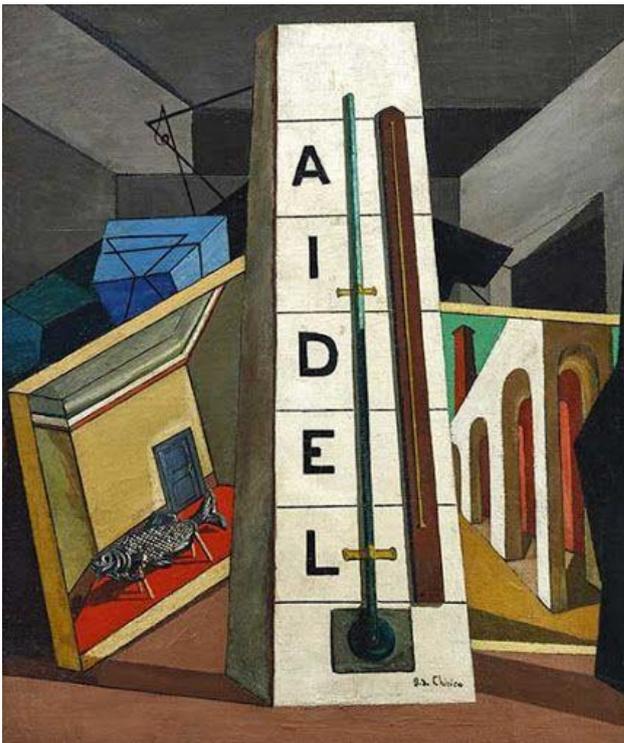


Fig. 61, G. de Chirico, *Il sogno di Tobia*, 1917.



Fig. 62, B. Rossetti, *Piazza Ariostea*, costruita a partire dalla fine del Quattrocento, cartolina risalente al 1910.

3.2 Giorgio de Chirico con Corrado Govoni e Filippo De Pisis a Ferrara

A Ferrara i fratelli de Chirico conoscono il poeta futurista Corrado Govoni che li ospita per un breve periodo nel suo appartamento situato in un palazzo in via Centoversuri a Ferrara. Con molta probabilità è stato l'intellettuale toscano Giovanni Papini, amico sia di Govoni che di de Chirico e Savinio, a mettere in contatto i due fratelli e il poeta. Dopo il breve soggiorno a casa di Govoni il legame tra i tre si raffredda e a proposito di questo Giorgio de Chirico scrive:

Conobbi il poeta Govoni, ma lo vidi poche volte; era ritroso e non molto accogliente. Ricordo la sua casa, che pareva come perduta in mezzo alla campagna; le rare volte che andai da lui incombeva su Ferrara la canicola; il caldo era soffocante ma la casa del poeta Govoni aveva tutte le persiane chiuse; c'erano un'ombra e una frescura deliziose e mi ricordai di certe case in Grecia, d'estate, ai tempi della mia infanzia. C'era anche la moglie di Govoni, che era una bellissima signora pallida e bruna, con quello sguardo profondo, con quello sguardo "notturno" e con quel disegno speciale degli occhi, che sono una caratteristica di alcune donne ferraresi.⁸⁷

Dalle parole dell'artista si percepisce una certa distanza tra i due ma nonostante questo gli aspetti di «rarefazione metafisica»⁸⁸ presenti nelle opere del poeta hanno mosso l'interesse di de Chirico, il quale si cimenta nella composizione poetica e scrive *Il signor Govoni dorme* (1916), poesia nella quale compaiono immagini tipiche della Metafisica dechirichiana. La poesia recita:

Nella città dove l'acclamano tra mille statue su piedestalli
 sì bassi che sembra esse camminino coi cittadini frettolosi.

⁸⁷ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., pp. 87-88.

⁸⁸ F. Poli, *La Metafisica*, cit., p.197.

Sul palcoscenico tutto è mistero ...
 Lo specchio sul cavalletto. Il quadro non è ancor compiuto.
 Il filosofo dorme. Si picchia all'uscio.
 Son gli amici; ch  il sole gi  scende, e l'ombre
 gi  lunghe si fanno pi  lunghe, e invitano
 all'amicizia peripatetica.
 ... Si picchia all'uscio. Invano! Invano!...
 La fante oscena strilla dalla finestra:
 Tutta notte egli ha vegliato, guardando
 la piazza, e il castello rosso, e il fiume chiaro ...
 e adesso dorme, dorme, dorme, ... e non bisogna,
 non bisogna svegliarlo!⁸⁹

La poesia viene pubblicata per la prima volta dal fratello di de Chirico, in *F'rara citt  del Worbas* (1916) e successivamente anche nella rivista "La Voce" e in *Hermaphrodito*, opera ancora una volta di Savinio che viene pubblicata nel 1918. Da una lettera che Alberto Savinio scrive a Papini si pu  notare la poca stima che ha nei confronti di Govoni tanto che lo storico dell'arte Maurizio Calvesi (1927-2020) sostiene che Savinio: «avrebbe utilizzato la poesia del fratello in quanto ironica»⁹⁰ e dunque non per omaggiare il poeta.

Nel 1916 a Ferrara avviene un altro importante incontro per i fratelli de Chirico, infatti, essi entrano in contatto con Filippo Tibertelli De Pisis che nota i due dopo aver letto un articolo di Alberto Savinio sulla rivista "La Voce". De Pisis vive a Ferrara nel palazzo di famiglia, quando conosce i de Chirico non dipinge ancora, ma si dedica al disegno, alla scrittura e agli studi di Lettere presso l'Universit  di Bologna. Per quanto riguarda il ruolo di De Pisis nella "Scuola Metafisica" esso   relativamente marginale, alcune opere come *Natura morta metafisica* (1919; Fig. 63) o *L'ora fatale* (1919; Fig. 64) mostrano un avvicinamento alla pittura metafisica, lo stesso artista a proposito della sua arte di quel periodo afferma:

La cosiddetta "pittura metafisica" creata da de Chirico, e di riflesso da Carr , Morandi e pochissimi altri, fu da me intuita. Con ci  non dico che la mia personalit  pittorica sia da confondere con quella dei "pittori metafisici", ma l'elemento metafisico, [...]   sempre desto ed apparente nella mia pittura.⁹¹

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ G. Briganti (a cura di), *De Pisis. Gli anni di Parigi (1925-1939)*, catalogo della mostra (Verona, Galleria dello Scudo, 13 dicembre 1987 – 31 gennaio 1988; Roma-Bari 1988), Mazzotta, Milano 1988, p. 110.

Al contrario il giovane artista ha un ruolo molto importante a livello artistico e personale per Giorgio de Chirico, i due diventano amici e confidenti e fin da subito De Pisis: «gli ha raccontato Ferrara, gliel'ha fatta conoscere nei suoi segreti, enfatizzati nell'esaltazione della solitudine provinciale»⁹². L'artista ferrarese a proposito del rapporto con de Chirico afferma: «Io somministravo idee materiali all'amico, lui mi offriva immagini e sensazioni; lui cercava una pittura mai vista, io cercavo le basi di una nuova prosa»⁹³. Talvolta gli scritti di Filippo De Pisis permettono di decifrare alcune opere di Giorgio de Chirico e di cogliere il legame profondo che c'è tra l'opera e la città di Ferrara. È il caso del quadro *Le Muse inquietanti* (1917-19; Fig. 65) il cui titolo iniziale doveva essere *Le Vergini inquietanti*. Riguardo quest'opera De Pisis scrive:

Le protagoniste sono due vestali che, come guardie, vegliano sulla città di Ferrara e sul suo spirito inquietante e misterioso: guardie e quindi Muse per il poeta che questo spirito vuole celebrare.⁹⁴

Il chiaro riferimento a Ferrara è visibile in secondo piano dove emergono la mole del Castello Estense, le officine con lunghe ciminiere e le facciate delle case.

Durante una conferenza in occasione dell'inaugurazione di una mostra di de Pisis a Roma, l'artista ferrarese parla della Metafisica ponendo l'accento sull'importanza della città in cui essa si è sviluppata. Nelle parole dell'artista:

La parola "Metafisica" da prima non fu che un'indicazione generica senza preciso significato. Su questa benedetta "Pittura metafisica" di cui ormai molti parlano senza saperne bene la genesi e il contenuto [...]. Nacque infatti, o prosperò, nella bella, patetica città di Ferrara, città metafisica per eccellenza.⁹⁵

⁹² P. Baldacci (a cura di), *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie...*, cit., p. 34.

⁹³ S. Salvagnini, *De Pisis*, Giunti Editore, Firenze 2007, p. 17.

⁹⁴ P. Baldacci (a cura di), *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie...*, cit., p. 34.

⁹⁵ F. De Pisis - De Pisis B. e Zanotto S. (a cura di), *Confessioni*, Le Lettere, Firenze 1996, p. 69.



Fig. 63, F. de Pisis, *Natura morta metafisica*, 1919.

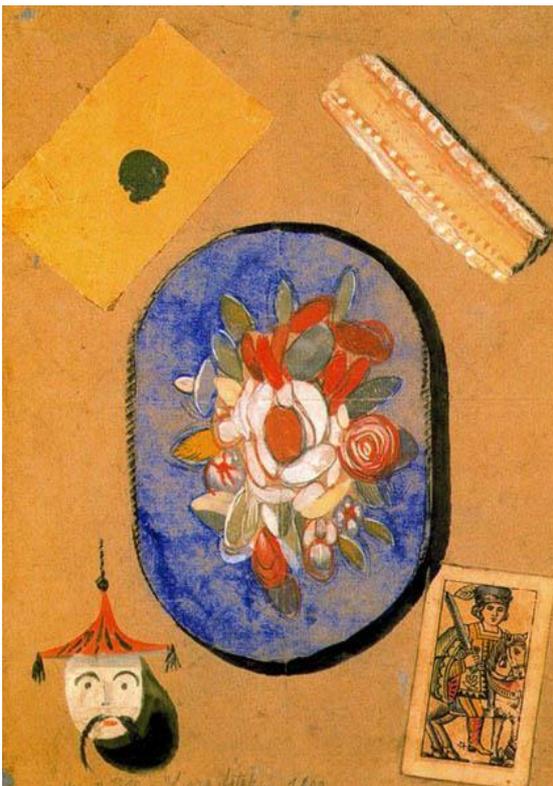


Fig. 64, F. de Pisis, *L'ora fatale*, 1919.



Fig. 65, G. de Chirico, *Muse inquietanti*, 1917-19

3.3 L'incontro ferrarese di Giorgio de Chirico con Carlo Carrà

Carlo Carrà arriva a Ferrara, anche lui come i fratelli de Chirico per arruolarsi nell'esercito, nel gennaio del 1917 ma viene subito trasferito al distaccamento di Pieve di Cento poco distante da Ferrara dove, a causa del gran numero di militari affetti da disturbi psichici causati dai traumi bellici o da lesioni del sistema nervoso avvenute in guerra, è stato istituito un centro neurologico specializzato. Questo ospedale è ricordato non solo per l'importante contributo alla storia della psichiatria italiana ma anche perché in quel centro sono stati ricoverati importanti artisti, tra i quali appunto Giorgio de Chirico e Carlo Carrà.

Il primo contatto tra i due artisti avviene attraverso un carteggio e solo successivamente si incontrano di persona. Nell'aprile del 1917 de Chirico viene ricoverato all'ospedale psichiatrico militare di Villa Seminario, pochi giorni dopo anche Carlo Carrà lo raggiunge e nella sua autobiografia l'artista piemontese scrive:

Il direttore dell'ospedale, colonnello Gaetano Boschi, vero scienziato in materia di malattie nervose, mi usò molti riguardi e mi fece assegnare una cameretta accioccché io potessi dipingere, pensando egli giustamente che oltre le cure mediche il lavoro a me caro avrebbe contribuito a rinfrancarmi nel fisico e nel morale. [...] Contemporaneamente all'attività pittorica andavo svolgendo quella letteraria. [...] Sempre improntato ai concetti della metafisica che andavano solidificandosi in me.⁹⁶

L'incontro tra i due artisti è stato definito:

La conseguenza più importante del soggiorno ferrarese di de Chirico [...]. Non perché ciò abbia modificato il percorso artistico di de Chirico, ma perché l'enorme impatto che la sua pittura ebbe su quella del collega e alcuni maneggi tattici negli anni seguenti diedero al pubblico l'impressione che Ferrara fosse nata in quegli anni una nuova "scuola" di pittura che li aveva come assoluti protagonisti, con l'associazione appena posteriore del più giovane Morandi.⁹⁷

La Villa fu luogo di incontro di vari artisti e anche di protezione di questi intellettuali durante il periodo bellico, infatti, nei mesi di ricovero dei due pittori, l'ospedale viene frequentato anche da Alberto Savinio e Filippo De Pisis che scrive:

In una serena, settecentesca villa patriziale del suburbio, già dimora agli onesti spassi estivi per il Seminario, i pittori de Chirico e Carrà in grigioverde alternavano gli ozii militareschi alle pitture metafisiche.⁹⁸

Qui, de Chirico e Carrà lavorano fianco a fianco e danno vita alcuni dei capolavori più significativi della stagione metafisica ferrarese. Carrà non vivrà mai a Ferrara, ed è per questo che, se nelle opere dechirichiane di questo periodo troviamo riferimenti diretti alla città estense, in Carrà sono presenti solo riferimenti alle stanze e agli ambienti spogli del nosocomio, come possiamo osservare nel dipinto *Solitudine* (1921; Fig. 66) dove, inoltre, si può notare l'acquisizione della lezione dechirichiana come sostiene Ina Conzen: «Solitudine si ispira direttamente a opere chiave di de Chirico come *Il filosofo e il poeta*»⁹⁹. Un'altra opera di de Chirico a cui fa riferimento Carrà in questo quadro è *La sposa fedele* (1907; Fig. 68) per quanto riguarda la "schiena umanoide" del manichino con la testa a birillo. Anche la lavagna sul cavalletto è un elemento che Carrà riprende dalle opere del collega. La versione di *Solitudine* (Fig. 66) giunta fino a noi è stata modificata dall'artista nel corso degli anni, nella versione originale del 1917 (Fig. 67) che viene pubblicata sulla rivista "Valori Plastici" compaiono anche i biscotti che de Chirico

⁹⁶ C. Carrà, a cura di M. Carrà, *La mia vita*, cit., p.143.

⁹⁷ P. Baldacci (a cura di), *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie...*, cit., p. 221

⁹⁸ Ivi, p. 100.

⁹⁹ Ivi, p. 86.

vede nel ghetto di Ferrara e che riproduce in numerose opere con le quali sicuramente Carrà entra in contatto e da cui trae ispirazione. In seguito, i biscotti vengono coperti infatti nella versione arrivata fino a noi non sono visibili.¹⁰⁰

Un altro esempio di influenza dell'opera dechirichiana su Carrà è quello del quadro *La musa Metafisica* (Fig. 41) nel quale sono presenti riferimenti a *Natura morta evangelica* (1916; Fig. 69) di de Chirico. In quest'ultimo quadro si ripresentano alcuni elementi tipici delle opere dechirichiane come l'accumulo di righe, squadre e righelli, un "quadro nel quadro" diviso in due dove nella parte superiore sono raffigurati una ciambella e un biscotto che, come il nome dell'opera, sono il risultato dell'influenza del soggiorno nel Ghetto di Ferrara mentre, nella parte bassa del "quadro nel quadro", è presente una carta geografica, con le rotte segnate da linee nere e nella quale è riconoscibile la penisola istriana con il golfo del Quarnero e le isole di Cherso e Veglia, territori che entreranno a far parte dell'Italia al termine della Prima Guerra Mondiale. La stessa carta geografica è presente anche nel dipinto *La musa Metafisica* (Fig. 41) che Carrà dipinge durante il ricovero nella Villa ferrarese.

Un'altra opera del collega da cui prende ispirazione Carrà è *Il ritornante* (Fig. 20) di cui l'artista piemontese vede il disegno (Fig. 70) nel 1917. Il dipinto vero e proprio viene realizzato da de Chirico l'anno successivo senza particolari modifiche rispetto al disegno. Il particolare che colpisce Carrà è la porta socchiusa della quale lo stesso Giorgio de Chirico, in un suo scritto, spiega il significato: «La porta socchiusa sopra la notte dell'anticamera aveva la solennità sepolcrale della pietra smossa sopra la tomba del resuscitato»¹⁰¹. Questo particolare iconografico viene riprodotto da Carrà in numerosi disegni e nel quadro *Il dio Ermafrodito* (Fig. 40).

Nonostante questo legame, il rapporto tra i due artisti andrà rovinandosi, tanto che nell'autobiografia di Carrà non viene fatto alcun riferimento ai mesi trascorsi in clinica in compagnia di de Chirico. Anche Filippo de Pisis rimane sorpreso di questo fatto tanto che parlando di pittura metafisica scrive:

Un fenomeno post futurista (sebbene in parte iniziato prima a Parigi da pochissimi, fra i quali è da porre il pittore de Chirico) sembrò essere la cosiddetta

¹⁰⁰ Ivi, p.222.

¹⁰¹ Ivi, p.225.

Pittura metafisica, sulla quale Carlo Carrà ha stampato un libro senza per anco citare il compagno di ricerche e di studi.¹⁰²

Allo stesso tempo, de Chirico nelle sue *Memorie* riserva parole poco lusinghiere nei confronti di Carrà:

In quel tempo capitò a Ferrara Carlo Carrà; vi capitò non so se per caso o altrimenti e giunse al deposito dello stesso reggimento ove ero io. Ci ritrovammo più tardi in una specie di ospedale, o piuttosto di convalescenziario che era sito a pochi chilometri da Ferrara. Io approfittai della relativa tranquillità del luogo per lavorare un po' di più. Questo convalescenziario era un antico convento pieno di corridoi, di sale enormi e di un numero infinito di camerette. Ottenuto il permesso del direttore potei installarmi in una di quelle camerette e lavorare tranquillamente per qualche ora ogni giorno. [...] Quando Carrà mi vide fare quadri metafisici andò a Ferrara a comprare tele e colori e si mise a rifare, ma alquanto stentatamente, gli stessi soggetti che facevo io, e tutto ciò con una spudoratezza e un sans-gêne veramente ammirevoli.¹⁰³

Il periodo trascorso da Giorgio de Chirico, Carrà ma anche da Filippo de Pisis e Alberto Savinio a Villa del Seminario è senza dubbio limitato, ma vede la formazione di un'idea della poetica metafisica ben precisa, in una città come Ferrara che fino a quel momento era rimasta estranea alle più importanti correnti artistiche d'Italia.

¹⁰² F. De Pisis - De Pisis B. e Zanotto S. (a cura di), *Confessioni*, cit., p. 69.

¹⁰³ G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., p. 90.



Fig. 66, C. Carrà, *Solitudine*, 1921.



Fig. 67, C. Carrà, prima versione del quadro Solitudine pubblicata su "Valori Plastici", 1917.



Fig. 68, G. de Chirico, *La sposa fedele*, 1916.

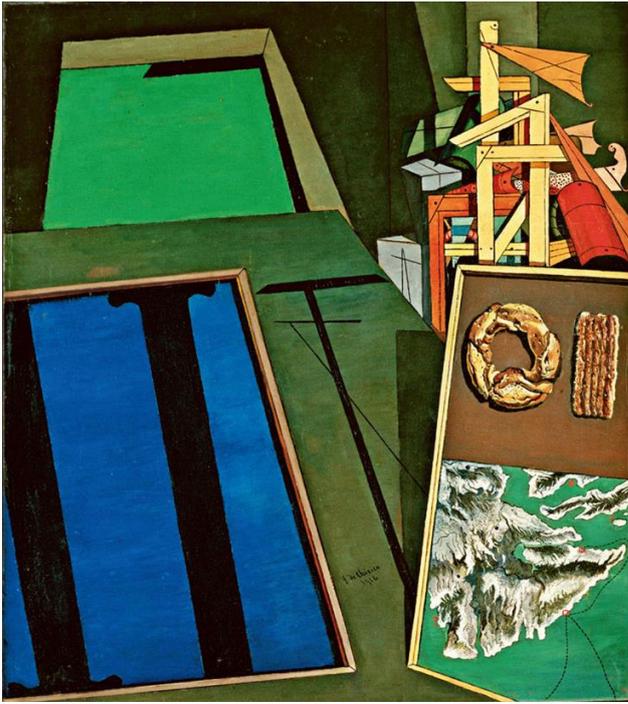


Fig. 69, G. de Chirico, *Natura morta evangelica*, 1917.



Fig. 70, G. de Chirico, *Il ritornante*, 1917.

Capitolo 4: LA FERRARA DELLA METAFISICA: una proposta di itinerario turistico

4.1 Proposta di itinerario turistico “Sui passi della Metafisica”

L’itinerario turistico “Sui passi della Metafisica” si concretizza nella proposta di un percorso che attraversa la città di Ferrara e che tocca tutti i luoghi che sono stati sfondo di vicende legate alla pittura metafisica e ai suoi esponenti. Nei luoghi più significativi lungo il percorso è previsto l’inserimento di pannelli esplicativi. Essi contengono immagini e brevi informazioni per permettere ai turisti di comprendere il legame tra il luogo e la Metafisica, i più appassionati potranno accedere ad una spiegazione più approfondita in modo semplice e veloce scansionando il QR code che rimanda anche alla versione in inglese. Nelle brevi descrizioni presenti nei pannelli sono state evidenziate alcune parole chiave attraverso l’utilizzo di un carattere di scrittura diverso dal resto del testo, ciò è stato fatto per rendere ancora più semplice e immediata la lettura.

I pannelli segnano il percorso (Fig. 71) che ha inizio e termina presso la stazione dei treni di Ferrara. La durata è di circa due ore e l’itinerario si estende per 6,9 chilometri, il percorso è privo di dislivelli pertanto non richiede particolari prestazioni fisiche.

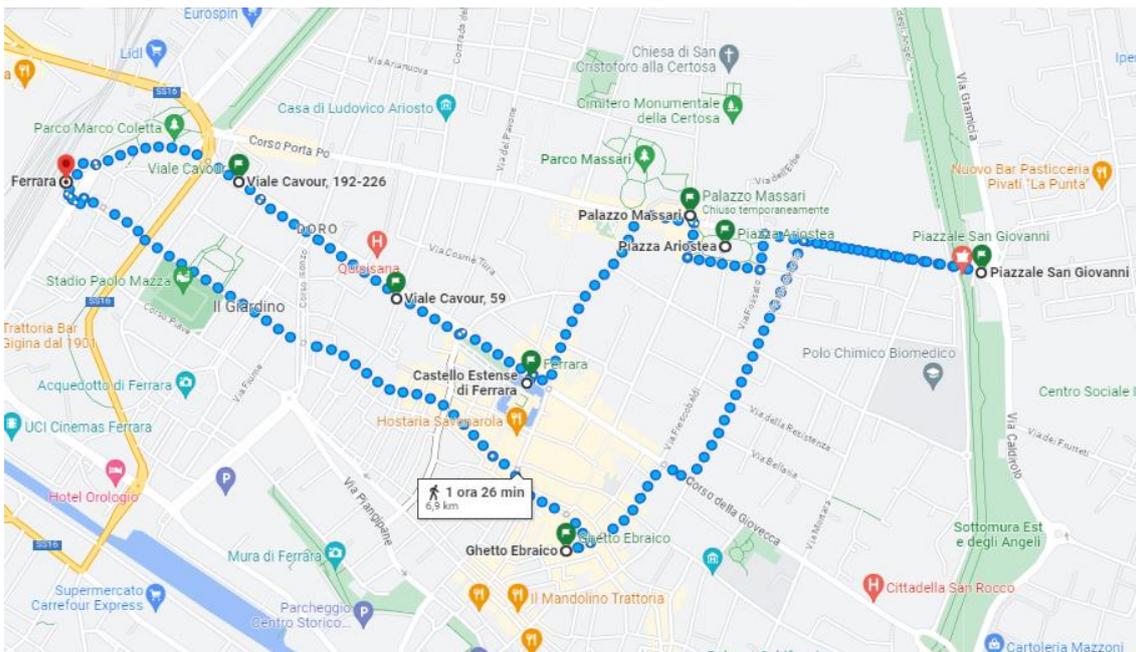


Fig. 71, Mappa del percorso elaborata attraverso l’utilizzo di Google Maps.

I pannelli che sono stati ideati per rendere fruibile l’itinerario sono di diverse tipologie. Il primo pannello introduce all’itinerario e presenta il tema generale che lega tutti quelli disposti in città: la pittura metafisica. Il secondo pannello, invece, presenta la figura

chiave di questo prodotto ovvero Giorgio de Chirico e accenna alle varie personalità con le quali l'artista è entrato in contatto durante il soggiorno a Ferrara. Il terzo pannello si discosta da tutti gli altri perché è situato sul luogo preciso in cui sorgeva la caserma presso la quale lavoravano i fratelli de Chirico durante il servizio militare. In questo pannello è stata inserita un'immagine dell'edificio com'era ai tempi di de Chirico in modo tale che i visitatori possano avere un riferimento visivo ed essere più coinvolti. Anche il quinto pannello si discosta da tutti gli altri perché introduce al museo di arte moderna e contemporanea "Filippo de Pisis" che al momento è in fase di restauro, pertanto, non è visitabile all'interno. Il pannello introduce anche a due figure molto importanti per la storia della Metafisica e della vita di Giorgio de Chirico e sono Filippo de Pisis e Carlo Carrà. Molte opere di de Pisis e alcune opere di Carrà sono conservate all'interno del museo, non essendo al momento fruibile, la descrizione approfondita a cui rimanda il QR code è più lunga e dettagliata rispetto a quella presente negli altri pannelli questo per permettere ai visitatori di comprendere il ruolo che i due artisti hanno avuto all'interno della scuola metafisica. Gli altri quattro pannelli fanno riferimento a specifiche opere direttamente legate a luoghi della città. In questi casi i sono state inserite le immagini delle opere direttamente nel pannello esposto per poter permettere a chi osserva di cogliere il legame tra l'opera e il luogo fisico. L'immagine è inserita in alta qualità anche nel documento PDF a cui rimanda il QR code in modo da poter permettere, a chi volesse, di osservare più dettagliatamente l'opera.

Questo itinerario è rivolto e adatto ad adulti e giovani; tuttavia, le descrizioni brevi e la possibilità di approfondire comodamente attraverso la scansione dei codici QR permettono di ampliare il target e di rivolgersi sia ad appassionati di arte sia a persone meno interessate auspicando di catturare la loro attenzione. L'itinerario, inoltre, è adatto ai residenti che avranno la possibilità di scoprire un lato nuovo della città in cui vivono, ai turisti provenienti da altre città o regioni e ai turisti stranieri dato che i QR code rimandano anche alla versione in lingua inglese delle descrizioni.

La decisione di far iniziare e terminare il percorso presso la stazione centrale è una scelta strategica perché viene in contro ai turisti che solitamente arrivano in città in treno, inoltre, anche viaggiatori che sono solo di passaggio e non si fermano in città, leggendo il primo pannello introduttivo potrebbero incuriosirsi e tornare in seguito anche per svolgere l'itinerario. L'obiettivo di questo itinerario è quello di far conoscere la pittura

metafisica e contemporaneamente valorizzare Ferrara, la città nella quale è nata. Dato che la pittura metafisica ha avuto un ruolo importantissimo nello sviluppo dell'arte del Novecento e questo itinerario potrebbe essere un metodo dinamico e avvincente per renderla più conosciuta e per rendere più consapevoli di ciò che hanno attorno i residenti della città.

4.2 Primo pannello (stazione dei treni di Ferrara): introduzione all'itinerario



Fig. 72, Primo pannello "Sui passi della Metafisica".

Il primo pannello (Fig. 72) introduce e presenta l'itinerario ed è posizionato presso la stazione dei treni di Ferrara (Fig. 73), a pochi minuti dal centro storico. Il pannello spiega brevemente il legame tra Ferrara e la Metafisica sia in italiano che in inglese, inoltre sono presenti due immagini, entrambe raffigurano il monumento simbolo della città ovvero il castello estense. L'immagine posta a sinistra è tratta da un celebre dipinto di de Chirico nel quale l'artista rappresenta il castello mentre, la fotografia a destra è un'immagine del castello reale. La scelta delle immagini è stata fatta appositamente per sottolineare e introdurre l'importanza di Ferrara nello sviluppo della pittura metafisica. Attraverso la scansione del QR code di questo primo pannello si accede direttamente alla pagina di Google Maps (Fig. 71) nella quale è possibile visualizzare le indicazioni stradali per iniziare a svolgere l'itinerario.

Nel testo in italiano e inglese contenuto nel pannello appare scritto:

Da qui comincia il percorso che vi porterà alla scoperta della **Ferrara** metafisica. Infatti, è proprio qui che è nata attorno al 1915 e si è consolidata la **pittura metafisica**, un **movimento artistico** d'avanguardia che ha cambiato per sempre la storia dell'arte.

From here begins the path that will lead you to discovery of metaphysical **Ferrara**. It's right here that in 1915 **metaphysical art** was born in 1915 and consolidated. Metaphysics is an avant-garde **artistic movement** that changed the history of art forever.

Il luogo scelto per posizionare il pannello (Fig. 73), come detto precedentemente è la stazione, precisamente l'ingresso, che è sia il punto di partenza che il punto di arrivo ed è una posizione che permette una grande visibilità del pannello.

Un breve tratto a piedi (Fig.74) della durata di 7 minuti permetterà ai visitatori di raggiungere il pannello successivo.



Fig. 73. Ipotesi di posizionamento del primo pannello all'ingresso della stazione dei treni di Ferrara.

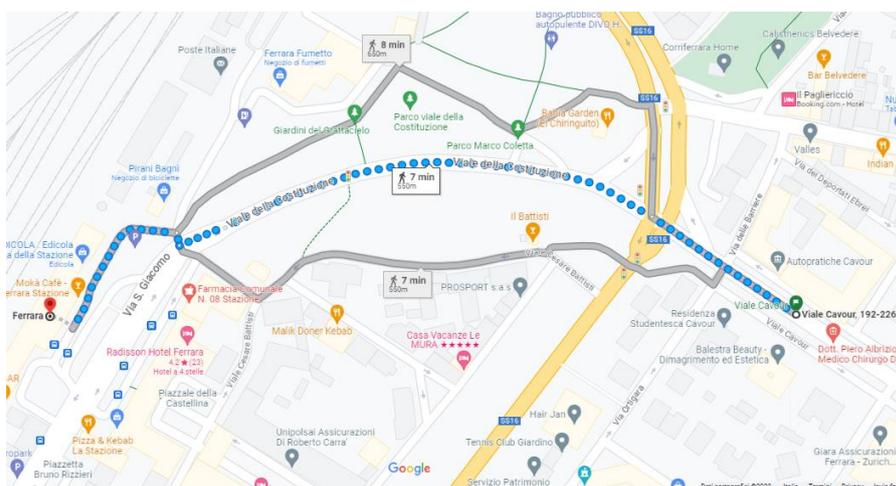


Fig. 74, Percorso che collega il primo e il secondo pannello.

4.3 Secondo pannello (Viale Cavour): Giorgio de Chirico



Fig. 75, Secondo pannello *Giorgio de Chirico*.

Il secondo pannello (Fig. 75) introduce alla figura di Giorgio de Chirico dando una panoramica generale sulla sua vita e soprattutto sul suo ruolo fondamentale all'interno della scuola metafisica. La breve descrizione posta sul pannello spiega:

Giorgio de Chirico è il pittore che viene definito il **padre della pittura metafisica**. L'artista cambia spesso paese durante la sua vita, tra i vari soggiorni quello a **Ferrara segna maggiormente la sua arte**. In molte **opere** di de Chirico sono presenti **evidenti riferimenti a luoghi e monumenti di questa città** che potrete scoprire lungo il percorso.

Durante gli anni trascorsi in questa città il pittore entra in contatto con molti personaggi di rilievo, tra i quali due nativi di Ferrara: il poeta **Carlo Govoni** e il pittore **Filippo de Pisis**.

Il QR code rimanda al documento PDF (Fig. 76) nel quale vengono approfonditi alcuni punti della vita dell'artista e in particolare l'importanza che hanno avuto gli anni trascorsi a Ferrara; infine vengono nominati due artisti, il poeta futurista Corrado Govoni e il pittore Filippo de Pisis entrambi ferraresi con i quali de Chirico entra in contatto in città. L'impaginazione scelta per tutti i PDF è semplice e priva di distrazioni per rendere la lettura indisturbata e scorrevole. Il PDF di questo pannello, come tutti quelli associati ai pannelli disposti nel centro di Ferrara, include anche la versione in inglese:

Giorgio de Chirico è il pittore che viene definito il padre della pittura metafisica. L'artista cambia spesso paese durante il corso della sua vita, nasce in Grecia e alla morte del padre si trasferisce in Italia dal 1911 vive a Parigi fino al momento in

cui l'Italia entra in guerra nel 1915 e si ritrova a Ferrara assieme al fratello, anche lui artista nel campo della musica e della scrittura. In seguito, de Chirico trascorre vari periodi tra Parigi, Firenze, Roma e anche New York. Tra i vari soggiorni quello a Ferrara segna maggiormente la sua produzione artistica. È in questa città che si concretizza la pittura metafisica che ha reso l'artista un pittore conosciuto in tutto il mondo. Inizialmente Giorgio de Chirico e il fratello vengono ospitati a casa del poeta futurista Corrado Govoni, successivamente i due fratelli cambiano spesso casa soggiornando in varie zone della città. Seppur breve, il periodo trascorso nella città estense ha un ruolo fondamentale nella nascita della pittura metafisica perché è anche grazie agli impulsi che la città ha trasmesso a Giorgio de Chirico che egli è riuscito ad esplorare un linguaggio e un mondo nuovo. Infatti, in molte opere dell'artista sono presenti evidenti riferimenti a luoghi e monumenti di questa città che potrete scoprire lungo il percorso. Durante il soggiorno ferrarese l'artista entra in contatto oltre che con Govoni anche con un altro nativo della città: il pittore Filippo de Pisis.

Giorgio de Chirico can be considered as the father of metaphysical painting. The artist often changes countries during his lifetime, he was born in Greece but after his father's death he moved to Italy with his mum and brother. From 1911 he lived in Paris until Italy entered the war in 1915 and he moved to Ferrara with his brother who is also an artist in the field of music and writing. After the years spent in Ferrara de Chirico lived in Paris, Florence, Rome, and even New York. Among the various stays, the one in Ferrara marks his artistic production. It is in this city that the metaphysical painting that made the artist a well known took shape. Initially Giorgio de Chirico and his brother were hosted in the house of the futurist poet Corrado Govoni, subsequently the two brothers often changed houses around the city. Although brief, the period he spent in Ferrara had a fundamental role in the birth of metaphysical painting because it was also thanks to the vibes that the city transmitted to Giorgio de Chirico that he was able to explore a new art language. In fact, in many of the artist's works there are obvious references to places and monuments of this city that can be discovered along the way. During the stay of the artist in Ferrara he became friend not only with Govoni but also with another native of the city: the painter Filippo de Pisis.

GIORGIO DE CHIRICO
1888-1978



Giorgio de Chirico è il pittore che viene definito il padre della pittura metafisica. L'artista cambia spesso paese durante il corso della sua vita, nasce in Grecia e alla morte del padre si trasferisce in Italia dal 1911 vive a Parigi fino al momento in cui l'Italia entra in

guerra nel 1915 e si ritrova a Ferrara assieme al fratello, anche lui artista nel campo della musica e della scrittura. In seguito, de Chirico trascorre vari periodi tra Parigi, Firenze, Roma e anche New York. Tra i vari soggiorni quello a Ferrara segna maggiormente la sua produzione artistica. È in questa città che si concretizza la pittura metafisica che ha reso l'artista un pittore conosciuto in tutto il mondo. Inizialmente Giorgio de Chirico e il fratello vengono ospitati a casa del poeta futurista Corrado Govoni, successivamente i due fratelli cambiano spesso casa soggiornando in varie zone della città. Seppur breve, il periodo trascorso nella città estense ha un ruolo fondamentale nella nascita della pittura

metafisica perché è anche grazie agli impulsi che la città ha trasmesso a Giorgio de Chirico che egli è riuscito ad esplorare un linguaggio e un mondo nuovo. Infatti, in molte opere dell'artista sono presenti evidenti riferimenti a luoghi e monumenti di questa città che potrete scoprire lungo il percorso. Durante il soggiorno ferrarese l'artista entra in contatto oltre che con Govoni anche con un altro nativo della città: il pittore Filippo de Pisis.

ENGLISH VERSION

GIORGIO DE CHIRICO
1888-1978

Giorgio de Chirico can be considered as the father of metaphysical painting. The artist often changes countries during his lifetime, he was born in Greece but after his father's death he moved to Italy with his mum and brother. From 1911 he lived in Paris until Italy entered the war in 1915 and he moved to Ferrara with his brother who is also an artist in the field of music and writing. After the years spent in Ferrara de Chirico lived in Paris, Florence, Rome, and even New York. Among the various stays, the one in Ferrara marks his artistic production. It is in this city that the

metaphysical painting that made the artist a well known took shape. Initially Giorgio de Chirico and his brother were hosted in the house of the futurist poet Corrado Govoni, subsequently the two brothers often changed houses around the city. Although brief, the period he spent in Ferrara had a fundamental role in the birth of metaphysical painting because it was also thanks to the vibes that the city transmitted to Giorgio de Chirico that he was able to explore a new art language. In fact, in many of the artist's works there are obvious references to places and monuments of this city that can be discovered along the way. During the stay of the artist in Ferrara he became friend not only with Govoni but also

with another native of the city: the painter Filippo de Pisis.

Fig. 76, Versione estesa del secondo pannello *Giorgio de Chirico*.

Il pannello è stato posizionato lungo Viale Cavour (Fig. 77) che è la strada che collega la stazione con il centro città e dove poco più avanti è situato il terzo pannello.



Fig. 77, Ipotesi di posizionamento del secondo pannello lungo Viale Cavour.

inserite tre righe che informano i turisti che il portale dell'edificio originale, che è visibile nella foto posta sul pannello, è stato riposizionato nel cortile interno di Palazzo dei Diamanti, una curiosità poco conosciuta ma che potrebbe essere interessante per i più curiosi. La descrizione posta sul pannello è la seguente:

In questo luogo all'incrocio tra viale Aldighieri e viale Cavour **sorgeva la caserma alla quale viene assegnato Giorgio de Chirico** al suo arrivo a Ferrara nel giugno del 1915. L'artista sceglie di arruolarsi assieme al fratello, entrambi vengono dichiarati non idonei a combattere e assegnati al Deposito del 27° Reggimento di Fanteria presso il quale i due lavoravano come scritturali. La sede nella quale svolgevano servizio era situata proprio qui e **permetteva a Giorgio de Chirico di osservare in ogni momento il Castello estense** e di prendere ispirazione per le sue opere. L'edificio originale è stato abbattuto negli anni Venti del Novecento.

Curiosità: Se vi recate a Palazzo dei Diamanti potrete osservare il portale della facciata della caserma Pestrini che nel 1931 l'architetto Carlo Savonuzzi (1897-1973) sistemò nell'arcata mediana del cortile interno del palazzo.

Nell'approfondimento PDF (Fig. 80) al quale rimanda il codice QR sono presenti le immagini dell'edificio com'era ai tempi dell'artista, strategicamente posizionate vicino all'immagine di quello attuale per permettere ai visitatori di confrontarli con più facilità. Inoltre, come per gli altri pannelli, attraverso la scansione del codice si accede alla versione ampliata della descrizione sia in italiano che in inglese:

Nel 1915 Giorgio de Chirico e il fratello Alberto Savinio decidono di arruolarsi nell'esercito italiano e per questo motivo si trasferiscono a Firenze. Nel giugno del 1915 i fratelli de Chirico vengono dichiarati non idonei a combattere al fronte e ricevono l'incarico di scritturali, ovvero militari addetti alla stesura, copiatura e trascrizione di documenti in un ufficio di comando. Entrambi i de Chirico vengono assegnati al Deposito del 27° Reggimento di Fanteria a Ferrara. È in questa occasione che avviene il trasferimento di de Chirico in città.

Nel luogo in cui vi trovate in questo momento all'incrocio tra viale Aldighieri e viale Cavour **sorgeva la caserma alla quale viene assegnato Giorgio de Chirico** al suo arrivo a Ferrara. La sede nella quale svolgevano servizio era situata proprio qui e **permetteva all'artista di osservare in ogni momento il Castello estense** e di prendere ispirazione per le sue opere.

L'edificio originale che potete osservare in foto è stato abbattuto negli anni Venti del Novecento.

Curiosità: Se vi recate a Palazzo dei Diamanti potrete osservare il portale della facciata originale della caserma Pestrini che nel 1931 l'architetto Carlo Savonuzzi (1897-1973), sistemò nell'arcata mediana del cortile interno del palazzo. L'edificio venne abbattuto ma il portale è stato conservato e riposizionato nel cortile come potete osservare nella foto sottostante.

In 1915 Giorgio de Chirico and his brother Alberto Savinio decided to enlist in the Italian army and for this reason they moved to Florence. In June 1915, the de Chirico brothers were declared unfit to fight at the front and were appointed as scriptural officers, which were responsible for drafting, copying and transcribing documents in a command office. Both brothers were assigned to the Depot of the 27th Infantry Regiment in Ferrara. That's the reason why they moved to the city. In the place where you are now at the crossroads between viale Aldighieri and viale Cavour stood the barracks to which Giorgio de Chirico was assigned. The headquarters in which he worked was located right here and allowed the artist to observe the Ferrara Castle and to take inspiration for his works. The original building that you can see in the photo was demolished in the 1920s.

Curiosity: if you go to Palazzo dei Diamanti you can admire the portal of the original facade of the Pestrini barracks which in 1931, the architect Carlo Savonuzzi (1897-1973), located in the median arch of the internal courtyard of the building. The building was demolished but the portal has been preserved and repositioned in Palazzo dei Diamanti's courtyard as you can see in the photo.

EX CASERMA PESTRINI



Nel 1915 Giorgio de Chirico e il fratello Alberto Savinio decidono di arruolarsi nell'esercito italiano e per questo motivo si trasferiscono a Firenze. Nel giugno del 1915 i fratelli de Chirico vengono dichiarati non idonei a combattere al fronte e ricevono l'incarico di scrittori, ovvero militari addetti alla stesura, copiatura e trascrizione di documenti in un ufficio di comando. Entrambi i de Chirico vengono assegnati al Deposito del 27° Reggimento di Fanteria a Ferrara. È in

ENGLISH VERSION

EX MILITARY BARRACKS PESTRINI

In 1915 Giorgio de Chirico and his brother Alberto Savinio decided to enlist in the Italian army and for this reason they moved to Florence. In June 1915, the de Chirico brothers were declared unfit to fight at the front and were appointed as scriptural officers, which were responsible for drafting, copying and transcribing documents in a command office. Both brothers were assigned to the Depot of the 27th Infantry Regiment in Ferrara. That's the reason why they moved to the city. In the place where you are now at the crossroads between viale Aldighieri and viale Cavour stood the barracks to which Giorgio de Chirico was assigned. The headquarters in which he worked was located right here and

questa occasione che avviene il trasferimento di de Chirico in città.

Nel luogo in cui vi trovate in questo momento all'incrocio tra viale Aldighieri e viale Cavour sorgeva la caserma alla quale viene assegnato Giorgio de Chirico al suo arrivo a Ferrara. La sede nella quale svolgevano servizio era situata proprio qui e permetteva all'artista di osservare in ogni momento il Castello estense e di prendere ispirazione per le sue opere. L'edificio originale che potete osservare in foto è stato abbattuto negli anni Venti del Novecento.

Curiosità: Se vi recate a Palazzo dei Diamanti potrete osservare il portale della facciata originale della caserma Pestrini che nel 1931 l'architetto Carlo Savonuzzi (1897-1973), sistemò nell'arcata mediana del cortile interno del palazzo. L'edificio venne abbattuto ma il portale è stato conservato e riposizionato nel

cortile come potete osservare nella foto sottostante.



allowed the artist to observe the Ferrara Castle and to take inspiration for his works. The original building that you can see in the photo was demolished in the 1920s.

Curiosity: if you go to Palazzo dei Diamanti you can admire the portal of the original facade of the Pestrini barracks which in 1931, the architect Carlo Savonuzzi (1897-1973), located in the median arch of the internal courtyard of the building. The building was demolished but the portal has been preserved and repositioned in Palazzo dei Diamanti's courtyard as you can see in the photo.

Fig. 80, Versione estesa del terzo pannello *Ex caserma Pestrini*.

Il pannello idealmente è posto esattamente all'incrocio tra viale Aldighieri e viale Cavour (Fig. 81) davanti all'edificio che si trova dove una volta sorgeva la caserma Pestrini.



Fig. 81, Ipotesi di posizionamento del terzo pannello all'incrocio tra viale Aldighieri e viale Cavour.

Il percorso per raggiungere il pannello successivo (Fig. 81) è molto breve e lineare infatti è situato al termine di Viale Cavour.

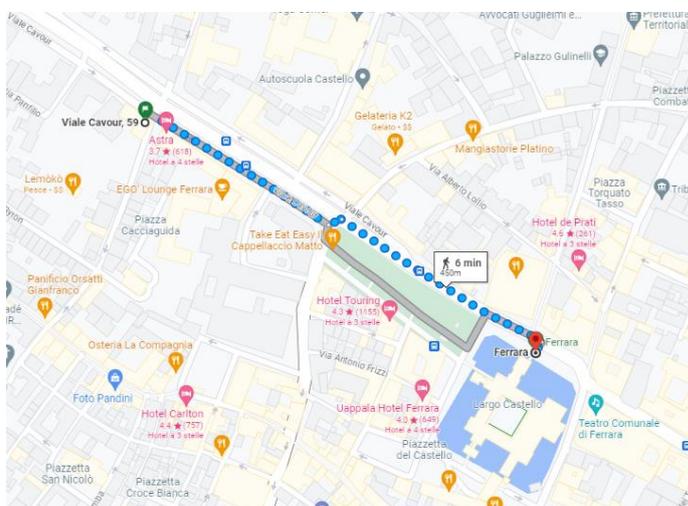


Fig. 81, Percorso che collega il terzo e il quarto pannello.

4.5 Quarto pannello (davanti al Castello Estense): Il Castello Estense nelle opere di Giorgio de Chirico



Fig. 82, Quarto pannello *Il Castello Estense nelle opere di Giorgio de Chirico*.

Il quarto pannello (Fig. 82) fa riferimento a due importanti opere di Giorgio de Chirico e le mette a confronto con il luogo reale al quale l'artista si è ispirato per realizzarle. I quadri che vengono presentati sono *I progetti della fanciulla* (1915) e *Muse inquietanti* (1918). Nel pannello sono presenti le immagini dei quadri e due brevi introduzioni alle opere che mettono in evidenza il legame tra l'opera e il luogo originale:

Giorgio de Chirico **immortala il castello in vari dipinti tra i quali:**

Nell'opera *I progetti della fanciulla* del 1915 è visibile uno scorcio dell'edificio che l'artista poteva osservare tutti i giorni dal suo ufficio di scritturale in viale Cavour.

Nel dipinto *Muse inquietanti* del 1918 l'artista raffigura l'intero monumento sullo sfondo, questo quadro rappresenta uno dei vertici assoluti nella produzione metafisica di de Chirico.

Nella versione più approfondita alla quale si può accedere tramite la scansione del QR code (Fig. 83), è presente una descrizione più completa dei due dipinti sia in italiano che in inglese, inoltre, è possibile osservare meglio i dettagli delle opere dato che le immagini sono presenti anche nel file PDF a cui rimanda il codice QR. Il contenuto del file è il seguente:

Giorgio de Chirico immortala il castello in vari dipinti tra i quali:

Nell'opera ***I progetti della fanciulla*** del 1915 è visibile uno scorcio di un edificio che è un evidente richiamo al Castello Estense che l'artista poteva osservare tutti i giorni dal suo ufficio di scritturale situato in viale Cavour a pochi passi dal castello.

Nel dipinto ***Muse inquietanti*** del 1918 l'artista raffigura l'intero monumento sullo sfondo, questo quadro rappresenta uno dei vertici assoluti nella produzione metafisica di de Chirico. Il chiaro riferimento a Ferrara è visibile in secondo piano dove emergono la mole del Castello Estense, le officine con lunghe ciminiere e le facciate delle case, inoltre, grazie a Filippo de Pisis sappiamo che il titolo iniziale doveva essere "*Le Vergini inquietanti*". Sempre l'artista ferrarese riguardo l'opera afferma che: "Le protagoniste sono come guardie che vegliano sulla città di Ferrara e sul suo spirito inquietante e misterioso.

Giorgio de Chirico immortalized the castle in some of his paintings including:

*In the painting ***I progetti della fanciulla*** (The projects of the maiden), there is a glimpse of a building which is an evident reference to the Estense Castle. The artist could observe the castle of Ferrara every day from his office located in viale Cavour, a few steps from the castle.*

*In the painting ***Muse inquietanti*** (creeping Muses) the artist depicts the entire monument in the background. This painting represents one of the absolute highlight in de Chirico's metaphysical production. The clear recall to Ferrara is visible in the background where the bulk of the Estense Castle emerges. Furthermore, thanks to Filippo de Pisis we know that the initial title must have been "*Le Vergini inquietanti*". Again, de Pisis states about the work that "The protagonists are like guards who watch over the city of Ferrara and its disturbing and mysterious spirit."*

**IL CASTELLO ESTENSE nelle opere di
GIORGIO DE CHIRICO**

Giorgio de Chirico immortalò il castello in
alcuni dei suoi dipinti tra i quali:



G. de Chirico, *I progetti della
fanciulla*, 1915.



G. de Chirico, *Muse inquietanti*,
1918.

Nell'opera *I progetti della fanciulla* del 1915
è visibile uno scorcio di un edificio che è un
evidente richiamo al Castello Estense che
l'artista poteva osservare tutti i giorni dal suo

**ENGLISH VERSION
ESTENSE CASTLE in the paintings of
GIORGIO DE CHIRICO**

Giorgio de Chirico immortalized the castle in
some of his paintings including:

In the painting *I progetti della fanciulla* (*The
projects of the maiden*), there is a glimpse of a
building which is an evident reference to the
Estense Castle. The artist could observe the
castle of Ferrara every day from his office
located in viale Cavour, a few steps from the
castle.

In the painting *Muse inquietanti* (*creeping
Muses*) the artist depicts the entire monument
in the background. This painting represents
one of the absolute highlights in de Chirico's

ufficio di scritturale situato in viale Cavour a
pochi passi dal castello.

Nel dipinto *Muse inquietanti* del 1918 l'artista
raffigura l'intero monumento sullo sfondo,
questo quadro rappresenta uno dei vertici
assoluti nella produzione metafisica di de
Chirico. Il chiaro riferimento a Ferrara è
visibile in secondo piano dove emergono la
mole del Castello Estense, le officine con
lunghe ciminiere e le facciate delle case,
inoltre, grazie a Filippo de Pisis sappiamo che
il titolo iniziale doveva essere "*Le Vergini
inquietanti*". Sempre l'artista ferrarese
riguardo l'opera afferma che: "Le protagoniste
sono come guardie che vegliano sulla città di

Ferrara e sul suo spirito inquietante e
misterioso."

metaphysical production. The clear recall to
Ferrara is visible in the background where the
bulk of the Estense Castle emerges.
Furthermore, thanks to Filippo de Pisis we
know that the initial title must have been "*Le
Vergini inquietanti*". Again, de Pisis states
about the work that "The protagonists are like
guards who watch over the city of Ferrara and
its disturbing and mysterious spirit."

Fig. 83, Versione estesa del quarto pannello *Il Castello Estense nelle opere di Giorgio de Chirico*.

Il pannello è stato pensato ipoteticamente posizionato davanti al Castello Estense (Fig. 84) per poter facilitare il riconoscimento delle corrispondenze tra il castello presente nelle opere dechirichiane e il castello della città.



Fig. 84, Ipotesi di posizionamento del quarto pannello davanti al Castello Estense.

La quinta tappa è situata a 750 metri, all'incirca 10 minuti di camminata (Fig. 85) dal castello basterà percorrere via Borgo dei Leoni e una volta arrivati all'incrocio con corso Porta Mare svoltare a destra.

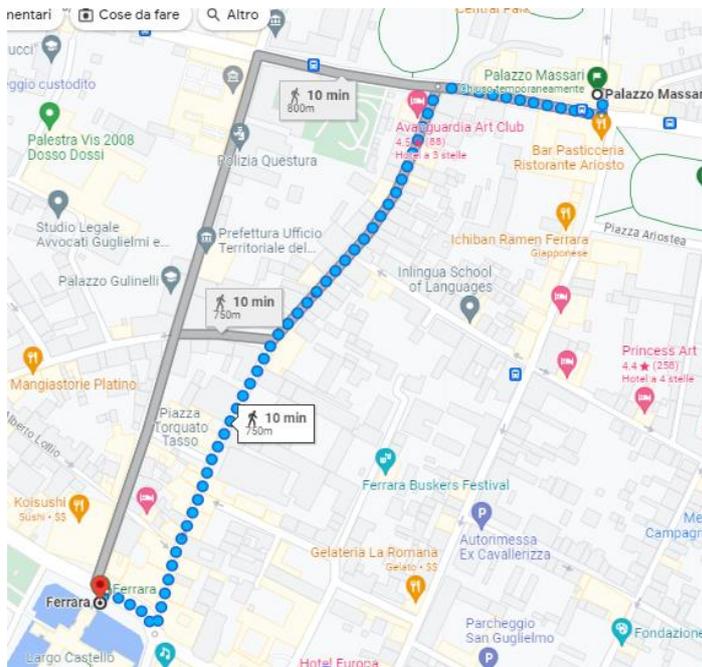


Fig. 85, Percorso che collega il quarto e il quinto pannello.

4.6 Quinto pannello (davanti a palazzo Massari in Corso Porta Mare): Museo di arte moderna e contemporanea “Filippo de Pisis”



Fig. 86, Quinto pannello *Museo di arte moderna e contemporanea “Filippo de Pisis”*.



Fig. 87, Ipotesi di posizionamento del quinto pannello all'ingresso del museo di arte moderna e contemporanea “Filippo de Pisis”.

Il quinto pannello (Fig. 86) è ipoteticamente situato all'esterno del museo di arte moderna e contemporanea “Filippo de Pisis” (Fig. 87) che si trova in corso Porta Mare presso palazzo Massari. Il pannello introduce il museo e in particolare due figure importanti per

de Chirico e per la pittura metafisica: Filippo de Pisis e Carlo Carrà. In particolare, per quanto riguarda quest'ultimo viene fatto riferimento ai mesi che trascorre ricoverato assieme a Giorgio de Chirico presso la clinica Villa del Seminario, situata poco distante da Ferrara. Al momento il museo è chiuso al pubblico perché è in fase di ristrutturazione, nonostante ciò, è una tappa che è importante venga inserita in questo itinerario perché è l'unico museo della città ad ospitare alcune opere Metafisiche di de Pisis e Carrà. Nel pannello appare scritto:

All'interno del museo è conservata la più ampia collezione di opere dell'artista ferrarese Filippo de Pisis, oltre ad opere di altri artisti, tra i quali il pittore Carlo Carrà.

Filippo de Pisis (1896-1956) si è avvicinato per un periodo alla pittura metafisica grazie all'amicizia con Giorgio de Chirico.

Carlo Carrà (1881-1966) si avvicina alla Metafisica durante i mesi di ricovero che trascorre assieme a de Chirico presso l'ospedale di Villa del Seminario a pochi chilometri da Ferrara.

Attualmente l'edificio è in fase di ristrutturazione.

Le informazioni in italiano e inglese contenute nel PDF (Fig. 88), che i visitatori possono leggere scansando il QR, code sono leggermente più approfondite rispetto a quelle degli altri pannelli e contengono immagini relative ai dipinti metafisici dei due artisti questo per poter dare ai visitatori una panoramica generale del museo e del ruolo dei due artisti all'interno della scuola metafisica nonostante non possano accedere al museo. Il fatto che il museo è inaccessibile è comunicato ben visibile sia all'esterno del museo che nella versione ampliata del pannello, questo per evitare di creare false aspettative ed eventuali disguidi. L'itinerario è pensato come un'attività a lungo termine, pertanto, una volta che il museo riaprirà al pubblico, sarà necessario aggiornare il documento collegato al QR code. Al momento il PDF riporta:

Attualmente in fase di restauro

Il museo

All'interno del museo è conservata la più ampia collezione di opere dell'artista ferrarese Filippo de Pisis i dipinti ospitati al museo vanno dagli anni giovanili al periodo metafisico per terminare con la maturità della sua pittura. L'allestimento prima della chiusura avvenuta nel 2012 era articolato per sale monografiche dedicate agli artisti ferraresi con una particolare sezione dedicata alle opere che si avvicinano maggiormente alla Metafisica dell'artista; c'era anche la presenza di pochi, ma significativi pezzi di altri artisti, tra i quali Carlo Carrà.

Filippo de Pisis (1896-1956)

Filippo de Pisis entra in contatto con Giorgio de Chirico e Alberto Savinio nel 1915 dopo aver letto un articolo di Alberto Savinio sulla rivista "La Voce" egli vive a Ferrara nel palazzo di famiglia. Quando conosce de Chirico l'artista non dipinge ancora, ma si dedica al disegno, alla scrittura e agli studi di Lettere presso

l'Università di Bologna. Per quanto riguarda il ruolo di De Pisis nella "Scuola Metafisica" esso è relativamente marginale, nonostante questo alcune sue opere mostrano un evidente avvicinamento alla pittura metafisica. Al contrario il giovane artista ha un ruolo molto importante a livello artistico e personale per Giorgio de Chirico, i due diventano amici e confidenti e fin da subito De Pisis fa appassionare de Chirico a Ferrara, gliela racconta e gliela fa scoprire.

Carlo Carrà (1881-1966)

Carlo Carrà arriva a Ferrara nel gennaio del 1917, anche lui come i fratelli de Chirico per arruolarsi nell'esercito, ma viene subito trasferito al distaccamento di Pieve di Cento poco distante da Ferrara. Si avvicina alla Metafisica durante i mesi di ricovero che trascorre assieme a de Chirico presso l'ospedale di Villa del Seminario a pochi chilometri da Ferrara. Il primo contatto tra Carrà e de Chirico avviene attraverso lo scambio di alcune lettere. Il primo incontro tra i due avviene nell'aprile del 1917 quando entrambi gli artisti vengono ricoverati all'ospedale psichiatrico militare di Villa Seminario. Qui, de Chirico e Carrà lavorano fianco a fianco e danno vita a alcuni dei capolavori più significativi della stagione metafisica ferrarese. Carrà non vivrà mai a Ferrara, ed è per questo che, se nelle opere de Chirico troviamo riferimenti diretti alla città, in Carrà sono presenti invece solo riferimenti alle stanze e agli ambienti spogli dell'ospedale.

Currently under restoration

The museum

The museum hosts the largest collection of works of art by the Ferrara native artist Filippo de Pisis. The paintings exhibited in the museum range from his youth to the metaphysical period and end with his late paintings. Before closing in 2012, the exhibited works were divided into monographic rooms dedicated to the artists from Ferrara with a section dedicated to metaphysics art. The museum hosts also few but significant paintings by other artists, including Carlo Carrà.

Filippo de Pisis (1896-1956)

Filippo de Pisis would have liked to meet Giorgio de Chirico and Alberto Savinio after having read in 1915 an article by Savinio in the magazine "La Voce". De Pisis lived in Ferrara in the family maison. When he met de Chirico, the artist had not yet devoted himself to painting, but he was oriented to drawing, writing and studying literature at the University of Bologna. Even though the role of De Pisis in the "Metaphysical School" is concerned, it is marginal, although some of his works show a clear approach to metaphysical painting. On the contrary, de Pisis played a very important role in the life and work of Giorgio de Chirico. The two became immediately friends and confidants and De Pisis let de Chirico discover and appreciate Ferrara.

Carlo Carrà (1881-1966)

Carlo Carrà arrived in Ferrara in January 1917, like the de Chirico brothers to enlist in the army, but he was immediately transferred to the Pieve di Cento detachment not far away from Ferrara. Carrà approached Metaphysics during the months of his hospitalization together with de Chirico at the hospital of Villa del Seminario a few kilometers from Ferrara. The first contact between Carrà and de Chirico took place through letters. They met for the first time in April 1917 when both were hospitalized in Villa Seminario. Here, de Chirico and Carrà worked side

by side here and they gave life to some of the masterpieces of the metaphysical season in Ferrara. Carrà never lived in Ferrara, that's the reason why in his works there are only references only to the bare rooms of the hospital and not to the historical center of Ferrara.

<p>MUSEO ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA "Filippo de Pisis" <i>Attualmente in fase di restauro</i></p> <p>Il museo All'interno del museo è conservata la più ampia collezione di opere dell'artista ferrarese Filippo de Pisis i dipinti ospitati al museo vanno dagli anni giovanili al periodo metafisico per terminare con la manirita della sua pittura. L'allestimento prima della chiusura avvenuta nel 2012 era articolato per sale monografiche dedicate agli artisti ferraresi con una particolare sezione dedicata alle opere che si avvicinano maggiormente alla Metafisica dell'artista, c'era anche la presenza di pochi, ma significativi pezzi di altri artisti, tra i quali Carlo Carrà.</p> <p>Filippo de Pisis (1896-1966) Filippo de Pisis entra in contatto con Giorgio de Chirico e Alberto Savinio nel 1915 dopo aver letto un articolo di Alberto Savinio sulla</p>	<p>rivista "La Voce" egli vive a Ferrara nel palazzo di famiglia. Quando conosce i de Chirico l'artista non dipinge ancora, ma si dedica al disegno, alla scrittura e agli studi di Lettere presso l'Università di Bologna. Per quanto riguarda il ruolo di De Pisis nella "Scuola Metafisica" esso è relativamente marginale, nonostante questo alcune sue opere mostrano un evidente avvicinamento alla pittura metafisica. Al contrario il giovane artista ha un ruolo molto importante a livello artistico e personale per Giorgio de Chirico, i due diventano amici e confidenti e fin da subito De Pisis fa appassionare de Chirico a Ferrara, gliela racconta e gliela fa scoprire.</p> 	<p>Alcune opere metafisiche di de Pisis: <i>Some metaphysical paintings by de Pisis:</i></p>  <p>Carlo Carrà (1881-1966) Carlo Carrà arriva a Ferrara nel gennaio del 1917, anche lui come i fratelli de Chirico per arruolarsi nell'esercito, ma viene subito trasferito al distaccamento di Pieve di Cento poco distante da Ferrara. si avvicina alla Metafisica durante i mesi di ricovero</p>	<p>che trascorre assieme a de Chirico presso l'ospedale di Villa del Seminario a pochi chilometri da Ferrara. Il primo contatto tra Carrà e de Chirico avviene attraverso lo scambio di alcune lettere. Il primo incontro tra i due avviene nell'aprile del 1917 quando entrambi gli artisti vengono ricoverati all'ospedale psichiatrico militare di Villa Seminario. Qui, de Chirico e Carrà lavorano fianco a fianco e danno vita alcuni dei capolavori più significativi della stagione metafisica ferrarese. Carrà non vivrà mai a Ferrara, ed è per questo che, se nelle opere dechirichiane troviamo riferimenti diretti alla città, in Carrà sono presenti invece solo riferimenti alle stanze e agli ambienti spogli dell'ospedale.</p> 
<p>Alcune opere metafisiche di Carrà: <i>Some metaphysical paintings by Carrà:</i></p> 	<p>ENGLISH VERSION MUSEUM OF MODERN AND CONTEMPORARY ART "Filippo de Pisis" <i>Currently under restoration</i></p> <p>The museum: The museum hosts the largest collection of works of art by the Ferrara native artist Filippo de Pisis. The paintings exhibited in the museum range from his youth to the metaphysical period and end with his late paintings. Before closing in 2012, the exhibited works were divided into monographic rooms dedicated to the artists from Ferrara with a section dedicated to metaphysics art. The museum hosts also few but significant paintings by other artists, including Carlo Carrà.</p> <p>Filippo de Pisis (1896-1966) Filippo de Pisis would have liked to meet Giorgio de Chirico and Alberto Savinio after having read in 1915 an article by</p>	<p>Savinio in the magazine "La Voce". De Pisis lived in Ferrara in the family mansion. When he met de Chirico, the artist had not yet devoted himself to painting, but he was oriented to drawing, writing and studying literature at the University of Bologna. Even though the role of De Pisis in the "Metaphysical School" is concerned, it is marginal, although some of his works show a clear approach to metaphysical painting. On the contrary, de Pisis played a very important role in the life and work of Giorgio de Chirico. The two became immediately friends and confident and De Pisis let de Chirico discover and appreciate Ferrara.</p> <p>Carlo Carrà (1881-1966) Carlo Carrà arrived in Ferrara in January 1917, like the de Chirico brothers to enlist in the army, but he was immediately transferred to the Pieve di Cento</p>	<p>detachment not far away from Ferrara. Carrà approached Metaphysics during the months of his hospitalization together with de Chirico at the hospital of Villa del Seminario a few kilometers from Ferrara. The first contact between Carrà and de Chirico took place through letters. They met for the first time in April 1917 when both were hospitalized in Villa Seminario. Here, de Chirico and Carrà worked side by side here and they gave life to some of the masterpieces of the metaphysical season in Ferrara. Carrà never lived in Ferrara, that's the reason why in his works there are only references only to the bare rooms of the hospital and not to the historical center of Ferrara.</p>

Fig. 88, Versione estesa del quinto pannello museo di arte moderna e contemporanea "Filippo de Pisis".

Il sesto pannello è situato nell'adiacente piazza Ariostea, per raggiungerlo i visitatori dovranno camminare per un breve tratto (Fig. 89) di solamente tre minuti.

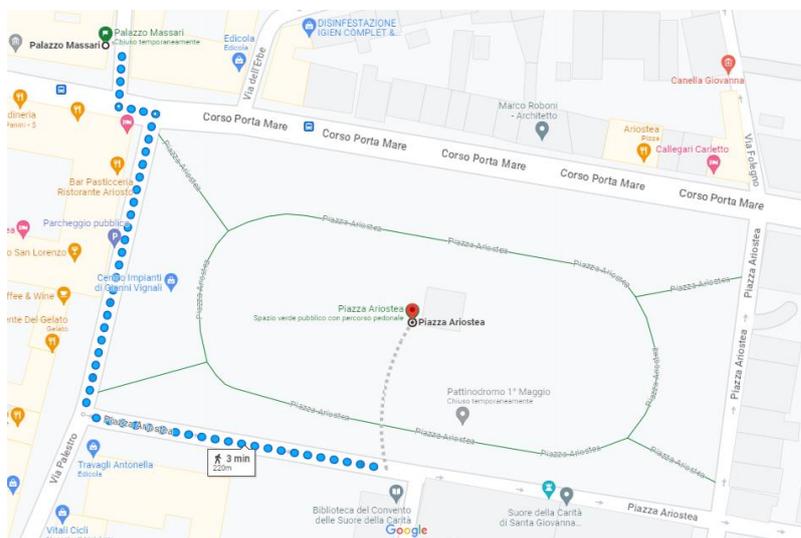


Fig. 89, Percorso che collega il quinto e il sesto pannello.

4.7 Sesto pannello (Piazza Ariostea): La Piazza Ariostea nell'opera di Giorgio de Chirico



Fig. 90, Sesto pannello *La Piazza Ariostea nell'opera di Giorgio de Chirico*.

Il sesto pannello è dedicato ad una delle opere più importanti del padre della metafisica ed è anche una delle opere simbolo del movimento: *Il grande metafisico* (1917). La breve descrizione informa i visitatori del fatto che la piazza appare differente rispetto a quando poteva osservarla l'artista, ciò nonostante, evidenzia il chiaro richiamo alla colonna e alla statua posta al di sopra che nel dipinto vengono sostituiti da uno dei celebri manichini totem che ritroviamo spesso nell'iconografia del pittore. Nel pannello è presente l'immagine del quadro a cui fa riferimento la descrizione per rendere immediatamente riconoscibile la corrispondenza. Le brevi informazioni riportate sul pannello sono:

Negli anni della Prima guerra mondiale, piazza Ariostea presentava un **assetto diverso** da quello attuale. **Giorgio de Chirico rimane colpito dalla bellezza di questo luogo**, tanto che nel 1917 immortala la piazza nel celebre dipinto intitolato *Il grande metafisico*, tela tra le più importanti del periodo ferrarese. Nell'opera si può osservare che l'artista sostituisce la colonna e la statua realmente presenti con un manichino totem, una tipica iconografia metafisica.

Per la medesima motivazione il luogo scelto per, ipoteticamente, posizionare il pannello (Fig. 91) è presso l'accesso pedonale alla piazza situato a sud-ovest.



Fig. 91, Ipotesi di posizionamento del sesto pannello presso uno degli accessi pedonali a piazza Ariostea.

La versione del pannello ampliata, alla quale i visitatori possono accedere scansionando il QR code (Fig. 92) presenta la spiegazione del legame tra l'opera e la famosa piazza sia in italiano che in inglese e anche l'immagine in alta qualità dell'opera, nel PDF si legge:

Negli anni della Prima guerra mondiale, piazza Ariostea presentava un assetto diverso da quello attuale. Giorgio de Chirico rimase colpito dalla bellezza di questo luogo, tanto che nel 1917 scelse di immortalare la piazza nel celebre dipinto intitolato *Il grande metafisico*, tela tra le più importanti del periodo ferrarese. Nell'opera si può osservare che l'artista sostituisce la colonna e la statua realmente presenti con un manichino totem, una tipica iconografia metafisica. Si può notare come in quest'opera, ma in generale nelle opere metafisiche di de Chirico, ci sia la totale assenza di figure umane che sono invece sostituite dalla presenza di statue, personaggi mitologici, ombre o, come in questo caso, manichini. Stupisce la plasticità della figura che viene posizionata nella piazza deserta, un'iconografia che si ritrova spesso nelle opere dell'artista.

During the First World War, Piazza Ariostea looked different from the current one. Giorgio de Chirico was struck by the beauty of this place. He was so impressed that he reproduced it in *Il grande metafisico*, one of the most important canvases painted by de Chirico in Ferrara. In the work of art the artist replaces the column and the statue actually present in the place with a totem mannequin, a typical metaphysical iconography. You can also note how in this work and in general in de Chirico's metaphysical paintings, there is the total absence of human figures which are replaced by statues, mythological characters, shadows or, as in this case, mannequins. The plasticity of the figure that is positioned in this deserted square is surprising and this is an iconography that is often found in the artist's works.

**PIAZZA ARIOSTEA nell'opera di
GIORGIO DE CHIRICO**



G. de Chirico, *Il grande metafisico*, 1917.

Negli anni della Prima guerra mondiale, piazza Ariostea presentava un assetto diverso da quello attuale. Giorgio de Chirico rimase colpito dalla bellezza di questo luogo, tanto che nel 1917 scelse di immortalare la piazza nel celebre dipinto intitolato *Il grande metafisico*, tela tra le più importanti del periodo ferrarese. Nell'opera si può osservare che l'artista

sostituisce la colonna e la statua realmente presenti con un manichino totem, una tipica iconografia metafisica. Si può notare come in quest'opera, ma in generale nelle opere metafisiche di de Chirico, ci sia la totale assenza di figure umane che sono invece sostituite dalla presenza di statue, personaggi mitologici, ombre o, come in questo caso, manichini. Stupisce la plasticità della figura che viene posizionata nella piazza deserta, un'iconografia che si ritrova spesso nelle opere dell'artista.

ENGLISH VERSION

**PIAZZA ARIOSTEA in the paint of
GIORGIO DE CHIRICO**

*During the First World War, Piazza Ariostea looked different from the current one. Giorgio de Chirico was struck by the beauty of this place. He was so impressed that he reproduced it in *Il grande metafisico*, one of the most important canvases painted by de Chirico in Ferrara. In the work of art the artist replaces the column and the statue actually present in the place with a totem mannequin, a typical metaphysical iconography. You can also note how in this work and in general in de Chirico's metaphysical paintings, there is the total absence of human figures which are replaced by statues, mythological characters, shadows or, as in this case, mannequins. The plasticity of the figure*

that is positioned in this deserted square is surprising and this is an iconography that is often found in the artist's works.

Fig. 92, Versione estesa del sesto pannello *Piazza Ariostea nell'opera di Giorgio de Chirico*.

Il settimo pannello è situato in un'altra piazza della città, piazzale San Giovanni, che è situato a 800 metri da piazza Ariostea. Il percorso per raggiungerlo (Fig. 93) dura all'incirca 10 minuti.

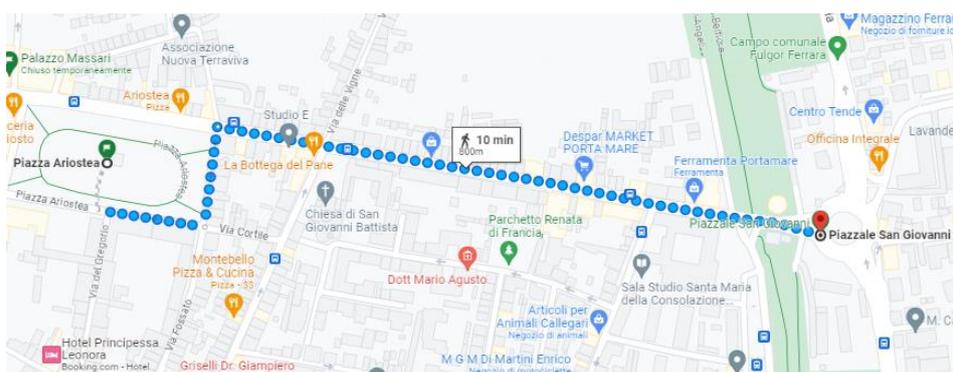


Fig. 93, Percorso che collega il sesto e il settimo pannello.

4.8 Settimo pannello (Piazzale San Giovanni): Il grande metafisico



Fig. 94, Settimo pannello *Il grande metafisico*.

Il settimo pannello è direttamente collegato al sesto, entrambi sono incentrati sul dipinto *Il grande metafisico* (1917) di Giorgio de Chirico. Proprio per questo il colore scelto per i due pannelli è lo stesso. Idealmente il posizionamento del pannello è in piazzale San Giovanni (Fig. 95), luogo in cui dal 2004 è esposta una statua in bronzo, opera del ferrarese Maurizio Bonora (1940-), che raffigura il grande manichino totem che viene dipinto da de Chirico nel dipinto ispirato a piazza Ariostea. Oltre al testo che fornisce queste brevi informazioni, nel pannello sono raffigurate le immagini sia della scultura bronzea che del dipinto in modo da poterli confrontare. Le brevi informazioni fornite dal pannello sono:

La statua in bronzo che riproduce *Il grande metafisico* è stata collocata al centro di piazzale San Giovanni nel 2004. Il bronzo è un'opera di Maurizio Bonora datata 1985 e rappresenta *Il grande metafisico* realizzato da Giorgio De Chirico nel celebre dipinto (vedi pannello 6). Con questo bronzo la città vuole celebrare la nascita a Ferrara dell'arte metafisica inoltre simboleggia il profondo legame che ancora oggi unisce la città e l'artista.



Fig. 95, Ipotesi di posizionamento del settimo pannello presso piazzale San Giovanni.

La versione approfondita del pannello (Fig. 96) permette di comprendere meglio il valore simbolico dell'esposizione di quest'opera, essa simboleggia lo stretto legame che c'è tra la città e l'artista. Anche in questo caso l'immagine dell'opera *Il grande metafisico* (1917) è presente sia nel pannello che nel documento PDF che appare scansionando il QR code dove i visitatori potranno leggere il seguente testo in italiano e inglese:

La statua in bronzo che potete osservare al centro di piazzale San Giovanni riproduce *Il grande metafisico* ed è stata collocata qui nel 2004. La statua è una riproduzione quella che possiamo osservare nell'opera *Il grande metafisico* realizzata da Giorgio De Chirico nel 1917 e che nel quadro è situata al centro di una piazza deserta che è un evidente richiamo a Piazza Ariostea (pannello 6). L'opera bronzea è stata realizzata nel 1985 a opera dello scultore ferrarese Maurizio Bonora (1970-). L'inaugurazione è avvenuta nel 2004 alla presenza dell'ex sindaco Gaetano Sateriale. Con questo bronzo la città vuole celebrare la nascita a Ferrara dell'arte metafisica, esso inoltre simboleggia il profondo legame che ancora oggi unisce la città e l'artista.

The bronze statue that you can see in the center of Piazzale San Giovanni reproduces *Il grande metafisico* painted by Giorgio de Chirico in 1917. In de Chirico's painting the figure is located in the center of an empty square which is an evident reference to Piazza Ariostea (panel 6). The bronze work was created in 1985 by the sculptor Maurizio Bonora (1970-) from Ferrara. The inauguration took place in 2004 at the presence of former mayor Gaetano Sateriale. With this bronze, the city wants to celebrate the birth of metaphysical art in Ferrara and it

also symbolizes the deep bond that still unites the city and Giorgio de Chirico today.



La statua in bronzo che potete osservare al centro di piazzale San Giovanni riproduce *Il grande metafisico* ed è stata collocata qui nel 2004. La statua è una riproduzione quella che possiamo osservare nell'opera *Il grande metafisico* realizzata da Giorgio De Chirico nel 1917 e che nel quadro è situata al centro di una piazza deserta

che è un evidente richiamo a Piazza Ariosteia (pannello 6). L'opera bronzea è stata realizzata nel 1985 a opera dello scultore ferrarese Maurizio Bonora (1970-). L'inaugurazione è avvenuta nel 2004 alla presenza dell'ex sindaco Gaetano Sateriale. Con questo bronzo la città vuole celebrare la nascita a Ferrara dell'arte metafisica, esso inoltre simboleggia il profondo legame che ancora oggi unisce la città e l'artista.

ENGLISH VERSION
IL GRANDE METAFISICO

The bronze statue that you can see in the center of Piazzale San Giovanni reproduces *Il grande metafisico* painted by Giorgio de Chirico in 1917. In de Chirico's painting the figure is located in the center of an empty square which is an evident reference to Piazza

Ariosteia (panel 6). The bronze work was created in 1985 by the sculptor Maurizio Bonora (1970-) from Ferrara. The inauguration took place in 2004 at the presence of former mayor Gaetano Sateriale. With this bronze, the city wants to celebrate the birth of metaphysical art in Ferrara and it also symbolizes the deep bond that still unites the city and Giorgio de Chirico today.

Fig. 96, Versione estesa del settimo pannello *Il grande metafisico*.

Il percorso (Fig. 97) per raggiungere l'ottavo pannello è leggermente più lungo rispetto agli altri, prevede una camminata di un chilometro e mezzo che corrisponde circa ad una ventina di minuti. Da piazzale San Giovanni bisogna percorrere corso Porta Mare in direzione ovest e svoltare a sinistra in via Montebello. La via sbocca su corso della Giovecca a questo punto i turisti dovranno svoltare a destra e continuare la camminata lungo via de' Romei che porta direttamente al luogo in cui si trova il pannello, nel cuore del ghetto ebraico.

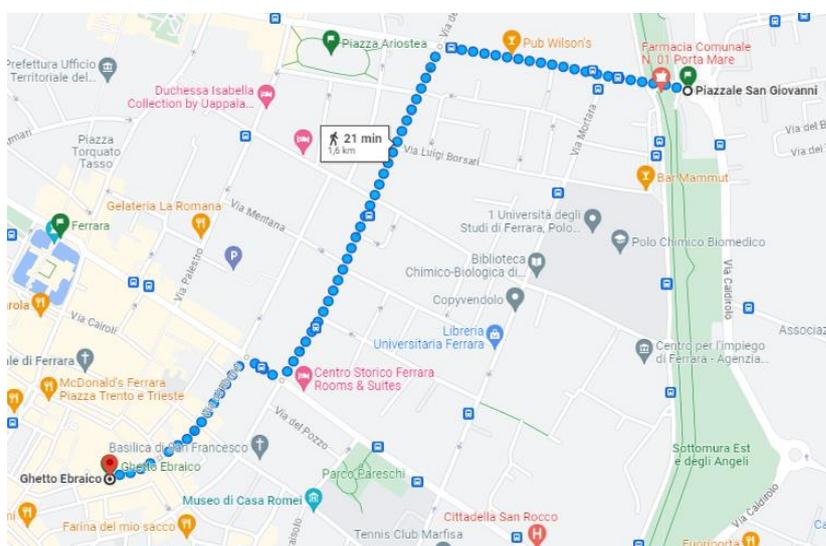


Fig. 97, Percorso che collega il settimo e l'ottavo pannello.

4.9 Ottavo pannello (via de' Romei nel ghetto ebraico ferrarese): I biscotti metafisici del ghetto ebraico ferrarese



Fig. 98, Ottavo pannello *I biscotti metafisici del ghetto ebraico ferrarese*.

L'ottavo pannello (Fig. 98) corrisponde all'ultima tappa dell'itinerario, esso è idealmente posizionato lungo una delle vie del ghetto ebraico di Ferrara, luogo molto caro a de Chirico che vive in questa zona per un periodo durante gli anni che vanno dal 1915 al 1918 che egli trascorre a Ferrara. Il pannello introduce lo stretto legame che l'artista aveva con questo luogo, in particolare, fa riferimento alle forme dei biscotti, tipici delle pasticcerie di quest'area, che de Chirico riproduce in alcune sue opere. L'attenzione viene rivolta ad un preciso dipinto, *La rivolta del saggio* (1916) del quale è presente l'immagine sul pannello. Nella breve introduzione si legge:

La zona della città che **colpisce particolarmente Giorgio de Chirico** durante il soggiorno ferrarese, dal 1915 al 1918, è il ghetto ebraico e specialmente i biscotti che l'artista vede nelle botteghe situate in quest'area. Le **forme dei biscotti** tipiche delle pasticcerie del ghetto colpiscono il pittore al punto da diventare un **elemento iconografico** che entra a far parte di moltissime delle sue opere ferraresi come si può osservare nel dipinto *La rivolta del saggio* realizzato nel 1916.



Fig. 99, Ipotesi di posizionamento dell'ottavo pannello presso il ghetto ebraico di Ferrara.

Il pannello, come tutti quelli visti precedentemente, permette di accedere alla versione approfondita grazie al QR code. La versione ampliata permette ai visitatori di comprendere la forte influenza che i luoghi del ghetto hanno avuto sull'arte di Giorgio de Chirico, questo anche attraverso le parole dello stesso artista che sono riportate nel PDF collegato al QR code (Fig. 100) in italiano e inglese. Nel file si legge:

La zona della città che colpisce particolarmente Giorgio de Chirico durante il soggiorno ferrarese, dal 1915 al 1918, è il ghetto ebraico e specialmente i biscotti che l'artista vede nelle botteghe situate in quest'area. Le forme dei biscotti tipiche delle pasticcerie del ghetto colpiscono il pittore al punto da diventare un elemento iconografico che entra a far parte di moltissime delle sue opere ferraresi come si può osservare nel dipinto *La rivolta del saggio* realizzato nel 1916.

Lo stesso de Chirico in uno scritto afferma: “L'aspetto di Ferrara, una delle città più belle d'Italia, mi aveva colpito; ma quello che mi colpì soprattutto e mi ispirò nel lato metafisico nel quale lavoravo allora, erano certi aspetti d'interni ferraresi, certe vetrine, certe botteghe, certe abitazioni, certi quartieri, come l'antico ghetto, ove si trovano dei dolci e dei biscotti dalle forme oltremodo metafisiche e strane.”

The area of the city that particularly struck Giorgio de Chirico during his stay in Ferrara from 1915 to 1918 was the Jewish ghetto and especially the biscuits that the artist saw in the shops located in this area. The shapes of the typical biscuits of the ghetto pastry shops struck the painter and they became an iconographic element of many of his works of art painted in Ferrara. One of them is the painting *La rivolta del saggio* made in 1916.

De Chirico wrote in a letter: “The appearance of Ferrara, one of the most beautiful cities in Italy, struck me; but what struck me the most and inspired me in the metaphysical side in which I was working at that time, were some aspects of the interiors of Ferrara, some shop windows, some shops, some houses, some districts, such as the ancient ghetto, where you could find sweets and biscuits with extremely metaphysical and strange shapes.”

I BISCOCCINI METAFISICI del GHETTO EBRAICO ferrarese



El. di Chirico, *La rivolta del saggio*, 1916.

La zona della città che colpisce particolarmente Giorgio de Chirico durante il soggiorno ferrarese, dal 1915 al 1918, è il ghetto ebraico e specialmente i biscotti che l'artista vede nelle botteghe situate in quest'area. Le forme dei biscotti tipiche delle pasticcerie del ghetto colpiscono il pittore al punto da diventare un elemento iconografico che entra a far parte di moltissime delle sue opere ferraresi come si

può osservare nel dipinto *La rivolta del saggio* realizzato nel 1916.

Lo stesso de Chirico in uno scritto afferma: “L'aspetto di Ferrara, una delle città più belle d'Italia, mi aveva colpito; ma quello che mi colpì soprattutto e mi ispirò nel lato metafisico nel quale lavoravo allora, erano certi aspetti d'interni ferraresi, certe vetrine, certe botteghe, certe abitazioni, certi quartieri, come l'antico ghetto, ove si trovano dei dolci e dei biscotti dalle forme oltremodo metafisiche e strane.”

ENGLISH VERSION

THE METAPHYSICAL BISCUITS of the JEWISH GHETTO of Ferrara

The area of the city that particularly struck Giorgio de Chirico during his stay in Ferrara from 1915 to 1918 was the Jewish ghetto and especially the biscuits that the

artist saw in the shops located in this area. The shapes of the typical biscuits of the ghetto pastry shops struck the painter and they became an iconographic element of many of his works of art painted in Ferrara. One of them is the painting *La rivolta del saggio* made in 1916.

De Chirico wrote in a letter: “The appearance of Ferrara, one of the most beautiful cities in Italy, struck me; but what struck me the most and inspired me in the metaphysical side in which I was working at that time, were some aspects of the interiors of Ferrara, some shop windows, some shops, some houses, some districts, such as the ancient ghetto, where you could find sweets and biscuits with extremely metaphysical and strange shapes.”

Fig. 100, Versione estesa dell'ottavo pannello *I biscotti metafisici del ghetto ebraico ferrarese*.

La fine dell'itinerario è prevista presso la stazione dei treni, luogo in cui è situato il primo pannello. L'ottavo pannello dista quasi due chilometri dalla stazione (Fig. 101), per raggiungerla è necessario percorrere un tratto rettilineo lungo via Giuseppe Garibaldi e via Arturo Cassoli; naturalmente i visitatori potranno scegliere in base alle loro esigenze se terminare tornando in stazione o concludere la visita nel ghetto.

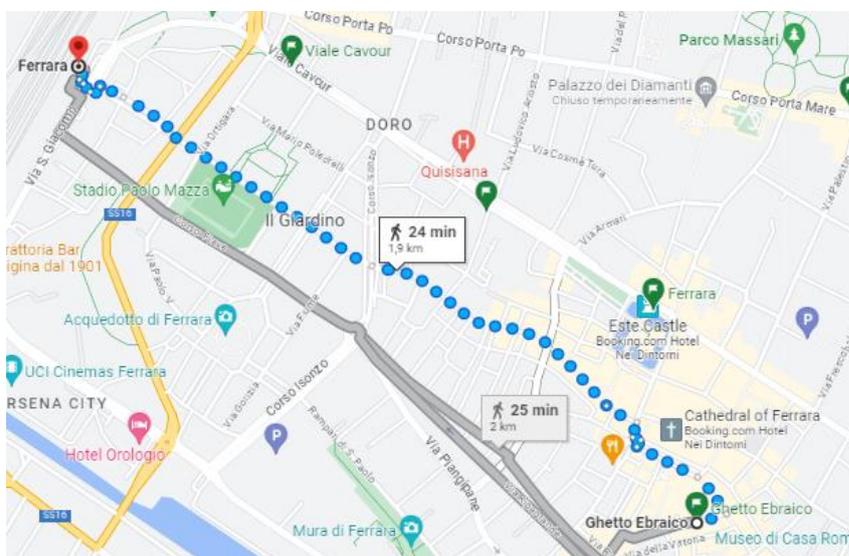


Fig. 101, Percorso che collega l'ottavo pannello alla stazione dei treni.

Conclusioni

La ricerca iniziale ha permesso di approfondire la vita dei tre artisti che hanno avuto un ruolo particolarmente importante nella scuola metafisica, essi sono Giorgio de Chirico, Carlo Carrà e Giorgio Morandi, inoltre, sono stati indagati gli stretti legami tra la città di Ferrara e la Metafisica. La ricerca ha permesso, infine, di ideare una proposta di itinerario turistico a Ferrara che si compone di otto pannelli dislocati nel centro della città estense. Per poter elaborare l'itinerario è stato necessario, innanzitutto, conoscere approfonditamente la storia della pittura metafisica e del legame tra le opere metafisiche e la città, che ho avuto la possibilità di comprendere attraverso lo studio delle autobiografie degli artisti, in particolare quella di Giorgio de Chirico, e di lettere scritte direttamente dall'artista o da figure a lui vicine come il fratello Alberto Savinio e l'amico Filippo de Pisis. Queste letture mi hanno permesso di comprendere a fondo l'importante ruolo che ha avuto Ferrara nello sviluppo della scuola Metafisica e dell'iconografia delle opere metafisiche di de Chirico ma anche di Carlo Carrà.

Per l'elaborazione dell'itinerario non mi sono basata solo sulle ricerche fatte per elaborare i primi tre capitoli, ho anche intrapreso contatti con l'ufficio turistico di Ferrara e con il Museo di arte moderna e contemporanea "Filippo de Pisis" presso i quali ho appreso che non esiste nessuna proposta concreta di itinerario incentrato sulla pittura metafisica in città. Facendo una profonda ricerca online ho potuto osservare che la città propone una pagina che si chiama "Museo Ferrara"¹⁰⁴ nella quale sono inseriti in modo non coordinato i vari luoghi che hanno un legame con Giorgio de Chirico, Carlo Carrà e Filippo de Pisis. La proposta appare molto frammentata, inoltre, sono inseriti anche luoghi non accessibili al pubblico o residenze private dunque non è molto comodo per l'utilizzo turistico. Dalla ricerca fatta per elaborare i primi capitoli, in particolare il terzo, si evince la presenza di un consistente patrimonio culturale legato alla pittura metafisica che purtroppo non viene abbastanza valorizzato dalla città se non in occasione di alcune mostre, l'ultima delle quali "De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie" tenutasi a Palazzo dei Diamanti dal 14 novembre 2015 al 28 febbraio 2016. Anche il fatto che il Museo di arte moderna e

¹⁰⁴ Sito ufficiale Museo Ferrara, risorsa online accessibile all'indirizzo [<http://www.museoferrara.it/view/s/076a84940ec14e6d9699dcf0c0ba0275>], (ultimo accesso: 20.06.2023).

contemporanea “Filippo de Pisis” sia dal 2012 in fase di ristrutturazione non permette di valorizzare le opere di artisti quali de Pisis e Carrà che si trovano all’interno di esso.

Il problema che la proposta di questo itinerario si propone di cercare di risolvere è, quindi, la difficoltà per i residenti e i turisti di Ferrara di recepire l’importanza e il legame della località nell’ambito della pittura metafisica, una delle avanguardie che ha cambiato la storia dell’arte del Novecento. La città è conosciuta prevalentemente per essere stata sede di una delle famiglie nobili più longeve d’Italia, gli Este, che ne hanno modificato l’aspetto erigendo sontuosi palazzi. Il fatto è che oltre a questo, rimanendo sempre nell’ambito culturale, la città ha molto altro da offrire e l’itinerario che ho elaborato potrebbe essere un punto di partenza per porre l’attenzione su lati della città che fino ad ora sono stati valorizzati solo parzialmente ed occasionalmente. L’intento della città di valorizzare anche il legame della città con la Metafisica non è nullo, si può rintracciare in alcune iniziative quali la mostra sopraccitata e anche la scultura bronzea posizionata in piazzale San Giovanni nel 2004 anche se appare evidente che sono interventi che hanno avuto luogo molti anni fa e recentemente non si sono registrate altre iniziative in questo senso. La proposta di itinerario potrebbe essere un punto di partenza per mettere in luce questo importante aspetto della città in modo più continuativo nel tempo e non temporaneo, inoltre, potrebbe essere motivo per turisti che hanno già visitato la città di tornarci ma anche per i residenti stessi di osservare il luogo in cui vivono da altri punti di vista.

Analizzando i dati turistici di Ferrara disponibili nel sito della regione Emilia-Romagna¹⁰⁵ si evince il fatto che i turisti che visitano la città svolgono prevalentemente attività culturali; pertanto, questa attività risponde ad una domanda che è già presente nel mercato di turistico di Ferrara, dunque, non risulta necessario intercettare una nuova quota di mercato che richiederebbe un ampio dispendio di risorse economiche, bisognerebbe però elaborare una campagna di promozione per far conoscere l’iniziativa ed investire in questo senso. Dal punto di vista economico, dunque, la messa in atto di questo progetto non richiederebbe un eccessivo dispendio al contrario, questa nuova attività, se integrata ad altre proposte culturali della città, permetterebbe di aumentare la permanenza media

¹⁰⁵Sito ufficiale di statistica della regione Emilia- Romagna relativo ai dati turistici di Ferrara, risorsa online accessibile all’indirizzo [<https://statistica.regione.emilia-romagna.it/turismo/dati-preliminari/dati-consolidati-2021/analisi-territoriale-della-offerta-turistica/dettaglio-provinciale/ferrara>], (ultimo accesso: 24.06.2023).

dei turisti che, secondo gli ultimi dati pubblicati dalla regione relativi ai flussi turistici in città nel 2021 sta diminuendo¹⁰⁶. Un aumento della permanenza media comporterebbe necessariamente un aumento della spesa dei turisti sul territorio e i conseguenti vantaggi per le attività locali. Sempre osservando i dati turistici della città si può notare il fatto che i turisti che visitano Ferrara sono prevalentemente italiani seguiti da un'ampia quota di inglesi e tedeschi, in quest'ottica il fatto di offrire la spiegazione delle varie tappe sia in italiano che in inglese permette di rivolgersi ad un target che comprenda anche la consistente porzione di turisti stranieri¹⁰⁷. Dal punto di vista della stagionalità, un itinerario di questo genere, grazie alla presenza di pannelli fissi, permette di essere fruibile in ogni momento dell'anno, l'unica difficoltà potrebbe essere in caso di maltempo. Dal punto di vista della sostenibilità ambientale questa proposta turistica si inserisce perfettamente nelle tendenze degli ultimi anni perché abbraccia l'ottica dello *slow tourism* e del rispetto dell'ambiente ma non solo, questo tipo di itinerario è sostenibile anche dal punto di vista sociale perché non è invadente nei confronti dei residenti, al contrario, si propone come attività fruibile anche da parte loro.

Quella che viene qui presentata è al momento è solo una proposta, pertanto è complicato valutarne l'effettiva efficacia. Inoltre, l'itinerario si propone adatto per le attuali condizioni turistiche, dunque, necessiterebbe di periodici aggiornamenti e/o miglioramenti, magari pensando anche a scambi o sinergie con altre iniziative organizzabili in città, per essere una proposta fruibile a lungo termine.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Sito ufficiale di rilevazioni statistiche della regione Emilia- Romagna relativo ai dati riguardanti la domanda turistica, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://statistica.regione.emilia-romagna.it/notizie/2022/consistenza-movimento-turistico-emilia-romagna-2021>], (ultimo accesso: 24.06.2023).

Bibliografia

Baldacci P. (a cura di), *De Chirico a Ferrara. Metafisica e avanguardie*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 Febbraio 2016), Fondazione Ferrara Arte, Ferrara 2015.

Bandera M. C. – Miracco R. (a cura di), *Giorgio Morandi 1890-1964*, Skira, Bologna 2009.

Barilli R., *Storia dell'arte contemporanea in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino, 2017.

Bigongiari P.– Carrà M., *L'opera completa di Carrà dal futurismo alla metafisica e al realismo mitico 1910-1930*, Rizzoli Editore, Milano 1970.

Bottai G., *Fronte dell'arte*, Vallecchi, Firenze 1943.

Briganti G. – Cohen E. (a cura di), *La pittura metafisica*.

Carrà C., *La mia vita*, a cura di M. Carrà, Abscondita, Milano 2002.

Cecchi E. e Gallo N.- Citati P. (a cura di), *Taccuini*, Mondadori, Milano 1976.

De Chirico G., *Memorie della mia vita*, La nave di Teseo, Milano 2019.

De Chirico G., M. Fagiolo Dell'Arco (a cura di), *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, Einaudi, Torino 1985.

De Pisis F. - De Pisis B. e Zanotto S. (a cura di), *Confessioni*, Le Lettere, Firenze 1996.

Dottori R., *Giorgio de Chirico. Immagini metafisiche*, La nave di Teseo, Milano 2018.

Fagiolo dell'Arco M., *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, Rizzoli Editore, Milano 1999.

Fossati P., *La pittura metafisica*, Einaudi, Torino 1988.

Giuffrè G., *Giorgio Morandi*, Sansoni, Firenze 1970.

Mori G., *De Chirico metafisico*, Giunti, Firenze-Milano 2007.

Pasquali M., *Morandi* in "Art & Dossier", dossier art n.50 Giunti, Firenze 1990.

Pasquali M., *Giorgio Morandi. Catalogo generale. Opere catalogate tra il 1985 e il 2016*, Gli Ori, Pistoia 2016.

Poli F., *La metafisica*, Laterza, Roma-Bari 1989.

Pontiggia E. (a cura di), *Giorgio de Chirico: lettere 1909-1929*, Silvana editore, Cinisello Balsamo, 2018.

Salvagnini S., *De Pisis*, Giunti Editore, Firenze 2007, p. 17.

Sitografia

Sito ufficiale della fondazione Giorgio e Isa de Chirico, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://fondazionede chirico.org/casa-museo/>], (ultimo accesso: 10.05.2023).

Sito ufficiale Museo Ferrara, risorsa online accessibile all'indirizzo [<http://www.museoferrara.it/view/s/076a84940ec14e6d9699dcf0c0ba0275>], (ultimo accesso: 20.06.2023).

Sito ufficiale di rilevazioni statistiche della regione Emilia- Romagna relativo ai dati riguardanti la domanda turistica, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://statistica.regione.emilia-romagna.it/notizie/2022/consistenza-movimento-turistico-emilia-romagna-2021>], (ultimo accesso: 24.06.2023).

Sito ufficiale di rilevazioni statistiche della regione Emilia- Romagna relativo ai dati riguardanti la domanda turistica, risorsa online accessibile all'indirizzo [<https://statistica.regione.emilia-romagna.it/notizie/2022/consistenza-movimento-turistico-emilia-romagna-2021>], (ultimo accesso: 24.06.2023).

Sito ufficiale del Museo di arte moderna e contemporanea “Filippo de Pisis”, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://artemoderna.comune.fe.it/1855/museo-d-arte-moderna-e-contemporanea-filippo-de-pisis>], (ultimo accesso: 20.06.2023).

Sito ufficiale di Palazzo dei Diamanti, risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.palazzodiamanti.it/mostre/de-chirico-a-ferrara-metafisica-e-avanguardie/>], (ultimo accesso: 15.06.2023).

Sito ufficiale dell'Ufficio di Informazione e Accoglienza turistica di Ferrara, Risorsa online disponibile all'indirizzo [<https://www.ferrarainfo.com/it/ferrara/servizi-e-fiere/servizi-turistici/uffici-informazione/ufficio-informazione-e-accoglienza-turistica-di-ferrara>], (ultimo accesso: 15.06.2023).