



Giorgio de Chirico, *L'Angoisse du départ*, 1913, olio su tela, 84,5 x 70, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery

Maria Grazia Messina

Nel percorso della pittura di de Chirico, l'inizio dell'inverno 1913-1914 segna la comparsa di nuove iconografie: le nature morte, a iniziare da quelle con i carciofi di ferro e i cespi di banane, l'introduzione, come fulcro delle piazze, del carro dei traslochi, fino alla prima citazione di un riconoscibile contesto urbano di Parigi, la pensilina della Gare Montparnasse, motivo centrale, pur se stravolto in fuochi prospettici plurimi e divergenti, della grande tela dal titolo omonimo (Baldacci 1997, 49). Il tutto accade, in reciproche interferenze, assieme al consolidarsi dell'amicizia con Guillaume Apollinaire, che gli dedica un primo riconoscimento ufficiale con la recensione della mostra di una trentina di tele allestita in ottobre nell'atelier di rue de Notre Dame des Champs, e con il coevo trasloco di questo nel seminterrato, «angusto e scuro»¹, del falansterio di artisti nella corte di rue de la Campagne-Première 9. Come ha rilevato Willard Bohn, l'apprezzamento di Apollinaire si fonda sugli specifici paradigmi di valore che ne contraddistinguono l'azione critica: nell'opera di de Chirico il poeta riscontra «originalità assez nouvelles [...] sensations très modernes»². Apollinaire è evidentemente tributario di Baudelaire nel riconoscere agli artisti la prerogativa di rivelare la modernità come chiave dell'epoca presente, grazie a un situarsi strabico, calato nella fantasmagoria degli eventi, e insieme da questi distaccato, tale da coglierne il tratto riassuntivo per lo sguardo delle generazioni future. Il fatto che la supposta unità di un'epoca sia di carattere eminentemente estetico è un'evidenza sottoscritta da Apollinaire con lucidità, nel quinto paragrafo introduttivo delle *Méditations esthétiques*: «les poètes et les artistes déterminent de concert la figure de leur époque et docilement l'avenir se range à leur avis»³. In modo conseguente rispetto al primo commento critico, Apollinaire guarderà ancora a de Chirico per esplicitare quale sia la figura del moderno, la «misura plastica» dell'epoca attuale, convogliata dalle sue opere più vive: in “Les Soirées de Paris” del 15 marzo 1914, scrive che il pittore, per restituire un senso odierno di fatalità, ricorre alla risorsa la più moderna, la sorpresa⁴. Il termine era, del resto, già stato adottato dallo stesso de Chirico per titolare una tela della primavera 1913 (Baldacci 1997, 41), un'incongrua natura morta “urbana” che accosta ciminiera, cannone, monumento e trenino sbuffante nello sfondo⁵. Se «la vérité sera toujours nouvelle» e se il “nuovo”, come Apollinaire scriverà di lì a poco a proposito della

¹ Soffici 1968, p. 722.

² Apollinaire 1913^b, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 603; W. Bohn 1981, pp. 109-113.

³ Apollinaire 1913^a, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p.13.

⁴ Apollinaire 15 marzo 1914, p. 146 (poi in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 654).

⁵ Per la questione se il titolo *La surprise* rimandi effettivamente a B41 oppure a un altro quadro, B39, così titolato dagli anni '20 in poi, cfr. le relative schede in Baldacci 1997. Entrambi i quadri sono comunque della primavera 1913.

musica di Savinio⁶, risulti essere una definizione ancora più calzante di “moderno”, la figura che gli corrisponde è quella improntata di un inedito *sorprendente*, di una contiguità dissonante, che viva dello scarto, della faglia. Nei manoscritti Éluard del 1911-1913, de Chirico era già tornato più volte sul fatto che l’artista-creatore è colui che prova sensazioni “nuove” perché mai prima provate, perché poste al di là di ogni senso comune, grazie a un continuo esercizio di rinuncia a ciò che si è appreso o si apprende⁷.

Per sbrogliare tale concetto di modernità/novità occorre cimentarsi nel possibile sondaggio di quella che poteva esserne l’esperienza, verificabile allora a Parigi, recuperando, al di là delle fonti testuali – del resto mai esaurientemente consultate nel caso di de Chirico – l’orizzonte dello sguardo, la lata dimensione antropologica di una contingente cultura visiva, il *period’s eye* argomentato da Michael Baxandall. Difatti, se nel 1920 de Chirico ricorderà un suo taccuino d’appunti verosimilmente risalente al 1909, relativo al «sentimento geografico milanese», un derivato psicologico di un’evidenza visiva – «città piana e geometrica che è corazza e paratoia contro l’ostilità degli elementi e degli uomini»⁸ –, ben altrettanto gli accade con l’approdo a Parigi nel 1911. A posteriori, ne offriranno testimonianza due scritti autobiografici fra i più intensi, rievocanti lo scenario suscitato allo sguardo da *Lutetia*. Pur se queste immagini sono filtrate da un’attitudine onirica e visionaria propria della cultura surrealista, i due testi riconducono al primo impatto con la città, «la più occidentale d’Europa», e la più destinata, nel racconto mitico che de Chirico fa di se stesso, a suscitare la promessa della sorpresa. «Quand je me promène dans une ville j’aime diriger mes pas vers les quartiers de l’ouest; j’ai comme la vague sensation qu’un bonheur m’attend *de ce côté*; qu’une *surprise* m’y est réservée»⁹. Il termine “sorpresa” è il più ricorrente nei due scritti su Parigi, riferito alle quinte degli edifici, alle tappezzerie delle *affiches*, ai teatri delle vetrine, riassunto in una cifra conclusiva: all’arrivo, al solo uscire dalla stazione, «si ha l’impressione d’essere in una grande scatola a sorpresa», fatto che è tutt’uno con l’altro, che «la modernità, questo gran mistero, abita ovunque a Parigi»¹⁰. Avviene qui una trasposizione lirica di un condizionamento reale. Per un giovane formatosi a Monaco, Milano, Firenze, l’esperienza visiva offerta dalla dimensione della metropoli francese si pone, più che mai, come un costrutto sociale, per l’essere innescata, oltre che dalla configurazione urbana, dalle pratiche di vita, dal contrasto e insieme ibridismo di classi, dall’affastellato coesistere di diversi codici e reti di comunicazione, dal gradiente di spettacolarità nell’offerta dei beni di consumo. Queste evidenze motivano ad adottare nel caso di de Chirico dei paradigmi d’indagine altri dal consueto, ora centrati sulla fenomenologia del vedere piuttosto che sul “meccanismo del pensiero”, una scelta che complica in prima battuta il discorso critico, invece di chiarirne gli snodi, come ha ben sottolineato Thomas Kuhn nella sua storia del pensiero scientifico¹¹. Ma, l’affrontare il lavoro dell’artista dall’ottica dell’essere stato svolto nel quadro di Parigi e, segnatamente nel Montparnasse – un quartiere per eccellenza “occidentale” – degli anni immediatamente precedenti la guerra, può ben offrire qualche chiave d’accesso ulteriore.

⁶ Apollinaire 1913^a, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 8; Apollinaire 24 maggio 1914, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 723.

⁷ de Chirico-Fagiolo 1985, pp. 18-19.

⁸ de Chirico 1920^c, in de Chirico-Fagiolo 1985, p.138 (cfr. Baldacci 1997, cap. III, n. 7).

⁹ de Chirico 1927, in de Chirico-Fagiolo 1985, p. 274.

¹⁰ de Chirico 1925^a, in de Chirico-Fagiolo 1985, pp. 268, 270.

¹¹ Kuhn 1962.

L'area in via di accelerata riconfigurazione di Montparnasse, allora terreno privilegiato dello scambio sociale degli artisti dell'avanguardia, nel breve quadrilatero segnato dal confluire dei Boulevard Montparnasse e Raspail, già nel suo assetto testimoniava di una condizione di modernità fondata sulla contaminazione, nella stretta coesistenza, fino alla sovrapposizione, di luoghi e di stili di vita ancora propri di una periferia, che volgeva alla campagna, e di una contraria crescita edilizia aggiornata su moduli Art Nouveau, destinata a una residenza medio e alto borghese. Tali erano, difatti, le case di Picasso a rue Schoelcher o di Serge Férat e della Baronne Hélène d'Oettingen al Boulevard Raspail. La proliferazione dei caffè a terrazza, dagli ampi *debors*, era frammista a residue taverne, quali il Pascal ricordato nel diario *Parisiana*¹², e a ritrovi popolari, come il Bal Bullier, dirimpettaio della Closerie de Lilas; mentre la netta ripartizione settoriale della loro clientela di artisti e letterati, riepilogata da Apollinaire in un pezzo dedicato al quartiere in "Paris-Journal" del giugno 1914¹³, restava indicativa di piccole compagnie ancora sodali, proprie di nuclei sociali ristretti. Lungi dal configurarsi secondo un azzeramento reciso del passato, e un distacco radicale e aristocratico da ogni possibile deriva nel rischio kitsch della moda – quale sarà il purismo asettico delle utopie urbane dell'architettura razionalista –, la modernità a Montparnasse se ne nutre e, soprattutto, appare suscettibile di suggestioni di vitalità che vengono dalla vita popolare, un effettivo fattore di sorpresa quando se ne legittimi l'intromissione nel registro alto della produzione culturale. È un tratto che i futuristi avevano colto precocemente, pur nella loro infatuazione tecnologica; ne scrive Boccioni, reduce dalla mostra delle proprie sculture a Parigi nel luglio 1913, richiamando Soffici e Carrà all' «anti artistico» degli inizi, alla «volgarità del mai cantato», per poi reiterare, in *Pittura e Scultura futurista* della primavera del 1914, il carattere grezzo della modernità¹⁴.

Nella stessa rue de la Campagne-Première, a una cinquantina di metri dall'atelier di de Chirico, si trovava, al 17 bis, l'edificio d'appartamenti piccolo borghesi dove, dal 1899, al quinto piano, viveva il fotografo Eugène Atget. Il suo catalogo di vedute e scene di vita parigine può ben costituire uno strumento attendibile per accedere al genere di cultura visiva, nutrito da ibridi apporti, allora recepito da de Chirico. Molly Nesbit ha dimostrato, anche se con qualche tendenza alla sovra interpretazione, come gli album di Atget restituiscano, a uso della borghesia, un'esperienza visiva della città, dei suoi luoghi, delle sue merci, quale quella radicata e propria della classe operaia, del resto estremamente composita, dal proletariato degli straccivendoli agli artigiani e piccoli commercianti¹⁵. Atget destinava principalmente agli artisti le proprie stampe, che dal 1912 confeziona, nella veste di «auteur-éditeur», in album ordinati per serie tematiche, promuovendoli, come possibili archivi di modelli, con un lavoro da piazzista, contattando direttamente i clienti. Una sua meta plausibile, data la vicinanza, era il raggruppamento d'atelier di rue de la Campagne-Première 9: nel *Répertoire*, il carnet di indirizzi del fotografo, studiato da Nesbit, compare difatti il nome del pittore Othon Friesz che vi risiedeva. Lo stesso carnet testimonia come fra i clienti più ricorrenti, e corteggiati, fossero gli scenografi teatrali, il cui verismo, incentivato dalla fortuna delle coeve messe in scena del regista Antoine al Théâtre omonimo, poteva trovare più d'un'ispirazione nelle vedute di Atget sottratte al Vieux Paris.

¹² Carrà-Soffici-Papini 1914, p. 95.

¹³ Apollinaire 23 giugno 1914, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, pp. 784-785.

¹⁴ Vittucci 2006, pp. 519-520; Boccioni-Rovati 2009, n. 81, pp. 76-77, lettera a Soffici, datata fra 17 e 22 luglio 1913.

¹⁵ Nesbit 1992.



1. E. Atget, *Coin des rues de Seine et de l'Echaudé*, 1911, serie *L'art dans le vieux Paris*, AP5746, Parigi, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris



2. G. De Chirico, *Nature morte. Turin printanière*, 1914, olio su tela, 125 x 102 cm, collezione privata

Sotto quest'aspetto è certo suggestivo ipotizzare una visita del fotografo anche all'atelier di de Chirico, visto che, questi, all'epoca, era spesso considerato, nelle recensioni di cui era oggetto, un pittore di architetture con risvolti eminentemente teatrali. Emily Braun, in un recente, mirato, contributo, esclude qualsiasi rapporto con Atget, perchè le architetture di de Chirico intendono di fatto negare l'evidenza documentaria, probatoria, degli scatti del fotografo, anzi vi si pongono in competizione¹⁶. Si tratta di una riflessione d'immediata e condivisibile evidenza; ma le scelte tematiche e i tagli prospettici di Atget, se non sono una componente dell' "occhio" di de Chirico, possono illuminarne il modo del vedere, di esperire il contesto urbano di Parigi e di trasporlo nel proprio lavoro pittorico.

Il ripido proscenio in diagonale, adottato a partire da *La Matinée angoissante* dell'autunno 1912 (Baldacci 1997, 20), con la sua prospettiva per angoli che suscita spazi in tagliente divergenza su una ribalta, si conferma stabilmente dalla fine del 1913 e si affianca agli scatti di Atget, della serie *Topographies*, frutto di una campagna di rilevamento, iniziata nel 1898, poi rilanciata e che, nel biennio 1910-1912, aveva interessato i vecchi quartieri della Rive gauche¹⁷. Soprattutto, il motivo dell'edificio angolare al centro di alcuni scatti di Atget, da *Maison d'André Chénier en 1793-97 rue de Clery* del 1907 (T039606), a *Coin des rues de Seine et de l'Echaudé*, del 1911 (T1017) (fig. 1), testimonia quanto lo scenario urbano del Vieux Paris potesse incidere su soluzioni compositive cui de Chirico ricorre in una serie di tele della primavera

¹⁶ Braun 2009, pp. 169-178.

¹⁷ Cfr. Atget, *Rue de Prêtres-Saint Séverin vers l'Eglise*, 1912, serie *Topographie*, T1371 con de Chirico, *L'Angoisse du départ*, novembre-dicembre 1913 (Baldacci 1997, 45)



3. E. Atget, *Petit Intérieur d'un artiste dramatique, M. R. Rue Vavin* (1910) in Id., *Intérieurs Parisiens. Début du XXème siècle. Artistiques pittoresques et bourgeois*, Paris 1912, fig. 1



4. E. Atget, *Intérieur de M.F. Négociant, Rue Montagne. Atelier de Mme sculpteur amateur* (1910) in Id., *Intérieurs Parisiens. Début du XXème siècle. Artistiques pittoresques et bourgeois*, Paris 1912, fig. 35

1914, da *Nature morte. Turin printanière* (Baldacci 1997, 58) (fig. 2) a *Le jour de fête* (Baldacci 1997, 60). Nel primo album rilegato da Atget, *Intérieurs Parisiens. Début du XXème siècle. Artistiques pittoresques et bourgeois*, una serie di scatti cui il fotografo lavora nel 1910, ceduti sciolti nel 1912 alla Bibliothèque Historique de la Ville de Paris e in album rilegato al Musée Carnavalet, gli interni di abitazioni di artisti, o pseudo tali, rivelavano spaesanti messe in scena di oggetti d'atelier, efficaci nell'innescare quel meccanismo dello straniamento, che è uno degli agenti della rivelazione dechirichiana. I frammenti di calchi anatomici accostati nella tavola d'apertura dell'album, *Petit Intérieur d'un artiste dramatique, M. R. Rue Vavin* (fig. 3) – peraltro la stessa abitazione di Atget – o nella tavola 35, *Intérieur de M.F. Négociant, Rue Montagne. Atelier de Mme sculpteur amateur* (fig. 4), contribuiscono a motivare, sul piano visivo, l'altrimenti incoerente accostamento di calco d'erma e guanto di *Le Chant d'amour* del giugno-luglio 1914 (Baldacci 1997, 76) (fig. 5). Si tratta di elementi secondari sorpresi dallo scatto, la cui efficacia, inintenzionale, può accamparsi come fuoco dell'immagine, secondo la valenza del *punctum* indagata da Barthes¹⁸; e che suscitano, in tal senso, assonanze con la coeva riflessione di de Chirico, riportata nei manoscritti Éluard e Paulhan, sulla possibile modalità della rivelazione risultante dalla «vue d'une disposition de choses», tale da sfociare in quadri che, rispetto alla fonte, serbano una somiglianza indiretta, «étrange», quale rivissuta in sogno¹⁹. I bacini iconografici costituiti, invece, da specifiche mercanzie nelle vetrine sono testimoniati da scatti già del 1912, anche se diverranno un repertorio privilegiato nella produzione postbellica di Atget, cara ai sur-

¹⁸ Barthes 1980.

¹⁹ de Chirico-Fagiolo 1985, p. 13.



5. G. de Chirico, *Chant d'amour*, 1914, olio su tela, 73 x 59,1 cm, New York, The Museum of Modern Art

realisti. Le teste calve in cartapesta o cera, chiamate *Sidonie*, su cui si appoggiavano le parrucche esposte nelle vetrine dei barbieri, dello scatto *Boulevard de Strasbourg (vitrine de coiffeur)* (fig. 6), o la sfilata di manichini di sartoria dello scatto *Corsets* (fig. 7), entrambi appartenenti alla serie *Paris Pittoresque*, nel loro anonimo, monotono e dozzinale allineamento, risultano conge-



6. E. Atget, *Boulevard de Strasbourg (vitrine de coiffeur)*, 1912, serie *Paris Pittoresque*, neg. 378, Parigi, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris

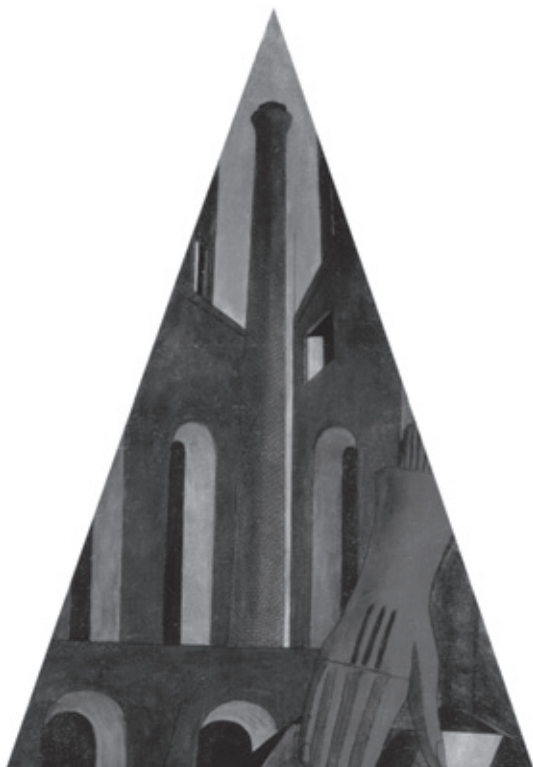


7. E. Atget, *Corsets*, 1912, serie *Paris Pittoresque*, neg. 379, Parigi, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris

niali o incentivanti quell'intento di «voir tout, même l'homme en tant que *chose*»²⁰, espresso da de Chirico nei coevi manoscritti Paulhan e che sfocerà, nell'aprile-maggio del 1914 nel calco di busto del *Ritratto di Apollinaire* (Baldacci 1997, 71), nei dispersi schizzi con manichini di Savinio, ricordati quali suggestioni di scene per gli *Chants de la mi-mort*, abbinati al concerto del 24 maggio 1914 nella sede de "Les Soirées de Paris", e in coevi analoghi motivi di de Chirico (Baldacci 1997, 72 e 73).

Oltre alle vetrine e bancarelle di merci, oggetto dell'album *Métiers, boutiques et étalages* del 1912, Atget documenta un variegato insieme di sopravvissute insegne commerciali in un album del successivo 1913, *Enseignes et vieilles boutiques de Paris*, acquistato assieme ai precedenti nello stesso anno dalla Bibliothèque Nationale. A fine agosto del 1913, l'editore Falguière pubblica un libro d'intento analogo di Charles Fegdal, *Les vieilles enseignes de Paris*, di cui due illustrazioni, eseguite da André Warnod, sono riprodotte sulla rivista d'avanguardia "Montjoie!" nel maggio 1914, in un fascicolo dedicato alle arti decorative. Accanto a un più scontato elogio dell'*affiche*, firmato dal pittore Roger de la Fresnaye, compare così una breve allusione alle insegne, che ne erano un precedente, in corso di abbandono già da decenni, per l'avvenuta intitolazione e numerazione delle strade e sempre più, ormai, per l'avvento di cartelloni e insegne luminose. Il libro di Fegdal, pubblicato dalla stessa casa editrice che, nel dicembre 1912, aveva pubblicato

²⁰ Ivi, p. 31. Apollinaire in "Paris-Journal" del 30 luglio 1914, immagina, sulla scorta inversa del *pompier* Bonnat, che ora lavora a un ritratto «rétrospective» di Ingres, un'effigie di un de Chirico anziano «contemplant amoureusement une Sidonie en carton-pâte» (Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 851).



8. G. de Chirico, *L'enigme de la fatalité*, 1914, olio su tela, 73 x 59,1 cm, Basilea, Kunstmuseum



9. E. Atget, *Métro Bastille*, in Id., *Métiers, boutiques et étalages*, Paris 1912, fig. 14

Du cubisme di Gleizes e Metzinger e nel marzo 1913 *Les peintres cubistes* di Apollinaire, sembrava sdoganare l'argomento anche ad uso dei lettori più aggiornati, e descriveva, quartiere per quartiere, degli itinerari particolarmente fruttuosi. Soprattutto nel percorso lungo la rue Saint-Denis o il Faubourg Saint-Antoine, fino alla Place de la Bastille, era ancora possibile imbattersi in plurimi, sopravvissuti esempi di tale storica risorsa d'identificazione delle botteghe e della loro promozione. Le nature morte dechirichiane coi grandi, metallici, carciofi dell'inverno 1913-14, a partire da *Mélancolie d'un après midi* (Baldacci 1997, 42) potrebbero essere state suggerite dai cavoli verdi campeggianti come insegna dipinta nelle vetrine dei fruttivendoli, come quella ricordata da Fegdal al n. 25 della rue Vauvilliers, presso le Halles, affollata di insegne moderne²¹. Il guanto rosso di *L'enigme de la fatalité*, dell'aprile-maggio 1914 (Baldacci 1997, 56) (fig. 8) ritorna nell'insegna ricordata da Fegdal lungo la rue Saint Denis: «Un peu plus loin je vis encore un énorme gant rouge: ses doigts raides et écartés semblaient indiquer au dessous le magasin d'un chemisier-gantier»²². La popolarità di tale insegna è confermata da un ricordo di Soffici, relativo alla sua prima visita nell'atelier di de Chirico, in data appena posteriore alla conoscenza avvenuta in occasione del concerto dato da Savinio il 24 maggio: l'artista è colto al lavoro a un quadro, che «raffigurava una torre rossa dalla quale sporgeva contro un cielo blu cupo un'enorme mano di un rosso più vivo, una di quelle mani di legno che i guantai appendono accanto all'insegna dei loro negozi»²³. Alla stessa opera potrebbe, del resto, riferirsi Apollinaire, quando, il 25 maggio, scrive

²¹ Fegdal 1913, p. 124.

²² Ivi, p. 73.

²³ Soffici 1968, p. 722.



11. E. Atget, *Roulotte d'un fabricant de paniers. Porte d'Ivry*, 1910, in Id., *La voiture à Paris*, Paris 1910, fig. 5

10. E. Atget, *Cabaret du Père lunettes Rue des Anglais (disparu en 1908)* (1902), in Id., *Enseignes et vieilles boutiques de Paris*, Paris 1913, fig. 33

su de Chirico in “Paris-Journal” un lungo pezzo: «Depuis quelque temps M. de Chirico consacre son talent à peindre des enseignes»²⁴. Attraverso le insegne, entra nell’opera di de Chirico anche la banalità la più triviale, su cui, ancora una volta è di conforto uno scatto di Atget: la mano nera indicante in *Turin Printanière* e in *Le destin du Poète*, del marzo-maggio 1914 (Baldacci 1997, 58 e 59) è la stessa che nell’album *Étalages* di Atget, alla tavola *Métro Bastille* indicava i gabinetti per le donne (fig. 9). Mentre i grandi occhiali de *La serenité du savant*, dell’aprile-maggio 1914 (Baldacci 1997, 57), vengono ben contestualizzati da uno scatto di Atget, inserito nell’album *Enseignes* al n. 33, *Cabaret du Père lunettes Rue des Anglais (disparu en 1908)* (fig. 10), con la sua montatura gigante di occhiali a richiamo degli avventori.

Infine, i carri presenti nei quadri di de Chirico dall’autunno del 1913, citati nei manoscritti del 1913 e riportati dallo stesso Apollinaire ai carri dei traslochi, che egli vedeva passare davanti al portone di rue de la Campagne-Première²⁵, da allusioni alla tematica dello sradicamento e del perenne viaggio esistenziale, assumono, nel confronto con la Parigi coeva documentata da Atget, un’ulteriore valenza di senso. Gli scatti inseriti negli albums *La voiture à Paris* – il n. 2, *Zoniers*, 1912, e il n. 5, *Roulotte d'un fabricant de paniers. Porte d'Ivry*, 1910 (fig. 11) – rivelano una somiglianza, oltre che coi carri da trasloco, con i carrozzoni degli ambulanti, detentori allora a Parigi di un commercio mobile quanto esteso e diffuso – “Paris Journal”, in un’inchiesta del 29 marzo 1914, contava circa 80.000 addetti fra i soli straccivendoli. Vaganti coi loro commerci improvvisati nei quartieri di recente edificazione, gli *zoniers* marcavano l’incerto confine fra la

²⁴ Apollinaire 25 maggio 1914^b, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 729.

²⁵ *Ibidem*.

Parigi urbanizzata e la frangia, o *zone*, della borgata e baraccopoli semirurale a ridosso delle fortificazioni, venendo a costituire il segno tangibile di una condizione ibrida della modernità, fra borghesia e proletariato. I loro carrozzoni, così come la *zone*, offrivano la «perfect figure»²⁶ dello scarto fra due modi e ottiche, comunque contigui e interferenti, di vivere la città. Non per niente, la poesia di Apollinaire che si fa manifesto di tale accezione della modernità è la famosa *Zone* – pubblicata in “Les Soirées de Paris” nel dicembre 1912, poi in *exergo* alla raccolta *Alcools*, uscita a fine aprile 1913 – dove il termine è già recepito nel suo slittamento semantico, registrato dalle diverse edizioni dei dizionari Littré e Larousse. Dall’accezione ottocentesca, di area di servitù militare, quella adiacente alla cerchia delle fortificazioni, segnaletiche del limite urbano di Parigi, e occupata da precari baraccamenti, *zone* trascorre ben presto a designare «un ensemble de terrains qui se trouvent autour d’une place fort déclassée [...] espaces libres entre la ville et ses faubourgs», vale a dire le aree periferiche sempre più investite dall’espansione incontrollata del tessuto cittadino²⁷. È probabilmente in una simile esperienza della *zone*, che va ricollocato il rapporto di de Chirico e del Doganiere Rousseau, di cui Baldacci ha negato una specifica rilevanza iconografica, indicandone la sola affinità in quell’azzeramento dell’appreso, nella finale condizione di innocenza, indotta, però, in de Chirico, da un’intenzionale disciplina di rinuncia. Wilhelm Uhde, nella propria monografia su Rousseau, stampata da Figuière a fine settembre 1911, fra le ventisette tavole di illustrazione ne privilegia i paesaggi, riconducendoli al quartiere di Plaisance dove questi viveva, una *zone*, un’area ibrida di periferia, presso le fortificazioni della Porte de Vanves. Rousseau vi guarda con occhi altri dall’ordinario: «Il y a à ses yeux derrière les phénomènes quelque chose d’invisible qui en est pour ainsi dire l’essentiel»; di qui verrebbe per l’autore la nota mistica dei suoi quadri, un precedente, si può ipotizzare, della nota metafisica di quelli dechirichiani²⁸.

Sul piano del linguaggio musicale, un carattere ibrido, una *zone*, contraddistingue all’epoca anche la musica di Savinio. Lo conferma una sua nota pubblicata su “Les Soirées de Paris”, nel fascicolo del maggio 1914, subito dopo l’annuncio del suo concerto. Savinio vi descrive la novità del proprio brano *Niobé*, una «musique dessinée et horizontale», cioè priva di polifonia e armonia, e spiega cosa intenda per disegno musicale, una successione rapida e danzante di stili disparati. L’insieme «doit comprendre les musiques les plus variées – tout ce que l’on entend – et tout ce que l’oreille imagine ou se rappelle: mélodies rappelant des chants connus, rythmes répétant d’autres rythmes familiers au point de devenir obsédants, thèmes paysans, musique burlesque, hymne de Garibaldi, roulement de tambour etc. Le thème paysan tient même une part très large dans la musique de M. Savinio [...] La mélodie y apparaît parfois dans sa forme la plus triviale [...] La partition complète comprend en outre, des chants (voix groupées ou isolées), des cris, des appels, des sanglots, des bruits, et surtout – surtout – des danses»²⁹. Apollinaire, nel citato intervento su “Paris-Journal”, del 24 maggio 1914, coglie quest’aspetto: «Son art s’efforce à capter toute la poésie qui jaillit des choses présentes. Son artifice s’emploie à nous les présenter d’une forme fatidique». Distinta da «une vitesse vertigineuse», la musica di Savinio «associe presque constamment l’élément poétique paysan, sans cela faire ni de la musique folklorienne ni

²⁶ Nesbit 1992, p. 156.

²⁷ Cfr. *Littré* 1882, p. 2564; *Larousse* 1966, p. 1085.

²⁸ Uhde 1911, p. 38.

²⁹ A.S. [Alberto Savinio] 1914, p. 246.

de la musique pittoresque. Et il pense encore que l'œuvre d'un artiste ne doit avoir des rapports qu'avec l'époque où cet artiste vit»³⁰.

Il discorso di Savinio esplicita quanto la cultura urbana esperita a Parigi sia meticciosa nelle fonti, per l'apporto consistente dato dall'arte popolare, quanto omologante nella sua diffusione, nell'impregnare del proprio registro eclettico i pubblici più diversi. Un'uguale esperienza appare essere quella registrata dal gruppo dei futuristi di "Lacerba", in trasferta a Parigi nella primavera 1914. Lo attestano le successive memorie redatte da Carrà, Soffici, Papini, Palazzeschi; e, a caldo, le lettere o le corrispondenze inviate alla rivista in Italia. Appena arrivati, al vernissage del Salon des Indépendants del 28 febbraio, con probabile sorpresa, i lacerbiani hanno modo di registrare la svolta dell'amico Apollinaire. Questi abbandona il fronte degli orfisti, Delaunay ed emuli, per celebrare ricerche che, con trasparente franchezza, volgono nativi spunti gergali in arischiare sperimentazioni linguistiche. Archipenko – definito «La nouveauté la plus frappante» – muove dai giocattoli in legno della tradizione russa per gli assemblaggi tridimensionali *Carrousel Pierrot e Medrano II*; come anche Chagall, specialmente segnalato, «dont la matière est très riche et qui s'inspire de l'art populaire»³¹. Plurilinguismo e una dimensione integra d'infanzia³² appaiono i nuovi valori che si accampano sull'orizzonte di Apollinaire e che l'inducono a tessere insospettate reti di affinità. Il gallerista Hervarth Walden di Berlino, alfiere dell'avanguardia internazionale, venuto a Parigi nel marzo 1914 per visitare gli Indépendants, e qui contattato da Apollinaire, allestirà una personale di Chagall nel giugno successivo, programmandone poi una di de Chirico per l'autunno, non effettuata per lo scoppio della guerra. In una nota del luglio 1914, Apollinaire accomuna ancora i due, come talenti da lui precocemente scoperti e incoraggiati³³, ed è questo il mese, come vedremo, in cui si infittiscono su "Paris-Journal" i suoi interventi a favore di una nuova arte popolare.

Maieuta di questa svolta di Apollinaire è il Picasso delle ricerche condotte con papier collé, collage e assemblage, del resto protagonista nel profilo che del pittore, e degli esiti del cubismo, aveva dato lo stesso Apollinaire nel citato *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes* del marzo 1913. A proposito di Braque, un «vérificateur» di Picasso, scrive: «Le travail surtout, dans ses réalisations les plus grossières, contient une multitude d'éléments esthétiques dont la nouveauté est toujours d'accord avec le sentiment du sublime qui permet à l'homme d'ordonner le chaos: il ne faut pas mépriser ce qui paraît neuf, ou ce qui est sali ou ce qui nous sert, le faux bois ou le faux marbre des peintres en bâtiments. Même si ces apparences paraissent triviales». Di tali pratiche, Apollinaire sottolinea il tratto popolare: «Je déteste les artistes qui ne sont pas de leur époque et de même que le langage du peuple était pour Malherbe le bon langage de son époque, le métier de l'artisan, du peintre en bâtiment devrait être pour l'artiste la plus vigoureuse expression matérielle de la peinture»³⁴. Picasso è l'artista di cui i lacerbiani, nel corso delle loro visite ai diversi atelier dell'avanguardia parigina, riconoscono d'aver subito il maggior impatto, e ne testimonierà la nuova produzione di papier collé, iniziata subito dopo il rientro in Italia, dall'aprile, e divulgata nelle tavole di "Lacerba". L'opera di Picasso è un altro tramite di riscontro di

³⁰ Apollinaire 24 maggio 1914, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, pp. 723-726.

³¹ Apollinaire 15 marzo 1914, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, pp. 647, 653.

³² Cfr. Apollinaire maggio 1914, in Apollinaire-Adema-Décaudin 2010, p. 201.

³³ Apollinaire 14 luglio 1914, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 824.

³⁴ Apollinaire 1913^a, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 27.

un'esperienza della metropoli nutrita non di aggiornamento tecnologico – velocità, elettricità –, bensì di una cultura visiva ibrida, fra banalità e sofisticazione, centrata sull'ipertesto comunicativo della pagina di quotidiano, frammista nella grafica, come soprattutto nei contenuti, ancor più del manifesto pubblicitario. Apollinaire lo aveva del resto scritto in *Zone*, lirica innescata dai primi papier collé picassiani dell'autunno del 1912³⁵. Che il “veduto” della città, nel lavoro degli artisti, risulti ora per Apollinaire d'attualità più coinvolgente ed efficacia più pressante di qualsiasi altra esperienza testuale, scritta o verbale, lo conferma il risalto che egli conferisce alla conferenza tenuta da Fernand Léger all'Académie Wassilieff il 9 maggio 1914 su *Les réalisations picturales actuelles*: la recensisce in dettaglio a stretto giro, sul “Paris-Journal” del 13 maggio, per poi pubblicarla integralmente nel fascicolo di giugno de “Les Soirées de Paris”. Apollinaire ben coglie che l'intervento di Léger è motivato dall'intento di connettere le ricerche in corso a una “visual culture” emergente: «Sa conférence avait pour sujet d'expliquer pourquoi la peinture actuelle est représentation (au sens moderne du mot) du nouvel état visuel imposé par l'évolution des moyens de production nouveaux». Insieme, Apollinaire non manca di confermare come tale disponibilità a una nuova modalità di sguardo sia incentivata dall'origine “popolare” di Léger: a differenza del pubblico borghese, renitente in arte a qualsiasi novità d'ordine realista, Léger, «paysan lui-même, il savait que le goût de ces paysans, qu'une affiche dans leur champ ne choque pas, n'est pas affaibli et qu'ils savent savourer la réalité nécessaire»³⁶. Solo che il popolare è ora urbano, di cultura operaia, segnata dalla riproducibilità massificata. Come conferma il coevo intervento di Carrà, *Vita moderna e arte popolare*, redatto ai primi di maggio e pubblicato su “Lacerba” il 1 giugno 1914, il termine “popolare” ha ormai perso l'accezione paternalistica, di un'arte destinata all'educazione del popolo. Tale ne era stato, invece, l'impiego più diffuso in Francia, alla luce dell'ideologia dell'*Art social*, dagli interventi del critico Claude Roger Marx all'azione del gruppo *Tendances nouvelles*, editore in quegli anni dell'omonima rivista. Nell'ottica di Carrà, lo scopo è invece di lavorare a «un primordiale moderno», distinto da «sincerità e purezza [...] un tipo concreto di sintesi plastica», nella convinzione che, nel presente, si possono trovare brandelli di tali prerogative linguistiche, proprie del genio italiano, solo nell' «Arte diretta [...] degli anonimi plebei [...] divini ignoranti»³⁷.

Soffici, recettivo alle suggestioni dell'arte popolare, delle insegne come delle *fêtes foraines*, fin dalla sua sensibile lettura di Rousseau in “La Voce” nel 1910, poi rinsaldato dalla lettura dei *Peintres cubistes* riguardo il futuro di una ricerca che metta insieme il vernacolare delle insegne degli imbianchini con il moderno delle *affiches* – come recitano le lettere a Carrà dell'estate 1913³⁸ –, ritorna per un secondo breve periodo a Parigi dopo la metà del maggio 1914, appunto per approfondire le proprie sperimentazioni nell'ambito della pratica del papier collé. La sua conoscenza dei fratelli de Chirico, avvenuta in occasione del concerto di Savinio del 24 maggio e con la visita all'atelier di rue de la Campagne-Première, cade nella prospettiva di tali interessi e ricerche, che marcheranno anche la sua successiva frequentazione dei de Chirico nel corso del soggiorno parigino. La suggestione ricevuta dalla visita all'atelier, dove de Chirico lavora alle na-

³⁵ Cfr. Apollinaire dicembre 1917, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 1322: «Le poète réclame une liberté aussi grande qu'un journal qui peut parler de tout dans une seule page. Il en résulte des poèmes synthétiques».

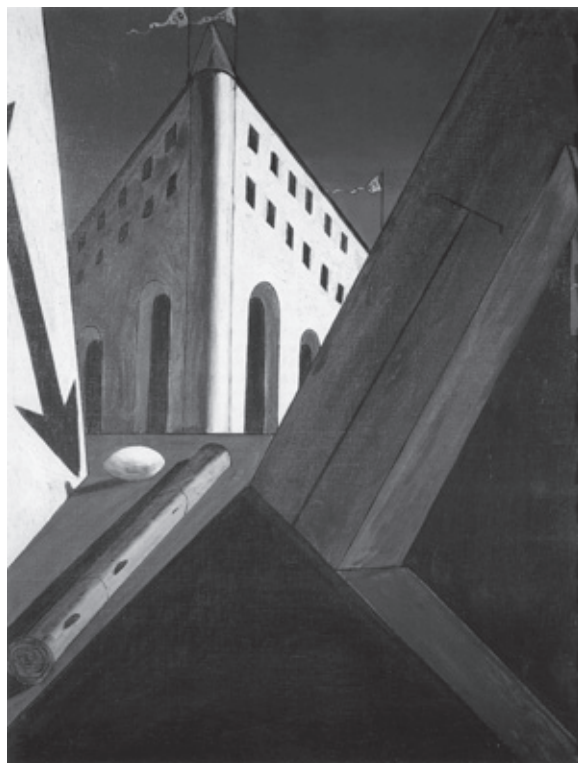
³⁶ Apollinaire 13 maggio 1914, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 697-698. Vedi poi “Soirées de Paris”, 25, 15 giugno 1914.

³⁷ Carrà 1 giugno 1914, in Carrà-Fagone-Carrà 1978, p. 168.

³⁸ Carrà-Soffici-Carrà 1983, p. 16, a Carrà 6 giugno 1913 e p. 26, a Carrà, 22 luglio 1913.



12. A. Soffici, *Natura morta con uovo rosso*, 1914, olio, tempera e collage su tela, 46 x 38 cm, Mart, deposito Collezione L.F., Rovereto



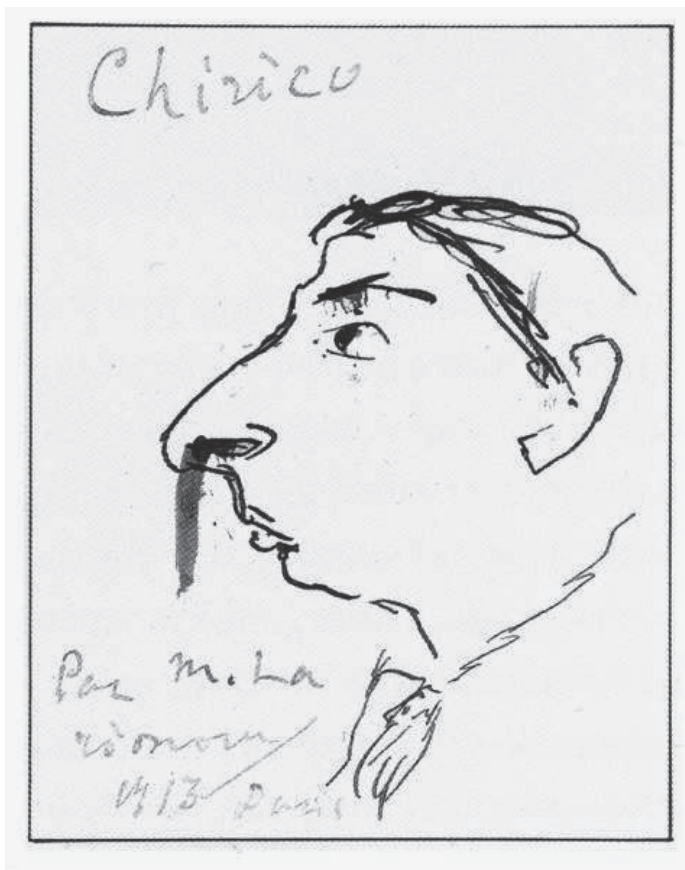
13. G. de Chirico, *Le Jour de fête*, 1914, olio su tela, 80,6 x 64,8 cm, collezione privata

ture morte con insegne segnaletiche, è confermata dal ravvisabile confronto fra la *Natura morta con uovo rosso* (Fig. 12) e *Le Jour de fête* (Baldacci 1997, 60) (Fig. 13): l'impaginato frammentato e bidimensionale dei precedenti papier collé, modellato sulle prove di Picasso, viene ora volto a schemi più essenziali, dove i ritagli sono disposti come affondi di quinte spaziali. Al rientro a Firenze, Soffici pubblica su "Lacerba" uno scritto sui due fratelli – subito ripreso da Apollinaire in "Paris-Journal" –, apparentemente debitore degli scambi d'idee intercorsi con de Chirico sul tema malinconico delle Piazze d'Italia. Ma, la sua lettura di un de Chirico solitario, «una sorta di Paolo Uccello innamorato della divina prospettiva», e insieme autore di «una scrittura di sogni»³⁹, rivela come, al pari di Picasso, egli lo veda attraverso il filtro del doganiere Rousseau, su cui lavora in quello stesso soggiorno, impegnato a trovare sue riproduzioni per un album in uscita per le edizioni de "La Voce". Soffici condivideva quanto sottolineato dalla citata monografia di Uhde del 1911 a proposito della *naïveté* del Doganiere: questi, in realtà, non guardava ai pittori *primitifs*, piuttosto, «chez lui il copiait à l'insu de ses amis les prospectus et les réclames illustrées qui lui tombaient sous la main»⁴⁰. Altrettanto, le nature morte di de Chirico stavano a segnalare quanto fosse nei fatti coinvolgente il moderno popolare della grafica pubblicitaria, nelle sue diverse declinazioni, dalle insegne alle réclames.

Fra maggio e giugno 1914, al momento del soggiorno di Soffici, e nel luglio successivo, si intensificano interventi e segnalazioni di Apollinaire su "Paris-Journal" dedicati all'arte popolare,

³⁹ Soffici 1914, pp. 206-207. Nella stessa pagina 207 compare l'annuncio della prossima pubblicazione di disegni di «Archipenko, Gerebzoza, Larionof, Gonciarova, Chirico».

⁴⁰ Uhde 1911, p. 54



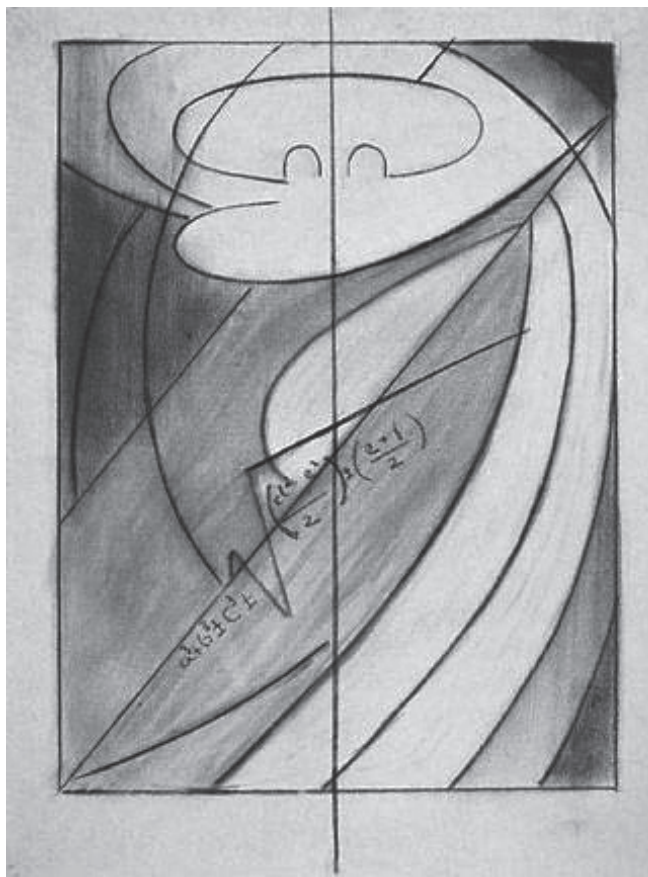
14. M. Larionov, Ritratto caricatura di de Chirico, 1914, collezione privata

in coincidenza con le svagate informazioni fornite sulla pittura d'insegne di de Chirico o sul suo acquisto di un guanto da ostetrica⁴¹. Si tratta di un vero e proprio motivo ritornante – già caro ad Apollinaire, come, fin dal 1911, aveva dimostrato la predilezione per l'opera di Raoul Dufy, suggestionata dalle images d'Épinal – e che non può non essere connesso all'arrivo e sosta a Parigi della coppia Michail Larionov e Natal'ja Gončarova, motivato dalla rappresentazione del *Coq d'or* di Rimskij Korsakov ad opera dei Balletti russi di Djagilev, con scene e costumi della stessa Gončarova. Andato in scena con caloroso successo lo stesso 24 maggio del concerto di Savinio, il balletto aveva valso alla coppia il plauso dell'avanguardia parigina – affascinata dalla riuscita trasposizione di un'allure vernacolare e orientalista in linguaggio aggiornato –, e la conoscenza e solidarietà di Apollinaire, maieuta di una successiva personale dei due nella galleria di Paul Guillaume, nella seconda metà del giugno 1914. In questo, presto torrido, inizio di un'estate faticosa, le frequentazioni di Apollinaire appaiono ridotte, quanto esclusive, come testimonia una sua lettera a Picasso, allora ad Avignone, con timbro postale del 4 luglio: «Comme choses nouvelles j'en vois guère sinon que la Gontcharowa et Larionov sont des braves gens»⁴². Soffici fa parte della comitiva, come ricordato poi nelle memorie⁴³: gli incontri avvengono al Café Petit

⁴¹ Sull'arte popolare cfr. Apollinaire 18 luglio 1914 (in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, pp. 833-834); Apollinaire 24 luglio 1914 (ivi, p. 842); Apollinaire 25 luglio 1914 (ivi, pp. 844-845). Sull'impiego delle insegne nella pittura di de Chirico, cfr. Apollinaire 25 maggio 1914 (ivi, p. 729); 4 luglio 1914 (ivi, pp. 806-807). Su Chagall, cfr. Apollinaire 2 giugno 1914 (ivi, pp. 745-746); 16 giugno 1914 (ivi, p. 772).

⁴² Picasso-Apollinaire-Caizergues 1992, p.119.

⁴³ Soffici 1968, pp. 735-736.



15. M. De Zayas, *Mrs. Eugene Meyer, Jr*, 1914, da “Camera Work”, 46, aprile 1914

Napolitain, coinvolgendo quindi anche i due de Chirico, che ne erano abituali avventori. Da confronti incrociati, specie con scritti coevi o di poco precedenti della Gončarova⁴⁴ è ben possibile ricostruire il tenore di questi scambi verbali: la rivendicazione del diritto dei moderni a mescolare le suggestioni linguistiche più ibride, fino a includere la volgarità quotidiana; il radicamento in una tradizione popolare, specifica di una propria identità nazionale, che, ancora una volta, come confermavano le opere di Larionov in mostra da Guillaume, si risolveva piuttosto in un interesse a quel popolare urbano rappresentato dalla pittura di insegne commerciali, con tratti di semplificazioni fortemente gergali. Di un Larionov incolto e tellurico, segnato dal marchio di una nativa barbarie russa, fino a tratti di derisione caricaturale, resta memoria in uno scritto successivo di Savinio, l'onirica autobiografia *La casa ispirata* del 1920, dove si rievoca una visita allora fatta all'abitazione parigina della coppia russa, al Boulevard Arago⁴⁵. Anche nelle vivaci riunioni conviviali al Petit Napolitain si scambiavano rapidi schizzi caricaturali: restano fogli di Soffici e Larionov (fig. 14), e una nota di Apollinaire su “Paris-Journal”, dove è ricordato Savinio, oltre che per un concerto tenuto al Diner des Amis du Dimanche, quale autore di «remarquables» caricature di Léger e Larionov⁴⁶.

La pratica della caricatura, oltre che riportare alla “prosa” della quotidianità più spiccia, appare

⁴⁴ Cfr. Sharp 2006.

⁴⁵ Savinio 1920³, pp. 47-50.

⁴⁶ Apollinaire 7 luglio 1914, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 811.



16. G. de Chirico, *Il tempio fatale*, 1914, olio su tela, 33 x 41 cm, Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art

essere un ulteriore strumento per contestualizzare il coevo lavoro di de Chirico in un inaspettato raggio di riferimenti visivi. Sempre nel luglio 1914, nell'affocata mansarda di Apollinaire al Boulevard Saint-Germain, lavorano insieme, questi per il testo, Savinio per la partitura musicale, Picabia per le scene e costumi, e Marius De Zayas per la messa in scena, a una pantomima teatrale, *A' quelle heure un train partira-t-il pour Paris?*, che doveva essere rappresentata nell'autunno a New York. L'opera doveva registrare il culmine, come ha ricostruito Baldacci nella sua monografia, della convergenza fra temi poetici di Apollinaire e iconografie dechirichiane. Dell'arrivo a Parigi di De Zayas – importante intermediario con la galleria 291 del fotografo Stieglitz a New York – aveva dato notizia una nota di fine maggio di Apollinaire su “Paris-Journal”, dove questi veniva salutato quale «talent extraordinaire» nella linea di un rinnovamento della pratica della caricatura⁴⁷. Apollinaire ritorna su De Zayas in “Paris-Journal” dell'8 luglio con un commento significativo per più risvolti: «sa caricature, qui emprunte des moyens tout nouveaux, est d'accord avec l'art des peintres contemporains les plus audacieux»⁴⁸; nello stesso mese, nell'ultimo fasci-

⁴⁷ Apollinaire 25 maggio 1914, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, p. 729.

⁴⁸ Apollinaire 8 luglio 1914, in Apollinaire-Caizergues-Décaudin 1991, pp. 812-813.

colo editato de “Les Soirées de Paris”, nell’apparato illustrativo appaiono quattro dimostrative caricature di De Zayas, di Stieglitz e Picabia, del mercante Vollard – segnalata da Apollinaire in “Paris-Journal” del 24 luglio –, e dello stesso Apollinaire. Le prime due erano già state pubblicate in aprile in “Camera Work”, delucidate da un intervento dell’autore, centrato sulla diversa accezione, relativa e assoluta, dell’esercizio della caricatura (fig. 15). De Zayas vi motivava il proprio percorso dalla consueta sintesi fisiognomica a una sorta di ritrattistica astratta, cifrata, «a graphical plastic synthesis of the analysis of the individuals», dove lo spirito fosse restituito per via di formule algebriche, il corpo per via di equivalenti geometrici, la forza vitale con traiettorie tracciate entro lo schema basico della materialità, il rettangolo⁴⁹. È evidente e reiterata l’attenzione di Apollinaire, quanto, a questo punto, è suggestivo ipotizzare un raffronto del discorso di De Zayas con il coevo quadro di de Chirico, *Il tempio fatale* (Baldacci 1997, 70) (Fig. 16) un enigmatico ritratto della madre integrato da una sorta di inedita scrittura cifrata ed eseguito con una tecnica altrettanto inconsueta, che simula l’inserito, uso papier collé, della carta finto legno. Certo, de Chirico non l’avrebbe mai ammesso, ma poteva darsi una contingente, se non parodistica, affinità d’intenti fra la caricatura assoluta di de Zayas e la spettralità delle cose ordinarie nelle sue tele, nell’impennata con cui il regime visivo della quotidianità veniva sottoposto a uno sguardo che ne penetrasse in trasparenza un esistere altro, metafisico.

⁴⁹ De Zayas 1914. Cfr. anche Kolz 2010.