

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

MARIANA KARINA RIBEIRO

***A viagem do Argonauta. As poéticas de Giorgio de Chirico no
acervo do MAC-USP***

Orientador: Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar

CAMPINAS/2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

R354v **Ribeiro, Mariana Karina**
**A viagem do Argonauta. As poéticas de Giorgio de Chirico no
acervo do MAC-USP / Mariana Karina Ribeiro. - - Campinas,
SP : [s. n.], 2009.**

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
**Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

1. De Chirico, Giorgio, 1888-1978. 2. Arte moderna.
**3. Metafísica (Movimento artístico) - Itália. 4. Museu de Arte
Contemporânea (São Paulo, SP). I. Aguilar, Nelson Alfredo. II.**
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas. III. Título.

**Título em inglês: The voyage of the Argonaut. The poetics of Giorgio de Chirico
at the collection of MAC-USP.**

Palavras chaves em inglês (keywords) : De Chirico, Giorgio, 1888-1978
Modern Art
Metaphysics (Art movement) - Italy
Museu de Arte Contemporânea (São Paulo,
SP)

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora: Nelson Alfredo Aguilar, Annateresa Fabris, Luciano
Migliaccio

Data da defesa: 26-02-2009

Programa de Pós-Graduação: História

MARIANA KARINA RIBEIRO

A viagem do Argonauta. As poéticas de Giorgio de Chirico no acervo do MAC-USP

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 26 / 02 / 2009.

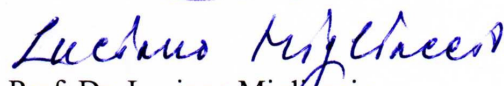
BANCA



Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (orientador)



Profa. Dra. Annateresa Fabris



Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho (suplente)

Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten (suplente)

FEVEREIRO/2009

Resumo

Apresenta-se neste trabalho uma abordagem da obra do artista Giorgio de Chirico a partir de cinco quadros seus pertencentes ao MAC-USP, pintados entre 1914 e 1940 *circa* e alguns de seus escritos. Pretende-se fornecer mais elementos para o conhecimento e a interpretação desse significativo conjunto de obras do patrimônio artístico-cultural paulista, ampliando as perspectivas de debate do tema no Brasil. Ainda com este escopo são oferecidas ao final do trabalho traduções com notas, de textos selecionados, escritos pelo artista entre 1911 e 1938.

Abstract

It is presented in this text an approach to the work of the artist Giorgio de Chirico from its five paintings belonging to the MAC-USP, executed between 1914 and 1940 *circa* and some of his writings. It is intended to provide more elements for the knowledge and interpretation of this significant collection of artworks of paulista cultural artistic heritage, extending the perspective of debate on this subject in Brazil. Still with this scope, translations with notes of selected texts, written by the artist between 1911 and 1938, are presented by the end of this material.

Agradecimentos

À FAPESP, pelo auxílio financeiro da bolsa de mestrado, especialmente pela reserva técnica, sem a qual essa pesquisa estaria seriamente comprometida, dada a indisponibilidade da maior parte do material bibliográfico sobre o tema no Brasil.

A três funcionárias de instituições que bem me receberam e muito auxiliaram nessa pesquisa: Natália Leoni, pesquisadora do Arquivo Histórico Wanda Svevo - Fundação Bienal de São Paulo; Maria Cristina Cabral, responsável pelo Setor de Documentação do Acervo do MAC-USP e Léia, bibliotecária do MAM-SP.

A Vanessa Bortulucce, com quem iniciei meus estudos em História da Arte no IFCH/UNICAMP e que me encaminhou ao Prof. Dr. Luciano Migliaccio, a quem sou grata por ter acreditado em meu trabalho e me acompanhado desde a graduação. O tema desta dissertação foi uma indicação sua e os seus desdobramentos em minha vida ultrapassaram o território acadêmico e de forma tão positiva, que a minha gratidão se faz eterna.

À Profª Drª Annateresa Fabris, pela leitura atenta e cuidadosa do texto, por todos os comentários feitos durante a qualificação e por aceitar fazer parte da banca de defesa. Ao Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar pelo aceite da minha orientação, pela paciência e pelos ensinamentos valiosos que também tive a oportunidade de receber desde a graduação.

A Maurizio Fagiolo dell'Arco (*in memoriam*), pelos livros com os quais tive o prazer de aprender sobre o Maestro e reforçar o meu apreço pela pesquisa em História da Arte. A Paolo Baldacci e Giovanni Lista, pelas mesmas razões e por terem contribuído cordialmente com a pesquisa, via e-mail. Ao Prof. Dr. Antonio Candido pelas gentis missivas esclarecedoras, à Profª Drª Aracy Amaral, à Profª Drª Ana Mae Barbosa e à Profª Drª Maria Augusta Fonseca pela solicitude em responder aos meus questionamentos.

Ao Grupo das Seis e aos demais amigos.

À minha família querida, por toda a espécie de apoio possível e imaginável, em todos os momentos. Em especial: à minha avó, por tudo o que fez e faz por mim; a meu

irmão, cujo auxílio na revisão do texto final da dissertação foi muito importante e à minha mãe, que proporcionou e incentivou toda a minha formação intelectual e tudo, sempre.

A Giorgio de Chirico, pelos momentos de alegria junto a sua obra e por ter sido o ensejo para que o melhor pudesse acontecer na minha vida.

A te vita mia.

A Deus.

Índice

Introdução - p. 11

Capítulo 1

Chegada e recepção crítica das obras de Giorgio de Chirico no Brasil – p.19

Capítulo 2

Partidas e retornos. A bibliografia – p. 29

Capítulo 3

Histórico dos quadros de Giorgio de Chirico do acervo do MAC-USP – p. 51

Capítulo 4

O Enigma de um dia – p. 71

Capítulo 5

Gladiadores – p. 107

Capítulo 6

Cavalos à beira-mar e Natureza-morta – p. 127

Considerações finais – p. 147

Caderno de imagens – p. 151

Traduções e notas – p. 167

Bibliografia – p. 256

Introdução

A presente dissertação de mestrado foi financiada pela FAPESP e tem como objetos pontuais de pesquisa as cinco telas do pintor pertencentes ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo¹: *O Enigma de um dia*, *Gladiadores com seus troféus*, *Cavalos à beira-mar*, *Gladiadores*, *Natureza-morta*² e alguns de seus escritos já publicados.³

Ao introduzir uma abordagem sobre o artista a partir de algumas de suas obras encontráveis no Brasil e da investigação de parte de sua produção literária e crítica pretende-se fornecer material relevante para o estudo do tema no país, pouquíssimo abordado até hoje, não obstante De Chirico seja um dos artistas mais importantes, citados e controversos do século XX, assim como estudar e valorizar o importante conjunto de quadros do pintor existentes no MAC-USP, matizar a leitura recalcada no momento metafísico e tentar compreender melhor através dos escritos de De Chirico a função que a tradição pictórica e o ofício da pintura têm com relação à fase conhecida como pós-metafísica do pintor, além de apresentar ao público brasileiro uma seleção significativa de textos do artista traduzidos em português, que aborde tanto a propaganda metafísica quanto o grande peso que o papel do ofício da pintura começa a exercer em sua obra.

No capítulo 1 são apresentados os resultados da investigação sobre a penetração da obra de De Chirico no Brasil, sua recepção e sua crítica, feita através de pesquisa bibliográfica e documental no Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo e na Biblioteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo.⁴

¹ O museu passará a ser citado como MAC-USP ao longo do texto.

² *O Enigma de um dia*, 1914, óleo s/ tela, 83 x 130 cm; *Gladiadores com seus troféus*, 1927 circa, óleo s/ tela, 99,2 x 78,7 cm; *Cavalos à beira-mar*, 1932/33, óleo s/ tela, 54,7 x 45,6 cm, *Gladiadores*, 1935 circa, óleo s/ tela, 74,7 x 59,8 cm e *Natureza-morta*, 1940 circa, óleo s/ tela, 32,5 x 41,8 cm. Segue-se nas referências indicadas os dados fornecidos pelo museu.

³ DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*. Organização de Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1985 e DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*. Organização de Andrea Cortellessa, edição dirigida por Achille Bonito Oliva. Milão: Classici Bompiani, 2008.

⁴ O Museu passará a ser mencionado como MAM-SP.

No capítulo 2 apresenta-se um debate bibliográfico e um panorama dos desdobramentos estilísticos da obra do pintor da década de 1910 a década de 1970, ainda que a dissertação concentre-se nos primeiros trinta anos de sua carreira, de 1910 a 1940.

O capítulo 3 trata das origens dos quadros pertencentes ao MAC-USP a partir de pesquisas realizadas no setor de documentação do acervo do museu e em outras fontes como livros e entrevistas.

Os capítulos 4, 5 e 6 concentram uma reflexão sobre os quadros do pintor pertencentes ao MAC-USP, com aproximações, no estudo de seus textos, entre o campo da literatura e o da pintura, bem como com o conjunto de sua obra pictórica. Logo após são apresentadas as considerações finais do trabalho, seguidas pelo caderno de imagens e de traduções e notas de escritos selecionados do artista.

Joseph Maria Albertus Georgius de Chirico, conhecido nas artes como Giorgio de Chirico, nasceu em Volos, na Grécia, em 10 de julho de 1888, cidade de onde partiram os argonautas companheiros de Jasão em busca do velocino de ouro, na mitologia grega. Filho de Gemma Cervetto, à época de solteira cantora de operetas⁵ e Evaristo de Chirico, engenheiro e sócio-proprietário de uma empresa de construção de ferrovias na Tessália e irmão mais velho do músico, escritor e pintor Alberto Savinio (Andrea de Chirico).

Giovanni Lista, tendo como fonte a obra de Mihail Dimitri Sturdza,⁶ esclareceu que os De Chirico vinham de Ragusa, capital da república Dálmata de mesmo nome, hoje Dubrovnik, na Croácia e se estabeleceram no século XVII em Constantinopla, atual Istambul⁷. Evaristo de Chirico nasceu em Constantinopla em 1841 e Gemma Cervetto, em Esmirna, na Turquia, no ano de 1852, de ascendência mista grega-italo-turca.⁸

Ainda hoje são encontradas referências à origem italiana dos pais do pintor, como no catálogo da recente exposição *Giorgio de Chirico. A “Metafísica Contínua”* (*Giorgio de Chirico. La “Metafisica continua”*): “O pai, Evaristo de Chirico, italiano, engenheiro

⁵ Cf. SCHMIED, Wieland. *L'Enigma De Chirico. Storie e leggende, date corrette, quadri falsi. Considerazione, ricordi e aneddoti di un testimone*. In: BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*. Catálogo da Mostra. Veneza: Marsilio, 2007, p. 263.

⁶ STURDZA, Mihail Dimitri. *Dictionnaire historique et généalogique des grandes familles de Grèce, d'Albanie et de Constantinople*. Paris: Chez l'auteur, 1983.

⁷ LISTA, Giovanni. *De Chirico*. Paris: Fernand Hazan, 1991, p. 10, nota 1.

⁸ BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*. Boston: Bulfinch Press Book, 1997, p. 10.

ferroviário (...). A mãe, Gemma Cervetto, é uma fidalga genovesa.”⁹ O próprio artista afirmou em um texto autobiográfico de 1919 que seu pai era florentino e sua mãe genovesa¹⁰, dados reiterados pelo irmão Savinio, que através de seu pseudônimo Nivasio Dolcemare contava ter “vindo ao mundo em Atenas, da união de uma tritonesa lígure com um centauro toscano.”¹¹

Para Wieland Schmied: “De Chirico de fato nunca esteve tão longe da verdade como quando fala de seus pais. Tanto ele quanto Savinio nunca deixaram de sustentar que o pai vinha da Sicília (ou da Toscana) e que a mãe era genovesa.”¹²

Evaristo de Chirico possuía cidadania italiana herdada de seu pai, Giorgio Filigone De Chirico (1794-1875), embaixador do Reino da Sardenha, depois Reino da Itália, em Constantinopla. Cidadania transmitida aos filhos, sendo também essa a razão pela qual De Chirico quando na Itália foi recrutado pelo exército italiano, em 1911. Quanto à Gemma Cervetto, filha de pai comerciante de origens italianas e mãe turca, se já não possuía a cidadania italiana antes seguramente passou a possuí-la após o matrimônio¹³.

⁹ “Il padre, Evaristo de Chirico, italiano, ingegnere ferroviario (...). La madre, Gemma Cervetto, è una nobildonna genovese.” CALVESI, Maurizio (org.). *Giorgio de Chirico. La “Metafisica continua”. Opere della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. Milano: Silvana Editoriale, 2008, p.168. Mostra realizada de 28 de fevereiro a 30 de março de 2008 na Galeria de Arte de Palermo, Palermo.

¹⁰Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 678.

¹¹ SAVINIO, Alberto. *Isadora Duncan*. Tradução e notas de Alexandre Eulálio. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985, p. 13. Este texto sobre Isadora Duncan foi publicado originalmente em *Narrate Uomini, La vostra storia*, também de Alberto Savinio, em 1942.

¹² “De Chirico non si è mai allontanato tanto dalla verità come quando parla dei suoi genitori. Sia lui che Savinio non si stancarono mai di sostenere che il padre veniva dalla Sicilia (o dalla Toscana) e che la madre era genovese.” SCHMIED, Wieland. L’Enigma De Chirico. Storie e leggende, date corrette, quadri falsi. Considerazione, ricordi e aneddoti di un testimone. In: BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 263.

¹³ “Il nonno Giorgio Filigone, in quanto rappresentante diplomatico (ambasciatore) del regno d’Italia a Costantinopoli, aveva sicuramente la cittadinanza italiana dal 1861, anche se era nato in Turchia. Si trattava di una cittadinanza ottenuta per meriti e per incarichi diplomatici, ma era trasmissibile agli eredi. Quindi i suoi figli, compreso Evaristo, padre di Giorgio de Chirico, erano cittadini italiani nati e residenti all'estero. Questa cittadinanza diventava “effettiva”, cioè comportava tutti gli obblighi fiscali e militari, solo quando uno di loro si trasferiva in Italia. Quindi Giorgio e Alberto, quando lasciarono la Grecia, sicuramente viaggiavano con un passaporto rilasciato dalla ambasciata italiana di Atene, e quando presero residenza a Milano e poi a Firenze furono iscritti alle liste militari di leva. Per quanto riguarda la madre, come ho scritto, era di famiglia mista italo turca (il nome Cervetto è comunque un nome italiano, diffuso a Genova e in Liguria) ed era nata in Turchia (a Smirne). Non sappiamo se avesse già la cittadinanza italiana prima di sposarsi, ma sicuramente, col matrimonio, acquistò la cittadinanza del marito. Per essere più precisi, infine, si deve dire questo: la famiglia del padre (Evaristo) è della Dalmazia (Repubblica di Ragusa, stato prima indipendente e poi suddito dell’Austria, di lingua italiana) e ebbe la cittadinanza italiana in quanto erano diplomatici al servizio dei Savoia (re di Sardegna e poi d’Italia). La famiglia della madre è di origini italiane mescolata per matrimonio con elementi turchi

Acredita-se que as origens da família não fossem totalmente claras nem mesmo a De Chirico e a Savinio, prevalecendo a forte ligação lingüística e cultural com a península itálica¹⁴ transmitida, sobretudo, através do pai, que além da cidadania possuía também formação italiana, tendo estudado em Florença e Turim e tendo nesta última cidade vivido o clima de intenso nacionalismo do *Risorgimento*.

De resto, à mãe, Gemma Cervetto, não interessaria certamente insistir sobre suas origens pequeno-burguesas tendo se inserido em um núcleo familiar notadamente aristocrático como o dos De Chirico,¹⁵ e se pode supôr que tampouco o pai havia interesse em ressaltar sua origem turca e o fato de ter se instalado na Tessália para a construção de estradas de ferro, aproximadamente em 1880, a serviço de Constantinopla - que então dominava a região - após ter lutado junto aos gregos contra a Turquia em 1897.¹⁶

O “mito” das origens italianas - por nascimento em terras italianas - na família De Chirico foi reforçado por Alberto Savinio em 1937, no artigo *De Chirico não é judeu* (*De Chirico non è ebreo*), publicado em *Il Meridiano di Roma*. Neste texto Savinio desmente a afirmação de Anton Giulio Bragaglia segundo a qual De Chirico seria judeu, fazendo-o através da apresentação de antepassados de origem siciliana e toscana e de credo católico.¹⁷

(*sembra che la madre di Gemma Cervetto fosse turca, almeno così diceva la moglie di Alberto Savinio*).” Pelo esclarecimento e confirmações de todos esses dados agradece-se o depoimento dado pelo Professor Paolo Baldacci, via e-mail, em 13 de novembro de 2008.

¹⁴ Como nota Baldacci: “*The Republic of Ragusa, at first a Venetian protectorate in Dalmatia and later falling to Hungarian rule, achieved independence in the early-fifteenth century. Accepting Turkish hegemony in the region, it became the main hub of traffic between the Christian and Muslim countries, and was possessed of a formidable navy. Its decline began around the middle of the seventeenth century. Occupied by Napoleon’s troops in 1808, it passed to Austrian rule with the Treaty of Viena (1815), becoming part of Yugoslavia after World War I. The de Chirico’s is a typical case of elective nationality. While the true ethnic roots of the population of the Adriatic coast of Dalmatia is difficult to define by virtue of a dense intermingling of Illyrian, Greek and Venetian elements, its cultural sphere, as attested by its language, is Italian (Venice, Ancona, Bari) with multiple Byzantine and Turkish influences.*” BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 30, nota 7.

¹⁵ Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., pp. 14 -15.

¹⁶ Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *L’art métaphysique. Textes réunis et présentés par Giovanni Lista*. Paris: L’Échoppe, 1994, p. 11 e para informações mais acuradas sobre este episódio ver também: BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 12 e p. 30, nota 15.

¹⁷ Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *L’art métaphysique. Textes réunis et presentes par Giovanni Lista*, op. cit., p. 8 e Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 11 e p. 30, nota 6. Sobre os acontecimentos que originaram o artigo ler: JEWEL, Keala Jane. *The Art of Enigma: The De Chirico Brothers & the Politics of Modernism*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2004, pp. 183-184.

De Chirico no início de sua carreira afirmava ter ele mesmo nascido na Itália. Em sua primeira participação no Salão de Outono de Paris, em 1912, encontrava-se a referência “*Né a Florence*” junto a lista de suas obras expostas.¹⁸ Como consequência também a crítica passou a afirmar que “*Os dois irmãos são florentinos.*”¹⁹

Em suas memórias, escritas em 1945 (primeira parte) e em 1962 (segunda parte) De Chirico não faz qualquer menção às origens dos pais. Ao falar de Guillaume Apollinaire, porém, fala também de si, ao comentar o pudor e a vergonha que muitas pessoas provam ao ser nascidas em um país enquanto possuem a nacionalidade de outro. Como o poeta (nascido na Itália, de mãe polaca) havia combatido ao lado do exército francês durante a Primeira Guerra Mundial como forma (ingênua, segundo De Chirico) de afirmar sua nacionalidade francesa, também ele e seu irmão Savinio estiveram durante a Primeira Guerra do lado do exército italiano. De Chirico voluntariamente omite o fato de anteriormente ter desertado por duas vezes e que ao responder ao chamado às armas em 1915 conseguiu, sobretudo, o perdão por esses crimes.

De Chirico o comenta em suas *Memórias*, procurando encerrar uma questão que visivelmente ainda o irritava:

“Hoje esta ingenuidade não teríamos tido, tanto mais que ainda hoje, apesar de viver e trabalhar a tantos anos na Itália, sempre que eu digo que nasci na Grécia, há sempre alguém que responda: ‘Mas então o senhor é grego!’ E de nada adianta que eu proteste e cite os casos de Ugo Foscolo, de Matilde Serao, de Arturo Graf, e até acrescente que o poeta francês André Chénier, não obstante tenha nascido em Constantinopla,

¹⁸ Cf. BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester. *La Pittura Metafisica*. Catálogo da mostra. Istituto di Cultura Palazzo Grassi. Veneza: Neri Pozza Editore, 1979, p. 93.

¹⁹ SOFFICI, Adengo. *Scoperte e Massacri. Scritti sull’arte*. Introdução de Giorgio Luti. Florença: Vallecchi Editore, 1995. O texto *De Chirico e Savinio*, de onde a frase foi extraída, foi escrito em 1914 e publicado na revista florentina Lacerba. Trata-se da primeira crítica artística publicada na Itália sobre a obra dos irmãos De Chirico. A primeira edição do livro data de 1919. Um ano antes Savinio havia apresentado em seu *Hermaphrodito* o poema *Il Signor Govoni dorme* de De Chirico (publicado originalmente em *Frara città del Worbas*, em 31 de outubro de 1916), comentando: “*Chirico, cittadino di Firenze, ma anticamente oriundo dalla Sicilia, deriva indubbiamente dal xñpus greco, che è quanto dire araldo, annunziatore.*” Cf. BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester, *La Pittura Metafisica*, op. cit., p. 128.

nunca foi tido como um poeta turco... Tudo é inútil e já me resignei a ouvir freqüentemente, quando se trata do lugar onde nasci:

‘Mas então o senhor é grego!’”²⁰

A análise genealógica da família De Chirico interessa na medida em que revela o esforço de Giorgio de Chirico em se identificar e ser reconhecido como italiano, através de dados reais ou fictícios de sua biografia e como tal é igualmente significativo quando se pensa em sua arte, no relevo dado à arte do passado, do diálogo contínuo com as lições dos grandes mestres italianos, muito marcado porém por um distanciamento perspectivo, como do olhar de um estrangeiro, de um viajante.

Não por acaso Margherita Sarfatti interpreta sobre o pintor: *“Ainda que italiano, olha freqüentemente para a Itália – para o seu aspecto físico e as imagens de sua civilização – como as pode olhar um estrangeiro, não como quem espontaneamente e inevitavelmente as traga em si. À guisa de um Boecklin, tenta de fora a reconstrução fantasiosa, acesa pelo artifício e pelo desejo.”*²¹ Sarfatti cita um dos pintores que mais influenciaram o início da carreira de De Chirico, evocando também sua formação artística alemã. O próprio artista afirmou sobre a visão dos homens de gênio alemães, como Max Klinger - outro artista que inspirou sua arte – quando confrontados com o distante universo mediterrânico: *“O resultado de tanta distância e de tanto trabalho, é uma compreensão maior e mais profunda daquilo que eles querem ver e entender.”*²²

Nesse panorama de construção de um mito fundador por parte de De Chirico somam-se certamente o desejo de pertencimento (sobretudo ao centro e não à periferia) e de enfileiramento na arte com registro de identidade, o que foi reforçado em tempos de guerra.

²⁰ DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Milão: Tascabili Bompiani, 2002, p. 93.

²¹ *“Per quanto italiano, gli avviene spesso di guardare uno straniero, non come che spontaneamente e inevitabilmente le porti in sé. Alla guisa di un Boecklin, ne tenta dal di fuori la ricostruzione fantasiosa, accesa dall’artificio e dal desiderio.”* SARFATTI, Margherita. *Storia della Pittura Moderna*. Roma: Paolo Cremonese Editore, 1930, pp. 86-87. Ainda que a pintura de De Chirico não recebesse predileção por parte de Margherita Sarfatti a crítica feita a ela em sua *História da Pintura Moderna* não pode ser considerada negativa. Cabe lembrar que os quadros de De Chirico foram expostos em mais de uma ocasião nas mostras do *Novecento* presididas por Margherita Sarfatti e que ela mesma chegou a possuir uma obra do artista. Cf. WIELAND, Karin. *Margherita Sarfatti. L’amante del Duce*. Turim: UTET, 2006, p. 277.

²² *“Il risultato di cotanta distanza e di cotanto lavoro, è una maggiore e più profonda comprensione di ciò che essi vogliono vedere e capire.”* BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester, *La Pittura Metafisica*, op. cit., p. 168.

Tendo passado a infância na Grécia, entre Volos - sua cidade natal - e Atenas, De Chirico estabeleceu-se em Munique com a mãe e o irmão em 1906,²³ após a morte do pai, ocorrida um ano antes. Frequentou por quase três anos a Academia de Belas Artes da cidade, estudando pintura também em suas pinacotecas. Em 1909, transferiu-se para Milão, em 1910 para Florença e em 1911 para Paris, indo com sua mãe ao encontro do irmão e escapando de seu alistamento junto ao exército italiano.²⁴

Em Paris, a obra de De Chirico começou a ser reconhecida, tendo sido referendada por Apollinaire e Picasso e exposta nos principais Salões da época. O pintor deixou a França em maio de 1915, aproveitando o perdão concedido naquele mês aos desertores que se apresentassem voluntariamente ao exército italiano. O pintor foi enviado a Ferrara onde residiu até o armistício, em 1918. Desta época data o encontro com o pintor Carlo Carrà, no hospital militar de Villa del Seminario, além do convívio e epistolário com Filippo de Pisis e Ardengo Soffici.

De 1918 a 1924 De Chirico habitou alternadamente, entre Roma e Florença. Em 1925, começou sua segunda estadia em Paris, mesmo ano em que se casou com sua primeira esposa, a bailarina russa Raissa Gurievitch. Em 1932, o artista casou-se com sua segunda e última esposa, Isabella Paksver, conhecida na literatura artística como Isabella Far. No mesmo ano o pintor regressou à Itália, fixando-se em Florença. Em 1933, o casal retornou à Paris.

De Chirico esteve nos Estados Unidos de agosto de 1936 a janeiro de 1938, participando de várias exposições e realizando trabalhos para revistas como *Vogue* e *Harper's Bazar*²⁵. Em seu regresso à Europa o pintor estabeleceu-se em Milão, passando em Paris o ano de 1939. De 1940 a 1942 viveu entre Milão e Florença e de 1943 a 1944

²³ Antes de se fixar na Alemanha visitaram Veneza, Roma e Milão, segundo Paolo Baldacci. Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., pp. 33-34.

²⁴ De Chirico voltou à Itália em março de 1912, obedecendo ao chamado do exército no distrito militar de Turim, desertando novamente, dez dias após sua chegada na cidade, o que o levou a ser condenado a um ano e seis meses de confinamento militar, nunca cumpridos. Cf. Idem, p. 125.

²⁵ Sobre os desenhos feitos por De Chirico nos Estados Unidos para essas revistas e outros trabalhos no contexto da moda americana ver: FINHOLT, Ann. *Art in Vogue: De Chirico, Fashion, and Surrealism*, in: BRAUN, E (org.). *Giorgio de Chirico and America*. Catálogo da exposição. Nova York: Hunter College of the City university of New York/ Roma: Fondazione Giorgio e Isa de Chirico/ Turim: Umberto Allemandi, 1996, p. 85.

residiu em Florença e em Roma, cidade esta onde se estabeleceu definitivamente em 1944 e onde faleceu, em um hospital, em 20 de novembro de 1978.

Estes constantes deslocamentos e tantos outros de curtas viagens pela Europa, motivados por contingências familiares ou profissionais e não mencionados aqui, formaram a pluralidade das referências artísticas, filosóficas e a iconografia do pintor, podendo-se dizer também aquela do escritor.²⁶

²⁶ Aceitando-se que De Chirico coloque a literatura a serviço da imagem e da pintura, como propõe Marcello Carlino. Cf. CARLINO, M. *Una penna per il pennello*. Roma: Officina Edizioni, 1989, p. 25.

Capítulo 1

Chegada e recepção crítica das obras de Giorgio de Chirico no Brasil

Sobre a fortuna crítica de De Chirico no país, pode-se afirmar que a única monografia brasileira sobre o artista foi escrita em 2006. Trata-se de uma dissertação de mestrado, não publicada, apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo²⁷. Textos brasileiros sobre o artista podem ser encontrados nos catálogos do MAC-USP, em jornais, em manuais de história da arte e em obras dedicadas ao Surrealismo²⁸, sendo eles, com raras exceções, muito breves e pouco aprofundados.

Quanto à participação das obras de De Chirico em mostras realizadas no Brasil tem-se - de acordo com o que foi encontrado na presente pesquisa - o ano de 1929 como a primeira ocasião na qual um quadro do pintor foi exposto ao público brasileiro. Não se pode afirmar com precisão se foram expostos os dois quadros que Tarsila do Amaral possuía do artista²⁹: *O Enigma de um dia*, hoje no MAC-USP e outro com cavalos cujo destino é ignorado. Sabe-se com certeza que ao menos um deles participou da exibição de telas da coleção pessoal da pintora, que incluiu, entre outras, obras de Picasso, Léger, Lhote, Delaunay e Marie Laurencin. Essa exibição foi feita nos dois últimos dias da mostra individual de Tarsila do Amaral realizada no Edifício Glória, em São Paulo.³⁰

²⁷ BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. *Giorgio de Chirico no Acervo do MAC-USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. A monografia apresenta dados amplamente conhecidos da vida e da obra de Giorgio de Chirico, alguns contestáveis como a origem italiana de seus pais, já comentada aqui.

²⁸ Cf. FABRIS, Annateresa. “O Surrealismo Pictórico: A Alquimia da Imagem”, in: GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila. *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008 e PIERRE, José. “Surrealismo e Artes Plásticas”, in: PONGE, Robert (org.). *O Surrealismo: literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, filosofia*. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS), 1991.

²⁹ Sobre a presença de quadros de De Chirico dentre as obras possuídas pela artista ver: AMARAL, Aracy A. *Tarsila do Amaral: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34/EDUSP, 2003, p. 144, nota 3.

³⁰ Mostra realizada de 17 a 24 de setembro de 1929, segunda mostra individual realizada pela artista no Brasil, a primeira tinha se dado em julho do mesmo ano, no Rio de Janeiro. Cf. AMARAL, Aracy A. *Tarsila do Amaral: sua obra e seu tempo*, op.cit., p. 307 e pp. 328-329.

No ano seguinte, em junho de 1930 - na mesma cidade, São Paulo e no mesmo local, o Edifício Glória³¹ - a exposição *Escola de Paris*, organizada por Vicente do Rego Monteiro e Géo-Charles, apresentou uma tela de Giorgio de Chirico.

Esta mostra foi reconhecidamente a primeira grande exposição de arte moderna no Brasil³², composta por telas, desenhos, guaches e aquarelas de aproximadamente 50 artistas, com outras duas apresentações no mesmo ano, em Recife (em março, no Teatro Santa Isabel) e no Rio de Janeiro (em maio, no Palace Hotel).

Walter Zanini cita a existência de catálogos da mostra (simples relações de artistas e obras); infelizmente eles não foram localizados para consulta. A partir dos dados e imagens fornecidos pelo autor no livro pode-se afirmar que a pintura de De Chirico intitulava-se *Mannequins* e que participou da mostra em São Paulo, mas não de sua passagem anterior pelo Rio de Janeiro, restando incerta aqui, por falta de evidências no texto, sua presença no primeiro destino da exposição, Recife.³³

Pode-se cogitar que a ligação de Monteiro com o grupo da *Galerie de L'Effort Moderne*, de Léonce Rosenberg, tenha possibilitado a vinda da obra de De Chirico à mostra brasileira.³⁴ De Chirico tinha em Rosenberg o seu “*éditeur d'art*” em Paris exatamente durante a segunda metade da década de 1920, próximo à data da exposição.³⁵ É amplamente conhecida a admiração de Rosenberg por seu trabalho. No projeto de

³¹ Localizado à Avenida Barão de Itapetininga abrigou muitas mostras antes que fossem construídos na cidade museus de arte, o que só veio acontecer na década de 1940.

³² Walter Zanini lembra: “*Obras da Escola de Paris haviam sido apresentadas ao público em 1924, por ocasião da conferência de Blaise Cendrars em S. Paulo, mas não seria de se comparar este ‘accrochage’ com a grande exposição trazida em 1930 por Monteiro e Géo-Charles.*” ZANINI, Walter (org.). *Vicente do Rego Monteiro*. Catálogo da exposição. São Paulo: MAC-USP, 1971, nota 38.

³³ ZANINI, W. *Vicente do Rego Monteiro: 1899-1970*. São Paulo: Empresa das Artes, Marigo Editora, 1997, pp. 260-261. O capítulo dedicado por Zanini à mostra *Escola de Paris* é o estudo mais detalhado que se tenha a respeito encontrado na bibliografia. O autor apresenta a lista divulgada em janeiro de 1930, no número 58 da revista *Montparnasse* (da qual Géo-Charles era diretor à época e Vicente do Rego Monteiro administrador) dos 49 artistas que participariam da mostra no Brasil. Não consta nela o nome de De Chirico. Zanini cita nomes de artistas não presentes nessa primeira lista, mas que fizeram parte da exposição (inclusive a pintora Tarsila do Amaral, a convite de Monteiro, em São Paulo), sem mencionar neste sentido, de inserção posterior, o nome do pintor. A pesquisa sobre as obras expostas em cada ocasião resta porém, segundo o autor, lacunar devido às dificuldades impostas pela dispersão das fontes.

³⁴ Zanini explicita essa relação como o fator responsável pela universalidade da mostra promovida por Monteiro e Géo-Charles no Brasil. Cf. ZANINI, W. *Vicente do Rego Monteiro: 1899-1970*, op.cit., p. 261.

³⁵ *Éditeurs d'art*, assim eram chamados os marchands de Paris, segundo Paolo Baldacci. Na mesma época De Chirico era representado comercialmente por Paul Guillaume. O duplo compromisso trouxe não poucos problemas ao pintor. Cf. BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*. Catálogo da exposição. Milão: Skira, 2003, pp. 37-41 (nota 3).

decoração de seu novo apartamento, em 1928, o marchand reservou às grandes telas encomendadas a De Chirico o espaço mais nobre da residência e ao artista a maior comissão.³⁶

Interessante observar o quanto o contexto brasileiro de recepção artística do período era imaturo às questões modernas quando comparado ao europeu. Grande parte das pinturas trazidas tinha um caráter pós-cubista e o país recebia pela primeira vez uma mostra do gênero, sem a existência de um museu de arte que pudesse abrigá-la e com pouca repercussão pública. Neste trecho de uma carta escrita por Mário de Andrade a Manuel Bandeira, em 25 de maio de 1930, pode-se compreender o quanto o Brasil, com exceção de alguns críticos, intelectuais e artistas (de formação estrangeira), estava longe dos valores culturais, intelectuais e artísticos apregoados sobretudo na França:

“A mentalidade moderna do Rio, moderna falo como intelectualidade, se resume a umas dez pessoas e essas vivem na dipindura. Esnobismo, não é possível esnobismo nessa mulataria do Brasil, só mesmo em S. Paulo, terra européia cafézistas ricos, etc. Era o único centro tentável, financeiramente. Rego Monteiro tinha primeiro que vir pra São Paulo, mas essa gente vive sonhando com a terra natal, parece incrível! Ora imagine você o Recife do Sr. Gilberto Freyre, comprando um desenhinho de Picasso por três contos (de catálogo)!!!”³⁷

São Paulo era então a cidade mais viável para o mercado de arte moderna para Mário de Andrade. Não por acaso, na cidade surgiu o primeiro acervo público sul americano de arte moderna³⁸ e o primeiro museu de arte moderna do país³⁹. Como será

³⁶ Para saber mais sobre esta encomenda ver: Idem ibidem, especialmente a página 40.

³⁷ Extraído de: ZANINI, W. *Vicente do Rego Monteiro: 1899-1970*, op.cit., p. 269. Mário de Andrade escreveu esta carta a Bandeira pedindo que este explicasse a Rego Monteiro que não havia recebido nenhuma correspondência sua, por isso não havia respondido ao que perguntava: sobre as possibilidades financeiras de sua exposição da Escola de Paris em São Paulo.

³⁸ Seção de arte da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo, inaugurada por seu diretor, Sérgio Milliet em 1945. Cf. SPINELLI, João J. *Sérgio Milliet, o idealizador de Museus de Arte Moderna*. In: Gonçalves, Lisbeth R (org.). *Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA, Imprensa Oficial do Estado, 2004, p. 49.

tratado adiante, a presença de *O Enigma de um dia* de Giorgio de Chirico na coleção de Tarsila do Amaral desde a década de 1920 (hoje pertencente ao MAC-USP), revela a primeira porta de entrada que a arte do pintor encontrou no Brasil: a elite artística que estudou e viveu no começo do século XX na França, às expensas da riqueza provinda das lavouras paulistas.

Graças às fichas catalográficas do primeiro MAM-SP e do MAC-USP, sabe-se que diversas exposições, notadamente em São Paulo, mas também no Rio Grande do Sul, em Brasília e no Rio de Janeiro, contaram com a participação de obras de De Chirico, através de empréstimos desses museus, desde 1951.

A primeira mostra individual do artista no Brasil, intitulada *Giorgio de Chirico*, aconteceu em 1989, na sede do MAC-USP, na Cidade Universitária. Foram expostos apenas os cinco quadros pertencentes ao museu, em comemoração ao centenário de seu nascimento.⁴⁰

A maior individual do pintor no país foi organizada por Achille Bonito Oliva, no Museu Brasileiro de Escultura, em São Paulo, em 1998.⁴¹ A exposição apresentou 41 esculturas, 19 múltiplos, 67 pinturas e 25 jóias, a maior parte datada das décadas de 1960 e 1970 e outras das décadas de 1910 a 1940.

³⁹ Museu de Arte Moderna de São Paulo, inaugurado em 1948. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi fundado no mesmo ano como uma consequência da iniciativa paulista, engendrada anos antes por críticos, intelectuais e apoiadores das artes como Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet e Ciccillo Matarazzo, entre tantos outros. Sabe-se que Nelson Rockefeller, que doou obras para o acervo inicial dos dois museus, apoiou a criação de museus de arte moderna em outras cidades, não só São Paulo. Cf. MENDES, Liliana. *Pesquisa Ciccillo Matarazzo*. Pesquisa realizada de setembro de 1994 a outubro de 1995, apresentada no XVIII Colóquio Brasileiro de História da Arte em São Paulo, em outubro de 1995. Material consultado pela mestrandia em março de 2008, no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

⁴⁰ Ainda que se tenha realizado um ano depois, de março a junho de 1989, devido ao empréstimo de *O Enigma de um dia* à exposição *Giorgio nel Centenario della Nascita*, do Museu Correr, Veneza, de 30/09/88 a 07/02/89 e à sua participação anterior nas mostras *MAC 25 anos: Destaques da Coleção Inicial* e *Destaques da Coleção* ocorridas respectivamente de maio a junho de 1988 e de julho a setembro de 1988, no anexo da Cidade Universitária. Informações colhidas junto à ficha catalográfica da obra, no Setor de Documentação do Acervo do MAC-USP.

⁴¹ OLIVA, Achille Bonito (org.) *Giorgio de Chirico. Pinturas e Esculturas*. Catálogo da mostra. São Paulo: Torcular, 1998. O catálogo traz em sua introdução a adaptação de um artigo escrito pelo curador e publicado em março de 1983, na revista *Flash Art*. Oferece também traduções de 12 textos e poemas em prosa escritos por De Chirico. Em sua folha de rosto o dia 16 de março aparece como data de início da mostra, mas um artigo do Estado de São Paulo noticia que a exposição foi inaugurada no dia 23 de março e, segundo o catálogo, encerrada em 28 de abril. Cf. MORAES, Angélica de. “*Mube exhibe extensa retrospectiva do pintor metafísico Giorgio de Chirico*”, O Estado de São Paulo, caderno 2, 21 de março de 1998, página D 13.

A repetição na mostra de temas recorrentes à pintura de De Chirico, como gladiadores, cavalos à beira-mar, Praças da Itália, o Trovador, os arqueólogos e personagens da mitologia grega é patente em versões que vão da década de 20 a década de 70. Foram expostas três obras da coleção De Chirico do MAC-USP: *Gladiatori con i loro trofei*, 1927, *Cavalli in riva al mare*, 1932/33 e *Gladiatori*, 1935 (ainda que o catálogo da mostra tenha sido feito em português, os títulos das obras estão em italiano). Deixaram de sê-lo *O Enigma de um dia*, 1914 e *Natureza-morta*, 1940. A primeira encontrava-se emprestada à exposição *A Voyage Toward the Uncertain. Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst*, realizada na Haus der Kunst, em Munique, na Alemanha, segundo informações da ficha catalográfica da obra, do MAC-USP. Não há provas documentais do gênero que indiquem a impossibilidade do empréstimo da segunda à exposição curada por Oliva. Pode-se apenas sugerir que tenha sido excluída por fugir aos temas mais abordados pela mostra. De fato, nenhuma natureza-morta foi apresentada à ocasião.

De Chirico teve três participações em Bienais paulistanas. Duas foram as participações do pintor na Bienal de Teatro, evento paralelo à Bienal de artes plásticas de São Paulo e pioneiro no mundo, com sete realizações totais nos anos de 1957, 1959, 1961, 1963, 1965, 1969 e 1973.

O catálogo da IV Bienal de São Paulo elenca, à página 561, os dois croquis de De Chirico apresentados durante a I Bienal de Teatro para *La Leggenda di Giuseppe* de Richard Strauss, de 1951 e *Apollon Musagète* de Igor Strawinsky, de 1956. O primeiro diz respeito ao conjunto de figurinos e cenários desenhados pelo artista para a apresentação da ópera no *Teatro alla Scala*, de Milão e o último integrante dos projetos do cenário do espetáculo para o *Piccola Scala*, da mesma cidade.⁴²

⁴² Giorgio de Chirico, *Leggenda di Giuseppe*, de R. Strauss. Cenário, 1951. *Croquis*; *Apollon Musagette*, de Strawinsky. Cenário, 1956. *Croquis*. Catálogo da IV Bienal de São Paulo, setembro/dezembro de 1957, p. 561. Em 1951, De Chirico desenhou cenários e figurinos da ópera *La Leggenda di Giuseppe* para o Teatro alla Scala de Milão. Em 1956, trabalhou como cenógrafo de *Apollon Musagète*, de Igor Strawinsky, apresentado no Piccola Scala de Milão. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero*. Organização e posfácio de Jole de Sanna. Milão: Abscondita, 2003, nota biográfica, p. 145. Em: BOSSAGLIA, Rossana. *I De Chirico e I Savinio del Teatro alla Scala*. Milano: Edizione Amici della Scala, catálogo da exposição, 1988, encontram-se interpretações e imagens dos croquis feitos por De Chirico para estas óperas. Infelizmente, não foram encontradas imagens nos arquivos da Bienal de São Paulo referentes a essas obras, que permitissem suas identificações.

A última participação de De Chirico na representação italiana das Bienais de Teatro de São Paulo deu-se em 1959. O catálogo da V Bienal cita na página 468 as duas têmperas (42 x 35 cm e 48 x 38 cm) do pintor expostas na ocasião, feitas para os cenários (o artista também idealizou os figurinos) de *I Puritani*, de Vincenzo Bellini, no *Maggio Musicale Fiorentino*, de 1933.⁴³ Em uma foto da sala da Itália na II Bienal de Teatro de São Paulo encontrada no Arquivo Wanda Svevo é possível identificar um desses cenários de De Chirico, de têmpera sobre cartão, cujas imagens são oferecidas à página 151 dessa dissertação.⁴⁴

Sabe-se que a profícua carreira do artista como figurinista e cenógrafo teve início em 1924, com *La Jarre*, de Luigi Pirandello e música de Alfredo Casella, apresentado pelo balé sueco de Rolf de Maré, no Teatro Champs Elisées. Lembra-se que no mesmo ano De Chirico havia conhecido sua primeira esposa, Raissa Gurievitch, à época em que ela se apresentava como a primeira bailarina de *l'Histoire du soldat*, de Igor Stravinsky, no *Teatro degli Undici*, fundado e dirigido por Pirandello.

De resto, são recorrentes as menções às cortinas e panos de boca que caem ou separam os espaços (e os acontecimentos) nas telas e nos escritos de De Chirico.⁴⁵ Sua produção pictórica podia acompanhar a teatral, como no caso de seus quadros expostos na Segunda Quadrienal Romana, em 1935, segundo a própria afirmação do pintor no catálogo da mostra.⁴⁶

⁴³ Para saber mais sobre os cenários e os figurinos feitos pelo pintor para esta ópera ver BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 47.

⁴⁴ Tal identificação foi possível graças à comparação da imagem com o catálogo: JANUS. *Giorgio de Chirico, scene e costumi*. Catálogo da mostra, Palazzo Madama, de 11 de abril a 11 de maio de 1973. Turim: Assessoria de Cultura da Cidade de Turim, 1973, sem página. E com o livro: FAGIOLO DELL'ARCO, M. *De Chirico. Gli Anni Trenta*. Milão: Skira Editore, 1995, p. 136. Segundo Fagiolo trata-se do cenário do Ato II, cena I, "*Interno con drapo*", conservado no Teatro Comunale de Florença. Ver imagens 6 e 7 do caderno de imagens dessa dissertação.

⁴⁵ Em seu romance *Hebdomeros*: "*Ma in simili momenti accadeva a volte che il muro in fondo alla camera si aprisse, come il sipario d'un teatro, e dietro vi apparissero spettacoli ora spaventosi, ora sublimi o incantevoli (...)*" DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero*. Organização e posfácio de Jole de Sanna. Milão: Abscondita, 2003, p. 21.

⁴⁶ Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*. Catálogo da Mostra. Veneza: Marsilio, 2007, p. 47. Os autores comentam ainda a produção de De Chirico para *I Puritani* e o choque causado por sua anacrônica e monocromática representação do universo puritano inglês do século XVII.

A terceira e última participação de um trabalho do pintor na Bienal de São Paulo aconteceu na mostra *Surrealismo e Arte Fantástica*, da *Sala Hors Concours*, em 1965.⁴⁷ Participaram da exposição, organizada pelo artista Félix Labisse, mais de sessenta artistas nacionais e internacionais e cerca de duzentas obras, dentre elas *O Enigma de um dia*, de De Chirico, pertencente ao MAC-USP, reafirmando sua posição de “pai do Surrealismo”.

A pesquisa feita nos recortes de jornais relativos à IV, V e VIII Bienais de São Paulo, mantidos no arquivo da instituição, permitiu que se acompanhasse a recepção das referidas participações. Não foram feitas menções à produção de De Chirico exposta nas Bienais de Teatro, somente alguns comentários acerca de seu quadro metafísico, por seu destaque e a grande promoção da mostra *Surrealismo e Arte Fantástica* da qual fez parte.

Quanto ao aspecto geral da mostra artigos como o de Geraldo Ferraz (*Entre Surrealismo e Fantasia*, O Estado de São Paulo, 2 de outubro de 1965) e Aracy Amaral (*Revisão da VIII Bienal*, O Estado de São Paulo, 11 de dezembro de 1965) permitem que se compreenda suas falhas de organização, como a pouca didática nos dados das obras oferecidos e a combinação de outras tendências artísticas que não a surrealista e a fantástica, sem um direcionamento específico na exposição.

A presença da tela de De Chirico justificou-se no contexto das possíveis expressões artísticas surrealistas *ante litteram*, cooptadas por Breton em sua “*Révolution*”. Geraldo Ferraz explicitou-o em artigo da época:

“Ora, o título de surrealista à pintura de Chirico era não só justo como uma consagração, e nesta Bienal, ‘O Enigma de um dia’ exemplifica, notavelmente, as motivações de Breton, para recolher em seu livro quinze trabalhos do artista.”⁴⁸

⁴⁷ A mostra seguia uma linha retrospectiva já apresentada na II Bienal de São Paulo, em 1953, com a *Sala Especial Futurismo e Cubismo*. A exposição de 1965 contou com obras de Salvador Dalí, Max Ernst, Frida Khalo, René Magritte, Paul Delvaux, Oscar Dominguez, Marcel Duchamp, Paul Klee, André Masson, Francis Picabia, Pierre Roy, Yves Tanguy, Juan Miró, Man Ray, Félix Labisse, Chagall e dos brasileiros Ismael Nery e Maria Martins, entre outros. Cf. LABISSE, Félix. (org.). *Surrealismo e Arte Fantástica*. Catálogo da exposição. São Paulo: Fundação Bienal, 1965.

⁴⁸ FERRAZ, Geraldo. *Entre Surrealismo e Fantasia*. O Estado de São Paulo, Suplemento literário, 2 de outubro de 1965, p. 3.

Ferraz, jurado selecionador dos participantes nacionais da VIII Bienal,⁴⁹ buscou neste artigo, em uma divisão clara entre Surrealismo e Arte Fantástica (que para o crítico “*não gritam juntas*”), analisar a mostra de forma equânime para com as obras, uma das razões pelas quais certamente não deixou de trazer à tona falhas da curadoria como a ausência de datas e outras indicações de natureza didática, bem como a inclusão de pintura que não era nem surrealista, nem fantástica, à qual Ferraz não se contrapunha, mas lembrava que deveria ser mencionada.

Aracy Amaral, ressonando a crítica de Ferraz, destacou em artigo de dezembro do mesmo ano o que chamou de improvisação na organização das salas especiais nas Bienais paulistanas, diversamente do praticado em sua correspondente veneziana (com formação de comitês especializados). Aprofundando sua crítica à Fundação Bienal Amaral questionou a organização da Sala *Hors Concours* feita por Félix Labisse⁵⁰ e a ausência de uma participação efetiva da assessoria para Artes Plásticas da Fundação.⁵¹

Segundo Assis Villela Neto, correspondente do Diário de São Paulo na Europa, Labisse já tinha idealizado a realização dessa mostra no Brasil há seis anos ou desde a V Bienal.⁵² Através desse artigo entende-se também a escolha do quadro de De Chirico provindo do MAC-USP:

“(...) se a Itália de Giorgio de Chirico e Leonor Fini ou a Espanha de Dominguez (que aliás vai pela França juntamente com Picasso) não se fizeram representar, outros ‘jeitinhos’ foram dados. Por exemplo, (...) nada menos de três países comunistas estarão representados ‘às pampas’ junto a

⁴⁹ Ao lado de José Geraldo Vieira, Mário Pedrosa, Walter Zanini e Fernando Lemos. Comissão eleita pelos artistas inscritos. Jornal do Brasil, 29 de abril de 1965.

⁵⁰ Anos depois, em 1975, Félix Labisse, artista surrealista então presidente da *Académie de Beaux-Arts de l’Institut de France*, fez parte do comitê de organização da antológica mostra em homenagem ao novo confrère da Academia, no *Musée Marmottan*, em Paris: Giorgio de Chirico, eleito um ano antes como associado estrangeiro.

⁵¹ Composta à época por Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet e Walter Zanini. Cf. AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989, p.134. Cf. AMARAL, Aracy. *Revisão da VIII Bienal*. O Estado de São Paulo, 11 de dezembro de 1965.

⁵² Em um artigo de Vera Pacheco Jordão encontra-se um depoimento do próprio artista a este respeito: “*Há cinco anos que eu desejava fazer esta exposição! Quantas vezes falei nisso com Matarazzo... Afinal, quando no ano passado recebi carta dêle autorizando-me a iniciar os preparativos, que alegria! Era preciso mostrar no Brasil o Surrealismo, e nenhum lugar melhor que a bienal paulista, onde já foram exibidos Futurismo e Cubismo.*” O Globo, Estado da Guanabara, 8 de setembro de 1965.

*mais de 30 outros, incluindo o Brasil: Iugoslávia, Polônia e Checoslovaquia.”*⁵³

As dificuldades enfrentadas na concessão de obras para a mostra são corroboradas em uma entrevista realizada por Vera Pacheco Jordão com Labisse, durante visita à Bienal. Em seu artigo a jornalista citou o empréstimo de telas do MAC-USP, meio encontrado para contornar os problemas com a vinda de quadros do exterior. Pode-se observar no trecho a seguir a boa recepção de *O Enigma de um dia*:

*“Por sinal alguns quadros provinham do próprio Museu de Arte Contemporânea de São Paulo: um Tanguy, um belíssimo Max Ernst, creio que um Miró, e – especialmente notável –, um De Chirico da fase chamada metafísica a antiga fase das praças desertas, tão extraordinário que atraiu a atenção do artista suíço Tinguely, que entrou para cumprimentar Labisse, procurando imediatamente saber se haveria possibilidade de adquiri-lo e quanto poderia valer, hoje, uma preciosidade daquelas.”*⁵⁴

As participações marginais das obras de De Chirico nas Bienais de São Paulo, bem como no panorama geral de exposições brasileiras e sua ínfima abordagem pela história da arte escrita no país refletem por um lado, a crise enfrentada pelo artista em relação à recepção e à crítica negativa de suas obras e a questão dos falsos, notadamente nos anos 40, 50 e 60 e, por outro, a tendência brasileira de passar ao largo da reflexão e debate de sua produção, confirmada pela escassez de estudos relativos ao pintor, não obstante constitua um tema oportuno, dado que se tem um importante conjunto de telas suas como o do MAC-USP dentre o patrimônio artístico-cultural paulista e se trate de um dos maiores e mais polêmicos artistas do século XX.

⁵³ NETO, Assis Villela. “*Le surrealisme (um estouro) na VIII Bienal*”. Diário da Noite, São Paulo, capital, 3 de setembro de 1965 e Diário de São Paulo, São Paulo, capital, 4 de setembro de 1965.

⁵⁴ JORDÃO, Vera Pacheco. O Globo, Estado da Guanabara, 8 de setembro de 1965.

Capítulo 2

Partidas e retornos. A bibliografia.

Parte-se de 1919. Historiadores e críticos de arte posicionam-se quanto à postura adotada pelo pintor neste ano, cotejando-a quase sempre aos resultados dos anos anteriores. É indiscutível o fato de que neste ano De Chirico apresentou um novo discurso, cunhado pela assinatura *Pictor Classicus Sum*, patenteada em *O retorno ao ofício (Il ritorno al mestiere)*, publicado na revista de Mario Broglio, *Valori Plastici*. Discurso que se pautou pelo retorno ao estudo do desenho, da figura humana por meio da abordagem didática e ao engajamento do pintor na produção e no controle apurado de seu material de trabalho. Todavia, ao longo do tempo, diferentes foram as leituras sobre os novos elementos incorporados à concepção e ao fazer artístico do pintor.

Primeiramente, deve-se precisar a questão. O artigo escrito por Roberto Longhi, *Al Dio Ortopedico*, publicado em 22 de fevereiro de 1919 na revista *Il Tempo*, por ocasião da mostra individual de De Chirico,⁵⁵ na Casa d'Arte Bragaglia, em Roma, é frequentemente recordado como um possível estopim para o surgimento de um “segundo” De Chirico.⁵⁶ Ainda que essa hipótese seja pertinente,⁵⁷ deve-se ponderá-la com informações importantes trazidas por Baldacci e Roos: já em maio de 1918 De Chirico havia exposto junto a Carrà e Soffici, obras metafísicas em Roma, na *Galleria dell'Epoca* e havia tido uma má acolhida entre os críticos, o que o levou a pintar o retrato *Alceste*, em resposta aos

⁵⁵ A mostra realizada de 2 a 21 de fevereiro de 1919, contou com cerca de 30 pinturas e 35 desenhos de De Chirico, com obras metafísicas de 1909-1910 e outras pintadas em Ferrara, durante a Primeira Guerra Mundial e um retrato “não metafísico” intitulado *Alceste* (1918).

⁵⁶ Lembra-se da monografia de James Thrall Soby, *The Early De Chirico* (Nova York: Mead, 1941) e *Il Primo de Chirico*, escrito por Italo Faldi (Veneza: Alfieri, 1949), que consolidaram a concepção da divisão da carreira do pintor em pré e pós-fase metafísica.

⁵⁷ À distância de vinte e seis anos De Chirico recordou o artigo escrito por Longhi, demonstrando ter sido atingido por sua crítica: “*Seguendo il consiglio dell'autore di Un uomo finito [*] andai a trovare Longhi. Egli venne alla mia mostra, guardò i quadri, non disse nulla (...). Si arrivò da Bussi, un caffè-pasticceria (...) mi offrì un caffè (...); io, povero innocente, ignaro di tutto, mi confidavo e mi confessavo candidamente ed ingenuamente a lui, a lui che perfidamente, satanicamente, orrendamente forgiava già nell'imo fondo del suo animo il colpo mancino. Infatti, alcuni giorni dopo, sulla terza pagina del giornale Tempo, usciva un articolo stroncatorio dal titolo Al dio ortopedico.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 116. [*] Giovanni Papini.

romanos, visando mostrar-lhes que podia ser mais clássico que os clássicos.⁵⁸ Há ainda que se observar o aspecto financeiro desfavorecido pelos anos de guerra. *Alceste* foi a única obra vendida na exposição da Casa d'Arte Bragaglia de 1919 e era, como o próprio pintor afirma em *Memorie della mia Vita*: “(...) o único quadro não metafísico de toda a exposição.”⁵⁹

Assim, segundo Baldacci e Roos os novos posicionamentos de De Chirico se engendraram desde 1918, em muito como corolário da falta do reconhecimento esperado pelo pintor e também como uma tentativa de ser novamente um pioneiro, criticando a obstinação das vanguardas que “(...) suam pelo esforço contínuo de parecerem originais (...)”⁶⁰ e ao defender a volta do olhar à tradição da grande pintura e às antigas práticas desse ofício.

Nota-se que para estes estudiosos De Chirico agiu taticamente com os novos direcionamentos que seguiu, não querendo negar seu percurso precedente, mas conquistar novos objetivos por meio de novos caminhos:

*“É este o clima no qual amadurece o abandono da metafísica. Nas intenções do artista, entretanto, mais que um abandono devia ser uma suspensão momentânea de caráter tático, uma mudança de rota funcional a uma estratégia.”*⁶¹

Baldacci e Roos pautam-se nos escritos do próprio artista para balizar suas afirmações. De fato, De Chirico em 1919 ainda defendia tenazmente sua arte metafísica

⁵⁸ Segundo trecho de uma carta escrita por De Chirico a Soffici: “*una testa di donna, fatta qua a Ferrara, così quei Romani vedranno che quando vogliamo siamo più classici dei classici.*” In: CAVALLLO, Luigi. *Giorgio de Chirico. Penso alla pittura, solo scopo della vita mia, 51 lettere a Ardengo Soffici. 1914 – 1941.* Milão: Libri Scheiwiler, 1987, prosa 17; citado em BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op.cit., p. 28.

⁵⁹ “(...) il solo quadro non metafisico di tutta la mostra” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 112.

⁶⁰ “(...) sudano per lo sforzo continuo di parere originali (...)” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 277.

⁶¹ “È questo il clima nel quale matura l’abbandono della metafisica. Nelle intenzioni dell’artista tuttavia, più che un abbandono doveva essere una sospensione momentanea di carattere tattico, un cambiamento di rotta funzionale a una strategia.” BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 28.

nas revistas *Valori Plastici*⁶² e *Cronache di Attualità*⁶³, como se pode ver em artigos como *Noi Metafisici*⁶⁴:

*“Non è fácil explicar aos intelectualóides atrapalhados e aos homenzinhos de Roma ou alhures, cujo aparato cerebral não é mais complicado que aquele de um molusco acéfalo, o que está por trás dessa arte metafísica que supera em potência espiritual e em desejável construção pictórica tudo o que foi tentado até agora nas artes humanas.”*⁶⁵

E em um texto autobiográfico do mesmo ano tem-se o que seria a confirmação da teoria da estratégia:

*“E de fato aquilo que constitui as superioridades de De Chirico sobre a maior parte dos pintores de vanguarda é ser ele um pintor que possui um grande aprendizado de academia e de museu e o prova sempre que, suspendendo as pesquisas no campo lírico-metafísico (onde dá prova de não pouca experiência), coloca-se a pintar retratos ou naturezas-mortas.”*⁶⁶

Baldacci e Roos informam que essa autobiografia foi escrita entre o verão e o outono de 1919 para a revista *Valori Plastici*. Faggiolo dell’Arco em nota de *Il*

⁶² Revista romana, fundada em 1918 e encerrada em 1921, sob diretoria de Mario Broglio.

⁶³ Periódico romano sobre arte, teatro e cultura criado em 1916 por Anton Giulio Bragaglia.

⁶⁴ Publicado sete dias antes de *Al Dio Ortopedico* de Roberto Longhi, em 15 de fevereiro, em *Cronache di Attualità*, por ocasião da mostra individual de De Chirico na Casa d’Arte Bragaglia.

⁶⁵ “Non è facile cosa lo spiegare a degli intellettualoidi confusionari e a dei maschietti di Roma e d’altrove, di cui l’apparato cerebrale non è più complicato di quello d’un mollusco acefalo, il retroscena di quest’arte metafísica che supera in potenza spirituale ed in voluta costruzione pittorica quanto fu fin’ora tentato nelle arti umane.” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 273-274.

⁶⁶ “E infatti ciò che costituisce le superiorità di De Chirico sulla maggior parte dei pittori d’avanguardia è d’essere egli uno che possiede un lungo tirocinio di accademia e di museo e lo prova ogniqualvolta, suspendendo le ricerche nel campo lírico-metafísico (ove pure da prova di non poca esperienza) si mette a dipingere ritratti o nature morte.” Idem, p. 680.

*Meccanismo del Pensiero*⁶⁷, declarou que o texto fazia parte do arquivo de Edita Broglio e que foi publicado pela primeira vez em 1979, no catálogo *La Pittura Metafisica*⁶⁸. Essa declaração do pintor interessa na medida em que contribui para a tese da continuidade em sua carreira defendida a partir da década de 1970 e que foi fomentada, entre outros fatores que serão comentados, pela descoberta de novas fontes como este escrito.

Wieland Schmied, que entre 1969 e 1978 esteve com De Chirico em várias ocasiões, oferece uma interpretação diversa e cercada por uma percepção psicológica do artista:

*“As Memórias publicadas em 1945, e completadas em 1962, demonstram que De Chirico era um homem passivo por natureza e que aquilo que lhe faltava, sobretudo, era uma forte vontade. Não tinha dúvidas sobre seu extraordinário talento, mas desta consciência não sabia desenvolver uma estratégia adequada. Assemelhava-se mais a um instrumento do destino, a sua vida era como um pedaço de madeira em poder das ondas do tempo.”*⁶⁹

Afinal, 1919 foi o marco de um processo estratégico maior ou de evolução espontânea da sua pintura? Parece que se pode afirmar os dois, dado que De Chirico, metódico, controlava de perto os processos e resultados de sua obra, fosse ela pictórica ou não.⁷⁰ A insistência no uso da perspectiva (ainda que por vezes de forma não

⁶⁷ A obra publicada em 1985, organizada por Maurizio Fagiolo dell’Arco, foi fundamental na compilação de textos de De Chirico que haviam sido apresentados somente em revistas da época ou em catálogos de exposições de forma esparsa e trouxe à luz muitos manuscritos então inéditos, especialmente dos primeiros anos da carreira do artista.

⁶⁸ BRIGANTI, Giuliano, COEN, Ester. *La Pittura Metafisica*, op.cit.

⁶⁹ “Le Memorie pubblicate nel 1945, e completate nel 1962, dimostrano che De Chirico era per natura un uomo passivo e che ciò che gli mancava soprattutto era una forte volontà. Non aveva dubbi sul suo straordinario talento, ma da questa coscienza non sapeva sviluppare una strategia adeguata. Assomigliava più a uno strumento del destino, la sua vita era come un pezzo di legno in balia delle onde del tempo.” O autor acrescenta: “Con il passare degli anni mostrò sempre più di essere un impulsivo e non un pianificatore.” SCHMIED, Wieland. *L’Enigma De Chirico. Storie e leggende, date corrette, quadri falsi. Considerazione, ricordi e aneddoti di um testimone*. In: BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 267.

⁷⁰ Marcello Carlino interpreta os escritos de De Chirico neste sentido, mostrando como os resultados visuais alcançados por eles nada têm de improvisados. Nesta senda de controle e ordenação o autor analisa o papel da perspectiva na escrita de Chirico, não menor em relação à pintura e que opera, notadamente no caso de *Hebdomeros*, o foco central no autor-protagonista. O controle dos meios é condição para o sentimento de segurança, tido em alta conta por De Chirico, como conclui Carlino citando *Hebdomeros*: “Ma egli sentì, e

convencional), que de resto é um elemento ordenador, só o confirma. Logo, é pertinente pensar que também para contra-atacar críticas ou dificuldades financeiras o pintor reagisse com suas obras, planejando novos passos. Ao mesmo tempo, este procedimento calculado conjuga-se à liberdade com que De Chirico aceitava novas revelações, em sua arte, ambos fazendo parte do *modus operandi* intrínseco ao seu trabalho.

Só em aparência o deslocamento dos objetos, do tempo ou da perspectiva e a retomada do clássico, do mito, dos exemplos da história da arte em sua obra pode ser ocasional ou banal. Colocadas lado a lado, a presunção de falta de sentido do mundo e a assunção de enigmas indicam uma estratégia, que pode não conduzir a respostas definidas, mas é portadora de sentido, que para De Chirico é só um: a arte. Assim, não resulta que, de forma geral, De Chirico tenha sido passivo como artista e um instrumento do destino como afirmou Schmied, demonstrando-se sabedor e movimentador refletido de suas potencialidades e daquelas da arte, tendo-as pregado e defendido em tudo o que fazia, ao melhor estilo Zaratustra, não lhe faltando pouca modéstia, nem tampouco ironia, é justo acrescentar.

Deve-se refletir sobre quais foram os desvios na obra de De Chirico ou mais simplesmente os passos de seu percurso estilístico.

Em julho de 1919, De Chirico teve, em suas palavras, a “revelação da grande pintura”⁷¹ ao observar um quadro de Tiziano⁷² na Galleria Borghese, em Roma. Voltou-se para a cópia dos grandes mestres nos museus e o estudo técnico e dos materiais. Também de 1919 é sua primeira tela com o tema do Filho Pródigo⁷³ - *topos* que repetiria até o fim da vida (mesmo na literatura, em *Hebdomeros*, de 1929) - que com suas várias citações à história da arte representa, de acordo com a crítica, o seu retorno à tradição da pintura.

il suo sentimento lo ingannava assai di rado, egli sentì che questa volta si trattava meno di felicità che di sicurezza; era un sentimento di sicurezza che stava per invaderlo ed egli si preparava a riceverlo degnamente, con raccoglimento, come il credente si prepara a ricevere in sé, sotto la forma di ostia o in altro modo, il Dio in cui egli crede.” Cf. CARLINO, M, op.cit., p. 121. Ver também as páginas 115, 116 e 119.

⁷¹ “*Capì che qualche cosa di enorme avveniva in me. Fino allora, nei musei, in Italia, in Francia, in Germania, avevo guardato i quadri dei Maestri e li avevo sempre visti così come li vedono tutti: li avevo visti come immagini dipinte.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op.cit., p. 120.

⁷² Tiziano Vecellio. *L'Amor Sacro e L'Amor Profano*, 1514, óleo sobre tela 118 x 279 cm, Galleria Borghese, Roma.

⁷³ *Il Ritorno del Figliol Prodigio*, óleo sobre tela, 80 x 99 cm, coleção privada. Foi feito antes, em 1918, um desenho com o mesmo tema, desenvolvido em pintura em 1922. Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 143, nota 1.

Nesse quadro a figura do pai que abraça o Filho Pródigo parece aludir a Tiziano⁷⁴ ou ao próprio pai de De Chirico, como uma metáfora da tradição⁷⁵ ou a ambos, simultaneamente, como se pode aventar deste trecho das *Memórias* de De Chirico, no qual o pintor aproxima o olhar do pai adoecido ao de Tiziano ancião: “*O mesmo olhar reencontrei mais tarde, no museu do Prado, no último auto-retrato que Tiziano fez, com mais de noventa anos.*”⁷⁶ De Chirico identificava assim um ao outro, avizinando sua biografia à história da arte, à semelhança do que fazia em pintura.

Como sugere Marcello Carlino este abraço de De Chirico com a tradição é o resultado de uma luta sem vencedores ou vencidos,⁷⁷ dialética agregadora que teria acompanhado a obra do pintor desde a pintura metafísica da década de 1910. Baldacci e Roos ao se basearem nas *collage dipinti* de *Il Ritorno del Figlio Prodigio* concluíram pela concomitância entre tradição e (pós) modernidade na obra de De Chirico:

“Tanto quanto os expoentes do pós-modernismo dos anos oitenta De Chirico não concebe a tradição como algo rigidamente codificado que possa valer ainda em condições históricas e sociais diversas, mas somente como uma inexaurível reserva de imagens que como pedaços de uma frase podem ser reagrupados e recombinaados segundo critérios subjetivos. Da concepção do quadro, aparentemente reacionária mas de fato pós-

⁷⁴ Cf. Idem ibidem, p. 143. Como os autores lembram De Chirico teve sua revelação da grande pintura contemplando uma obra do pintor veneziano e como o Filho Pródigo do quadro a ele retornaria, com um abraço, uma metáfora do que acontecia então com sua arte, um “retorno à tradição”. Neste catálogo é feito um interessante levantamento das figuras tomadas por De Chirico de reproduções de obras do século XV e XVI para a iconografia do quadro *Il Ritorno del Figliol Prodigio*, de 1919. Cf. Idem, ibidem, pp. 141-143.

⁷⁵ Marcello Carlino afirma ao tratar do texto intitulado *Rêve* de De Chirico, publicado no primeiro número de *La Révolution Surréaliste*, em 1924: “*Prima del ritorno del figliol prodigo, la lotta con il padre, ovvero con la tradizione, è stata ritmata in danza, nel sogno, dagli assalti dell’io e dalle schivate morbide dall’uomo-manichino.*” Cf. CARLINO, M. *Una penna per il pennello*, op. cit., p. 16. Ver ainda sobre isso p. 15. O autor o reafirma na p. 123.

⁷⁶ “*Lo stesso sguardo ritrovai più tardi, al museo del Prado, nell’ultimo autoritratto che si fece Tiziano, più che novantenne.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 61.

⁷⁷ “*Il match tra i due giganti si è concluso di fatto senza vincitori né vinti, con un verdetto di no-contest; dunque anche con la tradizione, negli anni inaugurali del lavoro pittorico di De Chirico, è pari e patta.*” CARLINO, M. *Una penna per il pennello*, op. cit., p. 16.

*moderna, emerge o fato fundamental de que a profunda quebra entre modernidade e tradição não pode mais se recompor.”*⁷⁸

Nesta passagem observa-se um tipo de leitura desenvolvida, como citam os autores, após o surgimento de tendências como a transavanguardia, nitidamente inspirada nos processos de citação voluntária dos exemplos da história da arte, pela valorização da técnica da pintura e o estudo dos materiais encontrados nas obras de De Chirico.

Em 1920, já em Florença, o pintor realizou cópias nos museus e galerias, dos mestres do *Quattrocento* e *Cinquecento*. A matéria pictórica passou a ser o centro de sua visão artística, começando a trabalhar com a têmpera. Pintou naturezas mortas, autorretratos, retratos, cabeças, bustos, figuras mitológicas. Essa seria sua fase neoclássica.

De Chirico esteve entre 1921 e 1924, na Itália (Roma e Florença), viajando também à França, entrando em contato com os surrealistas. Surgiu nessa época a iconografia das *Vilas Romanas*, sob a influência da paisagem da cidade. A arquitetura, a natureza e a mitologia grega dominaram esse período conhecido hoje como fase neo-romântica.

Entre 1924 e 1925, neste último ano já transferido à Paris, De Chirico desenvolveu uma nova iconografia dos manequins, usando tons mais claros que o habitual. A pintura a óleo foi retomada. A relação com o marchand Léonce Rosenberg o orientou a deixar aos poucos os temas romanos.⁷⁹ Entre 1926 e 1927 o pintor continuou a desenvolver os novos

⁷⁸ “Al pari degli esponenti del postmodernismo degli anni ottanta De Chirico non concepisce la tradizione come qualcosa di rigidamente codificato che possa ancora valere in condizioni storiche e sociali diverse, ma solo come un’inesauribile riserva di immagini che come pezzi di una frase possono essere riassemblati e ricombinati secondo criteri soggettivi. Dalla concezione del quadro, apparentemente reazionaria ma di fatto postmoderna, emerge il fatto fondamentale che il profondo strappo tra modernità e tradizione non si può più ricomporre.” BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd, *De Chirico*, op. cit., p. 143.

⁷⁹ Esta influência é hoje uma certeza devido às evidências contidas na correspondência entre Rosenberg e De Chirico levantada por Tobias Garst durante a pesquisa para a sua dissertação *Die De-Chirico-Rezeption in den USA 1921-1941*. Baldacci e Roos informaram a publicação dessa fonte em um novo estudo de Garst para o ano de 2007. Tal publicação não foi localizada. Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd, *De Chirico*, op. cit., p. 43 e 44. Como Baldacci recordou em catálogo de 2003, ele e Maurizio Fagiolo dell’Arco apresentaram em 1982 (*Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929. Dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*) o epistolário de De Chirico e Paul Guillaume onde já se entrevia “l’atteggiamento professionalmente ambiguo di De Chirico e i suoi cattivi rapporti con Rosenberg, che aveva l’assurda pretesa di dettare al pittore non solo i formati ma anche i soggetti e il tipo di esecuzione che desiderava.”. BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op.cit., p. 39 e p.41.

manequins e também os seguintes temas: arqueólogos, cavalos à beira-mar, troféus, gladiadores, móveis ao ar livre, grandes nus e paisagens em interiores.

Apesar de ter participado da roda de artistas surrealistas em Paris, de ter estado ao lado deles no momento da fundação do grupo, em 1924 - é famosa a foto feita à ocasião, por Man Ray, na qual aparecem De Chirico e Breton, o último tendo atrás de si um quadro do artista⁸⁰ - e de ter exposto suas obras com eles várias vezes, mesmo depois, na segunda metade da década de 1930, nos Estados Unidos, De Chirico não se considerava parte dele. Ou melhor, de nenhum grupo.⁸¹

Grande parte da crítica passou a repudiar a produção do pintor posterior a 1917 por enfileirar-se com os surrealistas, que tendo adquirido muitas telas metafísicas do artista e as tendo promovido em detrimento de sua produção mais recente, influenciaram também o mercado de arte neste sentido. Os apoiadores de De Chirico existiram. Dentre eles, o crítico Waldemar George teve papel de destaque com artigo escrito em 1928 rechaçando o boicote feito pelos surrealistas à obra contemporânea do pintor, já apontando, então, para uma estratégia de mercado especulativa como motor desse comportamento.⁸² Em Jean

⁸⁰ *Le Rêve de Tobie*, óleo sobre tela, 58 x 48 cm, 1917, coleção privada.

⁸¹ Patrick Waldberg comenta a respeito de uma suposta *Scuola metafisica* da qual De Chirico teria feito parte: “*Il figlio di Evaristo e Gemma de Chirico, quand’era Piccolo, non andava a scuola con gli altri bambini. Nulla nel suo umore e nel suo carattere lo predisponneva, giunto l’età adulta, a mescolarsi agli altri in una scuola di nuovo genere, ne fosse anche stato lui l’iniziatore e il maestro.*” WALDBERG, P. *La diffusione della metafisica e la sua influenza sul surrealismo*. In: *L’Arte Moderna*, Fratelli Fabbri Editori, n.56, vol. VII, pp. 63- 64. Não obstante, De Chirico escreveu a Carrà em carta de 10 de junho de 1918: “*Restami amico anche tu e lavoriamo insieme. Bisogna insistere. Siamo i nuovi Vespucci, i nuovi Colombo.*”, in: CALVESI, M.; COEN, E.; DALLA CHIESA, G. *La Metafisica: Museo Documentario*. Ferrara, Palazzo Massari. Bologna: Grafis Industrie Grafiche, 1986, p.120. Em 15 de fevereiro de 1919, o pintor publicou em *Cronache di Attualità* o texto intitulado *Noi Metafisici* no qual a primeira pessoa do plural empregada ressalta por contraste a primeira do singular, o seu pioneirismo na arte metafísica. Fala quase de seguidores, não de um grupo a qual faça parte, como transparece na frase colocada entre parênteses: “*(dico noi par delicatezza)*”. DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 272. De Chirico procurou afirmar ao longo de sua vida uma postura solitária no campo artístico, como o *Monomaco* do qual falava, como fez questão de ressaltar no discurso, de 1974, em agradecimento à sua eleição como associado estrangeiro na *Académie de Beaux-Arts de l’Institut de France*: “*I wish to add that I have never belonged to any artistic movement and that my principal concern has always been to paint well.*”, in: TAYLOR, M. (org.) *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*. Catálogo da exposição. Londres: Merrell/ Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002, p. 201.

⁸² O rechaço não foi em bloco, segundo Karen Kundig, Roger Vitrac, Antonin Artaud e Georges Ribemont-Dessaignes publicavam pareceres favoráveis aos trabalhos recentes de De Chirico. Cf. KUNDIG, K. “Giorgio de Chirico, Surrealism, and Neoromanticism”, in: BRAUN, E (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 99.

Cocteau, De Chirico encontrou uma espécie de aliado,⁸³ partilhando o gosto pelo estilo neoclássico, uma iconografia com a presença de cavalos e gladiadores, em óperas e peças, além de colaborações em livros, como *Le Mystère Laïc* (1928) e *Mithologie* (1934) e a repulsa à ortodoxia e à homofobia do círculo surrealista, notadamente de Breton.⁸⁴ De Chirico aproximou-se, ainda neste período, do grupo dos neo-românticos: Pavel Tchelitchev, Eugène Berman, Leonid Berman e Christian Bérard que, como os surrealistas haviam feito antes, identificaram na obra do pintor uma alternativa inspiradora ao desenvolvimento puramente formal da arte de então.

No início da década de 1930 há uma repetição temática exaustiva de cavalos, naturezas-mortas, manequins, nus e paisagens.⁸⁵ Em 1934, surgiu o chamado ciclo metafísico dos banhos misteriosos. Em 1938, uma nova revelação atingiu a carreira de De Chirico, desta vez diante de um retrato de Velásquez, no Louvre, sugerida pela esposa, Isabella Far ao comentar a qualidade dos meios pictóricos usados na obra. O artista lançou-se a um novo período de estudos de emulsões e veículos.⁸⁶

A obra de De Chirico das décadas de 40 e 50 foi marcada pelos auto-retratos com figurinos e uma inspiração neo-barroca. Um contínuo apelo à técnica desenvolveu-se ao lado de um novo qualificativo: *Pictor optimus*. Não raramente, as obras desse período foram tratadas como *kitsch* pela crítica. Prova da recepção hostil sofrida por estes direcionamentos de De Chirico é o artigo de J. P. Hodin, por ocasião da exposição

⁸³ Após quase 30 anos De Chirico rememorou assim o apoio de Cocteau a sua obra: “*Il solo intellettuale che mi sostenne allora con un certo calore fu Jean Cocteau, ma credo che lo fece più per far dispetto ai surrealisti che per altro; infatti più tardi mi accorsi che anche lui non valeva molto più dei surrealisti.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op.cit., p. 145. Mais à frente em suas *Memórias*, ao fazer um comentário sobre *Le Mystère Laïc*, o pintor acrescentou: “*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. Del resto io mi sono sempre trovato nella difficile situazione di dover spesso andare contro anche ai miei amici, anche a quei pochi che hanno detto e che dicono bene della mia pittura (...).*” Idem, p. 148.

⁸⁴ Cf. KUNDIG, K. “Giorgio de Chirico, Surrealism, and Neoromanticism”, in: BRAUN, E (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 101.

⁸⁵ Baldacci e Roos explicam o contexto de crise econômica e criativa de De Chirico nesses anos, citando a influência da esposa Isabella Far na insistência de De Chirico em temas tradicionais como a paisagem, o nu e a natureza-morta, tratados com um naturalismo banal, segundo os autores. Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd, *De Chirico*, op. cit., p. 45.

⁸⁶ Para o pintor esse “*Era il primo passo verso la conquista della grande pittura, era la liberazione dalle catene della brutta e noiosa e crostosa pittura moderna.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op.cit., p. 180.

dedicada ao artista em 1949, na *Royal Society of British Artists*⁸⁷, em Londres. Nele o crítico lembra que nenhuma das mais de cem obras expostas foi vendida (todas realizadas nos últimos dez anos pelo pintor)⁸⁸, acrescentando:

*“No conjunto, um exibicionismo de diletantismo e de maneirismo enfadonho. (...) De repente entendi: algo devia ter acontecido a um De Chirico com 62 anos, uma mudança fisiológica e talvez uma mudança em seu desenvolvimento mental. De outro modo não poderia ter caído tão baixo.”*⁸⁹

Os anos 40 assinalaram também o desenvolvimento de litígios envolvendo quadros falsos, “falsas” autenticações, declarações de falso por parte de De Chirico quando as evidências indicavam tratar-se de uma pintura sua⁹⁰ e retro-datações feitas pelo próprio artista.⁹¹ A mostra na Galerie Allard de 1946 com quadros das décadas de 1910 e 1920,

⁸⁷ De Chirico tornou-se membro honorário dessa instituição em 1948.

⁸⁸ Segundo a cronologia da carreira de De Chirico elaborada por Emily Rage para o catálogo da mostra *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, muitas das telas expostas foram vendidas. É dada como exemplo *Santo Giorgio e il drago*, adquirida pelo crítico de arte do *Sunday Times*, Eric Newton. Cf. TAYLOR, M. (org.). *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, op. cit., p. 198.

⁸⁹ “*Nell’insieme, un esibizionismo di diletantismo e di manierismo noioso. (...) A un tratto ho capito: qualcosa aveva dovuto succedere a un De Chirico di 62 anni, un cambiamento fisiologico e forse un cambiamento nel suo sviluppo mentale. Altrimenti non avrebbe potuto cadere così in basso.*” HODIN, J. P. p. 66. *Chirico contre Chirico*. “Les Arts Plastiques”, Bruxelas, 19149, pp. 203-207. Citado e extraído de: RAGGHIANI, C.L. *Il Caso De Chirico: saggi e studi di Carlo L. Ragghianti, 1934-1978*. Florença: Critica d’Arte, 1979, p. 66.

⁹⁰ Na introdução de *The Early De Chirico* (edição revisada) James Thrall Soby criticou o questionamento da autenticidade feito por De Chirico de três telas e sua dúvida sobre uma outra, todas publicadas no livro: “*I see no valid stylistic, technical or iconographical reason to change my opinion that all four paintings are authentic works of de Chirico early period, either forgotten by the artist or refuted by him in one of his many moments of irresponsible pique against his own brilliant youth.*” SOBY, J. T. *Giorgio de Chirico*. Nova York: The Museum of Modern Art/Arno Press, 1966, p. 11. Em 1984, Fagiolo dell’Arco avaliou a obra revisada de Soby como imperfeita filologicamente, mas do ponto de vista da autenticidade das obras, perfeita. Cf. FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio. *L’Opera completa di De Chirico. 1908-1924*. Milão: Rizzoli Editore, 1999, p. 78. Para Wieland Schmied, De Chirico usou por vezes a declaração de falso para se desobrigar de responsabilidade quanto as suas cópias tardias de telas metafísicas, retro-datadas e vendidas a pessoas que não saberiam do fato. Cf. SCHMIED, W. *L’Enigma de Chirico Storia e leggende, date corrette, quadri falsi: Considerazioni ricordi e aneddoti di un testimone*. In: BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. Op. cit., p. 268.

⁹¹ Segundo Wieland Schmied De Chirico retro-datava suas obras tardias buscando a época em que havia tido a primeira inspiração para elas, então uma vez já realizada, ainda que remontasse a dez anos ou mais (opinião expressa também em: TAYLOR, M. (org.) *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, op. cit., p. 134). O autor não deixa de citar o peso determinante do mercado de arte e do próprio gosto do pintor na

que o pintor declarou serem em sua totalidade falsos⁹² e sua acusação da presença de uma cópia na Bienal de Veneza de 1948 foram episódios decisivos neste processo.⁹³

Em 1955, James Thrall Soby publicou uma revisão do seu *The Early De Chirico* (1941) desejando apresentar uma monografia mais extensa após a mostra de 1949 do Museu de Arte Moderna de Nova York *Twentieth-Century Italian Art*, (que afirmou o destaque internacional de De Chirico e apresentou obras metafísicas e seis de seus quadros dos anos 20) e seu contato com manuscritos do pintor em 1950, por intermédio de Paul Eluard.⁹⁴ Esta reformulação confirmou a idéia apresentada na primeira edição segundo a qual a pintura do Maestro primava pelo conteúdo e novamente restringiu as análises até o fim da década de 20. O silêncio, em 1955, das obras recentes de De Chirico refletiu o aspecto teleológico da abordagem de Soby⁹⁵ - a mesma adotada pelo Museu de Arte

escolha pela repetição de suas primeiras obras. Idem, p. 260. Schmied revela também a influência de Isabella Far na datação imprecisa de algumas telas dos anos 70: “*Ricordo un pomeriggio passato nel deposito della Galleria Artcurial a Parigi. Doveva essere il 1975, o poco dopo, ma sicuramente quando il maestro era ancora in vita. Avevo avuto il permesso di esaminare con Isabella Far i quadri ivi conservati (si trattava soprattutto dei più recenti, molti dei quali soltanto abbozzati), che più tardi sarebbero stati esposti. Quel giorno, Isabella Far mi disse (annotai la sua dichiarazione il giorno stesso, per non dimenticarmela): ‘Ho sempre ripetuto a Giorgio: non essere così stupido da mettere sempre la stessa data vicino alla tua firma. Modifica le date! Fai dei cambiamenti! Tanto la gente non capisce e non si accorge di niente’. In effetti, le date apposte ai dipinti erano imbrogliate. Opere chiaramente dipinte nello stesso momento avevano cronologie diverse. Dietro agli ordini di Isabella, che suo marito aveva scrupolosamente eseguito, per lui non si nascondeva certamente nessun proposito d’inganno. Per De Chirico deve essere stato come giocare con il tempo. Non era forse tutto un grande gioco?*” Idem, p. 268.

⁹² Todos certamente executados por Oscar Dominguez. Cf. Idem, p. 264

⁹³ A obra alegada como falsa foi *Il Trovatore*. Tratou-se da primeira Bienal veneziana desde 1942, retomada após a interrupção causada pela Segunda Guerra Mundial. Nessa ocasião foi apresentada a *Mostra della Metafisica* e foram expostos quadros do pintor ao lado de obras de Carlo Carrà e Giorgio Morandi, este último tendo sido o premiado pela organização, para indignação de De Chirico, como se apreende em suas *Memórias*: “*Ora tutti sanno che Carrà ha plagiato in malo modo alcuni miei quadri metafisici che egli mi vide dipingere a Ferrara in un ospedale militare durante la prima guerra mondiale. In quanto a Morandi non è mai stato metafisico, Il colmo poi fu che il premio della metafisica fu dato all’unanimità, ma probabilmente per l’insistenza dei modernitologi professori Roberto Longhi e Lionello Venturi, al loro benamato Morandi.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 220.

⁹⁴ Cf. KOOB, Pamela. *James Thrall Soby and de Chirico*, in: BRAUN, Emily (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 119.

⁹⁵ Segundo Pamela Koob, “*Soby sought above all to win support for modern art by presenting it in evolutionary terms. The fate of de Chirico’s work in America was bound up in a school of art-historical interpretation that valued influence above all else.*” KOOB, Pamela. *James Thrall Soby and de Chirico*, in: BRAUN, Emily (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 112. Como conclui a autora compreende-se assim a pouca atenção dada por Soby, o maior colecionista privado de pinturas metafísicas de De Chirico (doadas em 1961 ao Museu de Arte Moderna de Nova York), às obras ditas não metafísicas e mais recentes do pintor, posto que elas não se “ajustavam” ao seu esquema evolutivo da arte moderna, no qual De Chirico era o inspirador do surrealismo e neo-romantismo.

Moderna de Nova York, com Alfred Barr – e silenciou propostas como a da “Antibiennale”⁹⁶ organizada na *Società Canottieri Bucintoro*, em 1950, pelo artista.

No fim da década de 1960, com desenvolvimentos nos anos 70, De Chirico produziu o que ficou conhecido como neometafísica, um estilo pautado pelo retorno aos temas das décadas de 10 e 20, tratados com uma paleta mais clara, temas do fim da década de 1930, como o dos banhos misteriosos e da iconografia presente em *Caligrammes* e criações de outros como o “*Ulisse-Ebdòmero*” remando em um quarto e as figuras pretas de contornos pontudos.

Desde os escândalos envolvendo falsos e retro-datações a obra de De Chirico foi duramente desacreditada e sua situação tornada singular, a ponto do artista ter sido considerado um caso na história da arte, como indica o ensaio de Carlo Ludovico Ragghianti escrito em 1978.⁹⁷ O crítico viu na habilidade incomum de De Chirico em trabalhar contemporaneamente com estilos diversos (em sua opinião, sem nenhuma proposta de crise ou discussão) e na repetição temática intencional, inclusive de suas primeiras obras metafísicas, que para ele nada teriam com grande parte de seu trabalho, uma resposta à demanda de mercado. Defensor da pesquisa e da crítica formal em arte Ragghianti não enxergava nas obras tardias e nas versões ou contrafações de De Chirico uma exigência expressiva e, portanto algo do âmbito do pictórico, mas automatismo e impessoalidade que só facilitavam a propagação de falsos e ao mesmo tempo a baixa qualidade de sua pintura - atacando ainda o que reconhecia como verismo e literatura em sua obra.

De forma interessante nos anos 80 com a retomada da citação e o questionamento do conceito de autoridade, a obra tardia de De Chirico foi reinterpretada e o que Ragghianti via nela de deferência ao mercado, passou a ser visto como reação e chiste:

⁹⁶ Reação anti-modernista à Bienal de Veneza. Nesta ocasião expuseram também M. de Alzaga, Romano Gazzera, Carlo Guarienti, V. Freccia, J. Moxon, P. Weiss. Em 1952 e 1954 a iniciativa de De Chirico repetiu-se, com individuais suas. Cf. MARQUES, Luiz. *A Controvérsia e sua sombra*. In: KARNAL, L.; FREITAS NETO, J. A. *A Escrita da Memória: Interpretações e análises documentais*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2004, p. 347.

⁹⁷ Ragghianti definiu assim a singularidade do caso: “*La percentuale delle pitture imputate d’essere ripetute, copiate o spurie, per ammissione dell’autore come per confessione di esecutori, ha imposto il problema anche fuori della protezione legale degl’interessi, facendo definire il caso De Chirico come un caso senza precedenti, come in effetti è.*” RAGGHIANI, C.L. *Il Caso De Chirico: saggi e studi di Carlo L. Ragghianti, 1934-1978*, op. cit., p. 26

*“(...) pode-se encontrar repetição nas obras de De Chirico, mas nunca imitação, cópia ou contrafação porque não existe mudança ou solução. Sua atitude jocosa em relação ao mercado e ao fetichismo dos colecionadores também nasce dessa consciência.”*⁹⁸

Cabe lembrar que De Chirico começou a fazer réplicas de suas obras a partir de 1924, oferecendo-as a amigos e colecionistas que desejavam possuir telas não mais disponíveis para compra.⁹⁹ Além disso, a duplicação de obras tornou-se freqüente quando na mesma década o pintor assumiu compromisso para a venda de seus quadros com dois marchands diferentes, Paul Guillaume e Léonce Rosenberg, devendo responder a uma grande e, por vezes, repetida demanda.¹⁰⁰

Segundo Emily Braun o pintor passou a produzir outras réplicas de seus quadros dos anos 10 e dos anos 20 após o rompimento com os surrealistas na segunda metade da década de 1920, problematizando a questão da originalidade e autoria em resposta à operação mercadológica “surrealista” de valorização de suas primeiras obras e detração das recentes, consideradas conservadoras. O artista teria entendido a ambigüidade semiótica do kitsch, ao oferecer uma cópia, algo pouco valorizado no mercado de arte da época, genuinamente realizada por ele, por sua técnica apurada.¹⁰¹ Seguindo esta lógica

⁹⁸ “Thus one may find repetition in De Chirico’s works, but never imitation, copy or counterfeit because there is no change or solution. His joking attitude toward the market and the fetishism of collectors also grows out of this awareness.” OLIVA, Achille Bonito. *Giorgio de Chirico and the Trans-avantgarde*. *Flash Art*, n. 111, março de 1983, p.22.

⁹⁹ Fagiolo dell’Arco afirmou-o citando a este respeito a comprovação dada por cartas de De Chirico. In: FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio. *L’Opera completa di De Chirico. 1908-1924*, op. cit., p. 78. Sobre a questão, Paolo Baldacci comenta a proposta feita por De Chirico a Simone Breton do refazimento de *As musas inquietantes* (*Les Muses Inquietanti*, 1918) e *Os peixes sacros* (*I pesci sacri*, 1918), que foi recusado por André Breton, tendo, sido ao contrário aceito por Paul Eluard. Entre os que fizeram encomendas e compraram cópias do artista são citados: Giorgio Castelfranco, Attilio Velecchi, Flaminio Martellotti, René Berger e Léonce Rosenberg. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd, *De Chirico*, op. cit., p. 22, ver também nessa página a nota 5.

¹⁰⁰ CF. BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., p. 39. Baldacci explicita no catálogo de 2007: “Anzitutto, appena arrivato a Parigi, fiutando il vento favorevole, si affrettò, all’insaputa di Rosenberg, a firmare un contratto anche con Paul Guillaume, cosa che poi fu all’origine di alcune tensioni di non poche discussioni, e soprattutto di un certo numero di ‘quadri fotocopia’, identici l’uno all’altro, uno per Rosenberg e l’altro per Guillaume che in genere li avviava verso il mercato americano (e infatti è quasi sempre dall’America che sono tornati nel corso degli anni). Quadri comunque, bellissimi anche se gemelli.” BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 43.

¹⁰¹ BRAUN, Emily. *A New View of De Chirico*, in: BRAUN, E (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., pp. 19-20.

Braun conclui que De Chirico foi mais radical que a vanguarda ao destruir seu próprio mercado.

Para Renato Barilli a decisão controversa do artista de reproduzir suas obras mais famosas não pode ser igualada à operação reflexiva presente na arte conceitual:

*“(...) o expediente da cópia literal pode ser reavaliado somente por meio do paradoxo, ou ao menos deveria vir fundamentado por uma clara, evidente consciência por parte do artista (como é no caso dos conceituais, que conduzem amplas reflexões sobre suas obras, fazendo, antes, com que essas consistam naquelas). A mesma coisa não se pode dizer no caso de De Chirico.”*¹⁰²

Barilli enxergou uma reflexão conceitual do gênero somente na fase neometafísica do pintor, acreditando ser a auto-citação mais defensável que a cópia.¹⁰³

Duas exposições marcaram o início de uma revisão da obra do artista. A mostra de 1970 do Palazzo Reale, em Milão,¹⁰⁴ com uma comissão que incluiu Wieland Schmied (organizador da mostra em Hannover) e Franco Russoli e no âmbito americano a exposição *De Chirico by De Chirico*, de 1972, organizada por Donald Karshan, no *New York Cultural Center*, primeira retrospectiva americana do pintor desde a exposição do MoMA de 1955, que focalizou a produção das décadas de 60 e 70 do artista. Na década de 1970, a obra tardia de De Chirico começou a exercer um fascínio sobre uma nova geração de artistas e críticos na senda do resgate que acontecia com os últimos trabalhos de Picabia.¹⁰⁵

¹⁰² “(...) l’espedito della copia letterale può essere rivalutato solo per forza di paradosso, o per lo meno dovrebbe venir suffragato da una chiara, manifesta consapevolezza da parte dell’artista (com’è nel caso dei concettuali, che conducono ampie riflessione sulle loro opere, facendo anzi consistere queste in quelle). La stessa cosa non si può dire nel caso di De Chirico.” BARILLI, R. *Tra Presenza e Assenza. Due Modelli Culturali in Conflitto*. Milão: Bompiani, 1974, p. 292.

¹⁰³ Idem, p. 293.

¹⁰⁴ Não se pode esquecer da mostra de 1966, organizada em Roma, na *Galleria La Medusa*, por Claudio Bruni Sakraischik: *Omaggio a de Chirico. Opere dal 1912 al 1934*. Ainda que não expusesse obras da neometafísica que estava sendo desenvolvida naquele momento, a mostra serviu para trazer De Chirico novamente à cena cultural italiana. Cf. BALDACCIO, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 55.

¹⁰⁵ Cf. ROSENBLUM, Robert. “De Chirico’s Long American Shadow”. *Art in America*. Nova York, julho de 1996, p. 53.

Willian Rubin, em catálogo de 1983 da mostra *Giorgio De Chirico*, ocorrida em Munique e Paris no mesmo ano e no ano anterior em Nova York - primeira individual do artista no MoMA depois de 1955 - afirmou que rompeu com a tradição do museu apresentando obras do artista posteriores a 1918 (a mais recente à época datava de 1935), porém, Alfred Barr já havia incluído na exposição de 1930, *Painting in Paris* e posteriormente em *Twentieth-Century Italian Art*, de 1949, telas do pintor da década de 1920.¹⁰⁶ O fato é, que ainda que soubesse, como afirma no texto, do movimento em curso de reavaliação da carreira de De Chirico, Rubin apresentava como outros críticos e historiadores resistência à obra “pós-metafísica” do pintor:

“(...) Em De Chirico ainda que sua retórica posterior a 1918 preconizasse o retorno à tradição clássica, as obras em si tornaram-se mais ecléticas. Assim podemos identificar, próximos de seu neoclassicismo, muitos estilos diferentes entre os quais um estilo acadêmico digno das escolas de Belas-Artes, estilos neo-românticos e neo-barrocos, e de forma bastante curiosa da parte deste ‘técnico’ que ao título de ‘Pictor classicus’ acresce aquele de ‘Pictor optimus’, um estilo inepto próximo do neo-primitivismo – que surge ironicamente como o aspecto mais positivo desses anos medíocres.”¹⁰⁷

Jean Clair e Wieland Schmied, que participaram do mesmo catálogo, propunham a continuidade na obra de De Chirico pelo viés do classicismo, sobretudo pelo uso da perspectiva, da paisagem e um ilusionismo presente nas tendências mais realistas. Porém, Rubin citava os mesmos elementos para aproximar sua pintura da arte moderna, na

¹⁰⁶ Cf. COHEN, Jodi Beth. *Benign Neglect: Late De Chirico and the Museum of Modern Art*, in : BRAUN, Emily (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 130.

¹⁰⁷ (...) *Chez De Chirico, bien que sa rhétorique d'après 1918 préconisait le retour à la tradition classique l'oeuvre elle-même devint des plus éclectiques. Ainsi pouvons-nous identifier, voisinant avec son néo-classicisme, quantité de styles différents dont un style académique digne des écoles de Beaux-Arts, des styles néo-romantique et néo-baroque, et, assez curieusement de la part de ce ‘technicien’ qui au titre de ‘Pictor classicus’ ajoute celui de ‘Pictor optimus’, un style maladroit proche du neo-primitivisme – qui apparaît ironiquement comme l’aspect le plus positif de ces médiocres années.*” RUBIN, Willian. *De Chirico et la Modernité*, in: RUBIN, Willian; SCHMIED, Wieland e CLAIR, Jean. *Giorgio de Chirico*. Catálogo da Exposição. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983, p. 32.

medida em que pontuava como cânones do *Quattrocento* e do *Cinquecento*, como o equilíbrio e a perspectiva, foram subvertidos em suas telas metafísicas,¹⁰⁸ sendo elas portanto as mais significativas, porque entendidas como mais modernas e audaciosas.

A obra tardia de De Chirico necessitava de novas bases interpretativas, que não a do padrão modernista mais aceito, para sair do ostracismo. Nos Estados Unidos a exposição de 1983 do MoMA reafirmou a importância do “primeiro” De Chirico. Somente a partir de 1984 com exposições em galerias como a Robert Miller Gallery, em Nova York, motivadas inclusive por razões comerciais devido ao acúmulo de obras mais recentes de De Chirico no mercado americano¹⁰⁹ e uma revisão das próprias vanguardas históricas e da hegemonia do pensamento de Greenberg,¹¹⁰ pôde-se iniciar a revisita às últimas obras do pintor.

Na Europa, o revisionismo foi mais acelerado, várias exposições se seguiram à grande retrospectiva de 1970, ampliando o arco temporal das telas apresentadas.¹¹¹ Em 1971, foi publicado o primeiro volume do Catálogo Geral de Giorgio de Chirico (*Catalogo Generale di Giorgio de Chirico*), por Claudio Bruno Sakraischik.¹¹²

A morte do pintor, em novembro de 1978 também suscitou uma parada reflexiva diante de sua carreira. Alain Jouffroy afirmou sintomaticamente em janeiro de 1979: “*Podemos apostar com certeza que os diferentes ‘períodos’ e ‘estilos’ de Giorgio de Chirico serão um dia objeto de um novo sistema de interpretação, que se esforçará por recuperar a unidade que perderam.*”¹¹³

Jouffroy usa a palavra circular em seu artigo, noção que encontramos na bibliografia relativa ao assunto até hoje. Segundo Jouffroy:

¹⁰⁸ Cf. Idem, pp. 10-14.

¹⁰⁹ Cf. BRAUN, Emily. *A New View of De Chirico*, in: BRAUN, Emily. *Giorgio de Chirico and America* (org.), op. cit., p. 15.

¹¹⁰ Nas décadas de 1930 e 1940, Clement Greenberg ditou o que seria por muitos anos a conduta predominante na história da arte, especialmente nos Estados Unidos, de matriz formalista, com base marxista, contra a arte figurativa vista como kitsch, abuso do modernismo pelos totalitarismos políticos.

¹¹¹ *I De Chirico di De Chirico*, Palazzo dei Diamante, Ferrara, 1970; *Omaggio a Giorgio de Chirico*, Museo Nazionale di Reggio Calabria, 1972/1973; *Giorgio de Chirico*, Musée Marmottan, Paris, 1975, entre outras.

¹¹² SAKRAISCHIK, B. *Catalogo Generale Giorgio de Chirico. Opere dal 1908 al 1970*. Milano: Electa, 1971-1987, 8 volumes.

¹¹³ JOUFFROY, Alain. “De Chirico (1888- 1978). Em silêncio, a metafísica”, in: *Arte Hoje*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, ano 2, nº19, janeiro de 1979, p.12.

“É de sua ‘pintura metafísica’, que é um fundo permanente de toda sua obra, que ele se afastou por caminhos de fuga muito surpreendentes, para freqüentemente a ela retornar. Assim, seria possível encontrar o que há de não metafísico (e mesmo anti-metafísico) nos seus primeiros quadros, e seria possível descobrir o que resta de ‘metafísico’ naqueles em que De Chirico pareceu adotar um jogo de cultura oposto.

(...) os períodos mais criticados por Aragon e Breton, a partir de 1925, trazem, em si próprios, o desenvolvimento final dessa obra circular, que os surrealistas não podiam, de modo algum, prever ou mesmo pressentir.”¹¹⁴

Esse tipo de análise tem ressonâncias em textos mais recentes como o de Paolo Baldacci:

“De Chirico estava certo, então, quando afirmou no fim de sua vida que nunca tinha abandonado o tipo de expressão que as pessoas chamam de ‘metafísica’, não só porque ele tinha mais ou menos continuado a pintar temas como manequins e praças, mas porque ele tinha perseguido ininterruptamente novos temas (aqueles que ele chamou ‘temas de fantasia e invenção’), fosse na mistura de mito e autobiografia ou na representação simbólica de sua concepção de arte e poesia.”¹¹⁵

Não se pode entender a releitura da obra de De Chirico sem levar em conta, a Pop Art dos anos 60 e 70, a transavanguardia dos anos 80 e o pós-modernismo em geral que, nas ciências humanas também se reaproximou de Nietzsche, filósofo ao qual De Chirico

¹¹⁴ JOUFFROY, Alain. *De Chirico (1888- 1978). Em silêncio, a metafísica*, op.cit., p.12.

¹¹⁵ “De Chirico was right, then, when he stated in his later years that he had never abandoned the type of expression that people called ‘metaphysical’, not only because he had more or less frequently continued to paint subjects such as mannequins and piazzas, but because he had uninterruptedly pursued new themes (those which he called ‘themes of fantasy and invention’), whether in the mixture of myth and autobiography or in the symbolic representation of his conception of art and poetry.” BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 418.

remetia freqüentemente e que foi trazido à tona pelos estudos pós-modernos em filosofia por volta da década de 70, na senda da demolição do estruturalismo.

A exposição *Warhol verso De Chirico* de 1982 refletiu a valorização da obra tardia de De Chirico. Artistas como Andy Warhol, que admirava a repetição e a cópia nas telas do pintor, já implodiam há algum tempo questões como autoridade, autenticidade e unicidade na arte.¹¹⁶

A noção cíclica enfatizada no processo revisionista apoiou-se na noção de eterno retorno trabalhada por Nietzsche:

*“De Chirico rejeitou deliberadamente a vontade modernista de ‘suplantar’ em favor de um ‘aprofundamento’ modernista que detém o tempo em um contínuo ir e vir de associações, citações, e repetições. Inspirado pela noção de Nietzsche do eterno retorno, do constantemente variável, mas constantemente imutável, De Chirico concebeu sua arte como uma reciclagem sem fim de motivos, temas e estilos.”*¹¹⁷

A abordagem pela continuidade na obra de De Chirico tem como fio condutor a arte metafísica, que foi reconhecida, grosso modo, como “(...) a transposição da filosofia negativista de Nietzsche para a semiótica da imagem visual.”¹¹⁸

Os críticos passaram a considerar menos o critério do estilo na obra de De Chirico ou quando o fazem, o vêem freqüentemente como parte da estratégia de deslocamento que estaria no cerne da arte metafísica. Como afirma Braun:

¹¹⁶ Warhol apropriou-se em suas obras de imagens famosas de De Chirico, como *Le Muse Inquietanti* e *Ettore e Andromaca*, entre outras. Cf. ROSENBLUM, Robert. “De Chirico’s Long American Shadow”, op. cit., p. 54. Para uma análise dessa mostra e a relação estabelecida entre Warhol e De Chirico ver: FABRIS, Annateresa. “Retrato do artista como Falsário”, in: *Arte em São Paulo*, n.17, julho-agosto, 1983.

¹¹⁷ “De Chirico deliberately rejected the modernist drive to ‘supersede’ in favor of a postmodernist ‘deepening’ that arrests time in a continuous back-and-forth of associations, citations, and repetitions. Inspired by Nietzsche’s notion of the eternal return, of the constantly changing but constantly immutable, De Chirico conceived his art as an endless recycling of motifs, themes and styles.” BRAUN, Emily (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 18.

¹¹⁸ “(...) a transposition of Nietzsche’s negativist philosophy into the semiotics of the visual image.” Idem, p. 16.

*“Depois da Primeira Guerra Mundial De Chirico tornou-se um consumidor de estilos históricos, começando com homenagens a Rafael, Courbet e Arnold Böcklin.(...) Ele reviveu estereótipos diluídos e clichês usados, mas o fez no contexto de um presente banal e esquálido, revelando inevitavelmente a essência da modernidade pela diferença e perda. Inversamente, sua estratégia de deslocamento fez o velho parecer radicalmente novo, transformando percepções habituais.”*¹¹⁹

Não por acaso reencontra-se em Argan o termo negatividade relacionado à obra de De Chirico:

“De Chirico se opõe ao Futurismo (desde suas primeiras atuações) não por receio à novidade, mas por uma outra poética, que se poderia dizer da ‘negatividade’. A arte é pura metafísica, não possui vínculos com qualquer realidade natural ou histórica, nem mesmo para transcendê-la. (...) Muito antes dos dadaístas, De Chirico sentiu e denunciou a incongruência da arte na civilização moderna; inútil procurar remédios possíveis, sua razão de ser é o ser-em-contradição.

*Assim se explica a retirada, depois das alturas da metafísica, para uma pintura decalcada nos temas e nos modos, e até nos costumes dos velhos mestres; De Chirico, pictor optimus, concluiu que, negando o presente, apenas na história da arte pode existir arte.”*¹²⁰

¹¹⁹ “After World War I de Chirico himself became a consumer of historical styles, beginning with homages to Raphael, Courbet and Arnold Böcklin. Although his recourse to old-master and traditional techniques occurred during the postwar climate of a return to order, his strategies actually eluded this conservative agenda, and were addressed, instead, to the larger avant-garde myth of incessant innovation. While his peers were obsessed with originality, de Chirico immersed himself in the past, reviewing the origination and peregrination of images throughout the history of Western culture. He revived diluted stereotypes and outworn clichés, but did so in the context of a banal and squalid present,” inevitably revealing the essence of modernity through difference and loss. Conversely, his strategy of displacement made the old seem radically new, transforming habitual perceptions”. BRAUN, Emily (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 18.

¹²⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 372.

Os desenvolvimentos dessa poética durante o período fascista promoveu análises sobre a natureza da relação de De Chirico e sua obra com o regime italiano. Braun acredita que apesar do artista ter continuado a expor sob o regime fascista,¹²¹ sua arte subvertia valores caros a sua propaganda, como a ordem, a disciplina e a virilidade.¹²² Baldacci e Roos ao trabalharem com o mercado de arte trazem outros elementos e têm uma interpretação menos pós-moderna, por assim dizer, em relação a Braun – que trata até mesmo de questões de gênero na obra do artista,¹²³ – da relação entre De Chirico, o kitsch, o fascismo e a continuidade (entendida como inventividade) em uma análise de suas obras dos anos 30:

“De um lado, geralmente em pinturas sobre tela encontramos a banalidade mais comercial e a repetição (raramente intervalada por qualquer obra nostalgicamente inspirada e sentida), por outro uma veia ainda inexaurível de invenção metafísica, limitada a poucos quadros (...).

Isto demonstra que De Chirico não tinha deixado de ser um inventor e que somente as circunstâncias contrárias, ou talvez conselhos e decisões erradas, o constrangiam a ter em surdina este aspecto.”¹²⁴

E em uma análise dos anos 40, em um contexto de divisão da arte em fascista ou antifascista:

¹²¹ Baldacci e Roos, afirmam que o artista filiou-se ao partido fascista em maio de 1933, mas argumentam como possíveis motivações a tentativa de reversão de represálias sentidas pelo pintor (como a exclusão de mostras) devido a uma entrevista “anti-italiana” concedida em 1927 e o engajamento prévio com o fascismo do irmão e de Ardengo Soffici. Citam ainda uma carta de 1941, na qual De Chirico confunde a data de sua inscrição junto ao partido, demonstrando, em tese, que para ele mesmo a adesão não teria tido relevância. Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 46 e 49, notas 9 e 11.

¹²² Cf. BRAUN, Emily (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 20.

¹²³ Por exemplo, a escolha consciente de De Chirico pelo barroco da série de cavalos pintados nos anos 20 é entendida como opção para contrapor, com o excesso do feminino, a dureza da estética da máquina do modernismo. Cf. Idem, p. 19.

¹²⁴ *“Da un lato, per lo più in dipinti su tela troviamo la banalità più commerciale e le ripetizioni (raramente intervallate da qualche opera nostalgicamente ispirata e sentita), dall’altro una vena ancora inesauribile di invenzione metafísica, limitata a pochi quadri (...) Questo dimostra che De Chirico non aveva smesso di essere un inventore e che solo le circostanze contrarie, o forse consigli e decisioni sbagliate, lo costringevano a tenere in sordina questo aspetto.”* Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 45.

“(…) *aquilo que lhe interessava verdadeiramente era somente individuar o estilo que se adaptasse ao maior número possível de clientes poderosos financeiramente. (...) Decidiu-se então por uma linguagem pictórica neo-barroca baseada em uma iconografia convencional que lhe permitiu em pouquíssimo tempo tornar-se o preferido de uma larga fatia da alta sociedade mais ou menos ligada ao regime.*” ¹²⁵

Em conclusão, após as primeiras monografias e os primeiros catálogos de grandes mostras ¹²⁶ sobre De Chirico realizados até o final da década de 70, surgiram propostas de exposições e pesquisas focalizadas em temáticas, diálogos e períodos da obra do pintor. ¹²⁷ Nos últimos anos há na bibliografia uma permanência da segunda proposta, como se pode notar na especificidade dos títulos de mostras e catálogos: *Giorgio de Chirico and the*

¹²⁵ “(…) *ciò che gli interessava veramente era solo di individuare lo stile che si adattasse al maggior numero possibile di clienti finanziariamente potenti. (...) Si decise così per un linguaggio pittorico neobarocco basato su un’iconografia convenzionale che gli permise in pochissimo tempo diventare il beniamino di una larga fetta dell’alta società più o meno legata al regime.*” BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 50.

¹²⁶ VITRAC, G. *Georges de Chirico*, Paris: Gallimard, 1927; COCTEAU, J. *Le mystère laïc; Essai d’étude indirect*. Paris: Editions des Quatre Chemins, 1928. GEORGE, W. *Chirico*. Paris: Chroniques du jour, 1928; TERNOVETZ, B. *Giorgio de Chirico*. Milão: Hoepli, 1928; LO DUCA, G. *Giorgio de Chirico*. Milão: Hoepli, 1936; CARRIERI, R. *Giorgio de Chirico*. Milão: Garzanti, 1947; FALDI, I. *Il primo de Chirico*. Veneza: Alfieri, 1949. SOBY, J. T. *The Early De Chirico*. Nova York: Dodd, Mead & Company, 1941. SOBY, J. T. *Giorgio de Chirico*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1955 (revisão em 1966); SPAGNOLI, L. *Lunga vita di Giorgio de Chirico*. Milão: Longanesi, 1971; SAKRAISCHIK, B. *Catalogo Generale Giorgio de Chirico. Opere dal 1908 al 1970*. Milano: Electa, 1971-1987, 8 volumes; RUSSOLI, F. (org). *Giorgio de Chirico*. Catálogo da exposição. Milão: Palazzo Reale, abril-maio de 1970; BRIGANTI, G. e COEN, E (org). *La Pittura metafisica*. Catálogo da exposição. Veneza: Palazzo Grassi, maio-julho de 1979. JOUFFROY, A.; SCHIMIED, W.; FAGGIOLO DELL’ARCO, M. *Conoscere De Chirico*. Milão: Mondadori, 1979.

¹²⁷ Alguns exemplos: FAGGIOLO DELL’ARCO, M. “*Le revê de Tobie*”, *un interno Ferrarese e le origini del surrealismo*. Roma: De Luca Editore, 1980. FAGGIOLO DELL’ARCO, M. *Giorgio de Chirico: Il tempo di Valori Plastici*. Roma: De Luca Editore, 1980. FAGGIOLO DELL’ARCO, M. *Giorgio de Chirico: Il tempo di Apollinaire, Paris 1911-1915*. Roma: De Luca Editore, 1981. CALVESI, M; COEN, E. DALLA CHIESA, G. *La Metafisica: Museo Documentario*. Ferrara: Palazzo Massari, 1981. CALVESI, Maurizio. *La Metafisica Schiarita: Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milão: Feltrinelli Editore, 1982. FAGGIOLO DELL’ARCO, M. e BALDACCI, P. *Giorgio de Chirico, Parigi 1924-1929, dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*. Milão: Daverio, 1982. BONITO OLIVA, A. *Warhol verso de Chirico*. Catálogo da exposição. Roma: Comune di Roma, 1982. LISTA, Giovanni. *De Chirico e l’avant-garde*. Lausanne: L’âge d’Homme, 1983. FAGGIOLO DELL’ARCO, M. *I Bagni misteriosi. De Chirico negli anni Trenta: Parigi, Italia, New York*. Milão: Berenice, 1991. FAGGIOLO DELL’ARCO, M. *Giorgio de Chirico. Gli anni Trenta*. Milão: Skira, 1995. BALDACCI, P. *De Chirico 1888-1919. La Metafisica*. Milão: Leonardo Arte, 1997. FAGGIOLO DELL’ARCO, M (org.). *Vita Silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco*. Catálogo da mostra. Milão: Skira Editore, 1997. DEL GUERCIO, A. *Parisien malgré lui - De Chirico 1911-1915*. Paris: Maeght Adrien, 1998. CRESCENTINI, C. *Melancolico De Chirico, 1905-1935*. Roma: Lithos, 2000.

Myth of Ariadne (Philadelphia e Londres, novembro de 2002 – janeiro de 2003 e janeiro-abril de 2003), *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929* (Varese, outubro-dezembro de 2003), *Giorgio de Chirico e un Novecento: prima e dopo la Transavanguardia* (Fiesole, abril-junho de 2007) e *Giorgio de Chirico/Alberto Savino: Colloquio* (Lissone, outubro de 2007 – janeiro de 2008), paralelamente à retrospectiva da carreira do artista e à busca de unidade em seu trabalho, notadamente através da metafísica: *De Chirico* (Padova, janeiro-maio de 2007), *Giorgio de Chirico: La “Metafisica continua”* (Palermo, fevereiro-março de 2008). A sua mais recente exposição: *De Chirico e il Museo*, (Galleria Nazionale d’Arte Moderna, Roma, de 20 de novembro de 2008 a 25 de janeiro de 2009), busca mostrar a estratégia do pintor de “retorno ao museu”, exibindo trabalhos onde a revisita de obras de Rubens e outros artistas do passado é patente, (re) discutindo, trinta anos após a morte do pintor, o significado dessas escolhas.

Refletindo-se sobre os diversos desdobramentos estilísticos da carreira de De Chirico como pintor parece justo concordar com a afirmação de Fagiolo dell’Arco de que De Chirico é (ao menos) 12 pintores.¹²⁸ Para além dos interesses financeiros e a atitude jocosa frente a historiadores e críticos de arte, permanece a certeza de que desde o início de sua carreira De Chirico desenvolveu e recorreu a estilos diferentes, seguindo porém um mesmo método, multiplicando pontos de partida e não necessariamente rupturas em sua obra.

¹²⁸ Cf. FAGIOLO DELL’ARCO, M. *L’opera completa di De Chirico 1908-1924*, op. cit., p. 6.

Capítulo 3

Histórico dos quadros de Giorgio de Chirico do acervo do MAC-USP

Sabe-se que os quadros de Giorgio de Chirico pertencentes ao MAC-USP fazem parte do conjunto de obras doadas por Francisco Matarazzo Sobrinho¹²⁹ à Universidade de São Paulo.

O acervo do museu foi fundado a partir da doação de 419 obras da coleção particular de Ciccillo Matarazzo, salvaguardadas no MAM-SP, de 21 obras pertencentes a ele e a Yolanda Penteado (então sua esposa) e das 1.236 obras do acervo do MAM-SP, doadas em 8 abril de 1963 à Universidade de São Paulo, museu do qual Ciccillo Matarazzo era presidente vitalício.

A pesquisa na documentação do acervo do MAC-USP revela que foram seis e não cinco os quadros de De Chirico doados. Através do termo de doação de 15 de janeiro de 1963, dentre aquelas 21 obras do casal, avaliadas à época em 200 milhões de cruzeiros, havia uma tela intitulada *Cavalo*, de De Chirico, de 43 x 32 cm. No *Termo de Efetiva Entrega de Coisas Doadas*, relativo a esse mesmo grupo de obras, datado de 26 de fevereiro de 1973, esclarece-se que deixaram de ser entregues ao museu *Cavalo* de De Chirico e *Fragmentos* (64 x 43 cm) de Sironi, por terem se extraviado.¹³⁰

O MAC-USP possui, portanto, como já foi indicado na introdução, desde seu núcleo inicial, cinco quadros do pintor: *O Enigma de um dia*, 1914, óleo s/ tela, 83 x 130 cm; *Gladiadores com seus troféus*, 1927 *circa*, óleo s/ tela, 99,2 x 78,7 cm; *Cavalos à beira-mar*, 1932/33, óleo s/ tela, 54,7 x 45,6 cm, *Gladiadores*, 1935 *circa*, óleo s/ tela, 74,7 x 59,8 cm e *Natureza-morta*, 1940 *circa*, óleo s/ tela, 32,5 x 41,8 cm.¹³¹

Até 2008 a ficha catalográfica do banco de dados do MAC-USP referente à obra *O Enigma de um dia* informava apenas que este quadro foi depositado no MAM-SP em 1954, pertencia à coleção pessoal de Ciccillo Matarazzo, mencionando ainda que a ficha

¹²⁹ Passará a ser mencionado como Ciccillo Matarazzo.

¹³⁰ Segundo o Termo de Efetiva Entrega de Coisas Doadas de 1973 as dezenove obras entregues ao museu foram quatro pinturas de Campigli, duas aquarelas de Alberto Magnelli, e uma obra de cada um dos seguintes artistas: Bracque, Oscar Dominguez, P. Charbonnier, Raoul Dufy, Fazzini, Léger, Marino Marini, Matisse, Mirò, Modigliani, Morandi, Permeke e Picasso.

¹³¹ Dados fornecidos pelo museu.

catalográfica deste último museu indica que o quadro foi adquirido por intermédio de Oswald de Andrade. Restavam dúvidas quanto ao processo de aquisição da obra, tais como o momento em que passou a pertencer a Ciccillo Matarazzo e seu valor de compra.

O Enigma foi parcialmente desfeito através de uma pesquisa realizada pela Prof^a Dr^a Annateresa Fabris¹³² que encontrou no livro *O franciscano Ciccillo*, de 1976, escrito por Fernando Azevedo de Almeida, a informação de que *O Enigma de um dia* foi presenteado a Ciccillo Matarazzo por um grupo de artistas, no MAM-SP, em 1954, “*pela sua participação e incentivo prestados à arte.*”¹³³ Assim o fizeram como homenagem e ato de desagravo por sua demissão da presidência da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, que se celebrava naquele ano.¹³⁴ Almeida publicou o discurso que Carlos Pinto Alves,¹³⁵ fez à ocasião. No último trecho do discurso, comprova-se o presente feito através do quadro:

*“E como símbolo de nossa amizade e admiração por você, pedimos licença para oferecer-lhe um quadro de De Chirico, em sua concepção a bela península italiana banhando-se nas águas azuis de nosso mar Mediterrâneo, fonte batismal de todas as artes e civilizações.”*¹³⁶

No Fundo Matarazzo Sobrinho do Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo foram encontrados recortes de jornais sobre a cerimônia, além do discurso proferido por Carlos Pinto Alves,¹³⁷ em cujo trecho acima mencionado há uma pequena alteração:

¹³² Cujos resultados foram apontados gentilmente à mestrandia por Maria Cristina Cabral, responsável pelo Setor de Documentação do Acervo do MAC-USP, a quem se agradece, tanto quanto à Prof^a Dr^a Annateresa Fabris.

¹³³ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976, p. 134.

¹³⁴ Pelo prefeito da cidade, Jânio Quadros.

¹³⁵ Carlos Pinto Alves era jornalista e intelectual, amigo de Ciccillo Matarazzo. Tomou parte na criação da Fundação Bienal de São Paulo, bem como da organização dos festejos do IV Centenário da cidade.

¹³⁶ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*, op. cit., p. 138.

¹³⁷ O Fundo consultado esteve por muito tempo vetado à consulta por se encontrar em tratamento, não tendo sido ainda totalmente disponibilizado ao público. Agradece-se à pesquisadora Natália Leoni, funcionária do Arquivo Histórico Wanda Svevo, pela possibilidade de acesso ao material para essa pesquisa.

*“E como símbolo de nossa amizade e admiração por você, pedimos licença para oferecer-lhe um quadro de Chirico, que, em sua concepção metafísica, sempre lhe lembrará a bela península italiana banhando-se nas águas azuis de nosso mar Mediterraneo, fonte batismal de todas as artes e civilizações.”*¹³⁸

Pela completude de sentido acredita-se que este texto seja o original. Notícias de jornal apresentam alguns nomes dos presentes à homenagem: Clovis Graciano, Tarsila do Amaral, Wolfgang Pfeifer, Aldo Calvo, Flávio de Carvalho, Oscar Pedroso Horta, Rudá de Andrade, Livio Abramo, Waldemar Cordeiro, Luís Martins, Alfredo Volpi, Moussia Pinto, entre muitos outros.

No Arquivo Wanda Svevo encontra-se uma nota de jornal com o seguinte título e subtítulo: *“As homenagens a Ciccillo Matarazzo. Lista dos aderentes às manifestações do proximo dia 15 – O programa inclui a inauguração da placa*¹³⁹ *e a recepção no Museu de Arte Moderna.”* Na continuação são explicados os detalhes dos eventos e é mencionado o oferecimento do quadro de De Chirico ao homenageado. A nota termina com uma listagem com mais de trezentos nomes de artistas, intelectuais, jornalistas, empresários e autoridades brasileiros, explicitando como as homenagens ao empresário foram publicamente organizadas.¹⁴⁰

Importante a declaração de Ciccillo Matarazzo, pronunciada *“após ganhar a valiosa tela de De Chirico”*, de acordo com o jornal Tribuna da Imprensa:

*“Um quadro como êste que me deram era muito bom para guardar em minha casa. Por isso, já fica mesmo aqui, no Museu.”*¹⁴¹

¹³⁸ “Discurso proferido pelo Sr. Carlos Pinto Alves, por ocasião da homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho”, pasta 412, Fundo Matarazzo Sobrinho, Arquivo Histórico e Biblioteca Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

¹³⁹ Placa em homenagem a Ciccillo Matarazzo inaugurada no Palácio da Agricultura (atual sede do DETRAN), no Parque do Ibirapuera.

¹⁴⁰ “As homenagens a Ciccillo Matarazzo”. Última Hora Esportiva, São Paulo, 04 de maio de 1954.

¹⁴¹ “Ciccillo recebe homenagem e doa o quadro ao Museu”, Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1954.

O que atesta como o quadro passou a lhe pertencer e a partir de quando foi deixado em depósito no MAM-SP, começando a ser exposto junto ao acervo do museu. Resta, no entanto, desconhecido o trâmite de compra da obra. Lembra-se que nos últimos anos vem sendo publicado que a compra do quadro antes pertencente a Oswald de Andrade foi feita por amigos empresários de Ciccillo Matarazzo, que a ele teriam dado, sem detalhes mais precisos.¹⁴²

A professora Ana Mae Barbosa ao assumir a direção do MAC-USP em 1986 não encontrou nenhuma informação do gênero na ficha catalográfica da obra. Em sua pesquisa recolheu o depoimento de Antonio Candido de Mello e Souza,¹⁴³ que confirmou que a obra pertencera a Oswald de Andrade. Posteriormente, Rudá de Andrade, filho do escritor, afirmou-lhe que “*jantava olhando O Enigma de um dia*”. Em conversa com o Professor Wolfgang Pffeifer¹⁴⁴ a Professora Ana Mae Barbosa tomou conhecimento de que no período de decadência econômica de Oswald de Andrade, amigos de Ciccillo Matarazzo compraram a tela para o presentear em um de seus aniversários. Segundo a Professora, Pffeifer não se lembrava de quais amigos se tratavam.¹⁴⁵

Oswald de Andrade faleceu em 1954. Ao fim da vida procurou vender as últimas telas que lhe restavam: De Chirico, Picasso, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti.¹⁴⁶ Isso devido aos seguidos reveses econômicos que tanto dificultaram o desejo de prover o

¹⁴² Como em: AMARAL, Aracy A. *Tarsila do Amaral: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2003, p. 329. Essa informação foi adicionada à edição de 2003, não constando nas edições anteriores de 1975 (Perspectiva, EDUSP) e 1986 (TENENGE, patrocinador). A Prof^a Dr^a Aracy Amaral foi diretora do MAC-USP de 1982 a 1986. Também em: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Catálogo. São Paulo: Banco Safra, 1990, p.31, nota 4. Ana Mae Barbosa dirigiu o MAC-USP de 1986 a 1993.

¹⁴³ O Prof. Dr. Antonio Candido de Mello e Souza também contribuiu gentilmente com a presente pesquisa, via carta. Em uma, datada de 10 de maio de 2008, confirmou ter visto em diversas oportunidades *O Enigma de um dia* na casa de Oswald de Andrade e posteriormente no MAC-USP, só então tomando conhecimento da história da compra do quadro por parte de amigos de Ciccillo Matarazzo, que deles tendo recebido o quadro, doou posteriormente ao museu. O professor faz uma importante observação em sua carta: “*Oswald possuía outro quadro de De Chirico, que eu achava mais bonito e cujo destino ignoro. Era bem menor, representando um cavalo branco sobre fundo vermelho vivo, com ruínas por perto. Se não me engano, uma coluna grega trincada e a cabeça de uma estátua.*” O paradeiro do último quadro é desconhecido. Oswald de Andrade mencionou-o em sua coluna *Telefonema*, como indicado na citação da página 55 desta dissertação. Porém, o artista cita uma tela com os “*clássicos cavalinhos*” de De Chirico, enquanto o Professor Antonio Candido recorda-se de ter visto apenas um cavalo branco.

¹⁴⁴ Também diretor do MAC-USP, de 1982 a 1986.

¹⁴⁵ Depoimento de Ana Mae Barbosa dado por e-mail à mestrandia, em 28 de abril de 2008.

¹⁴⁶ FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*, op. cit., 327.

futuro iminente, sem pai e sem arrimo, de seus dois filhos e sua última esposa, Maria Antonieta d'Alkmin.

Pode-se afirmar, baseando-se na documentação disponível, que até novembro de 1952 *O Enigma de um dia* pertencia a Oswald de Andrade, como o próprio indicou em sua coluna *Telefonema*:

*“Conservo no living do apartamento onde moro, além de um guache negro do criador do Cubismo, um grande Chirico da série Praças da Itália, um outro com seus clássicos cavalinhos (...)”*¹⁴⁷

Interessante a ligação que Oswald de Andrade faz de *O Enigma de um dia* à série *Praças da Itália*. A série de quadros com este título, que apresenta reformulações quase idênticas dos mesmos elementos (a praça, a estátua, os pórticos...), surgiu na carreira do pintor somente na metade da década de 20¹⁴⁸ e o quadro mencionado, de acordo com a datação do MAC-USP, seria anterior (1914). Certamente, sendo a série de *Praças da Itália* uma retomada das praças já pintadas nos quadros-enigmas e outros, na década de 10, estes passam a ser compreendidos na série, porém, em prática, referem-se a momentos diversos da carreira do artista.

Através da coluna *3 linhas e 4 verdades*, de 14 de dezembro de 1949, escrita por Oswald de Andrade para o jornal Folha de São Paulo, conclui-se que ao menos a partir dessa data Ciccillo Matarazzo sabia da existência daquele quadro:

“Trouxe-o [Dioclécio Campos]¹⁴⁹ para ver, em meu apartamento, uma das grandes telas de Giorgio de Chirico que guardo, a qual ele qualificou de autêntico tesouro do modernismo. Trata-se de uma das Piazzes

¹⁴⁷ ANDRADE, Oswald de. *A Iluminação*. In: *Telefonema*, 30 de novembro de 1952. Citado em: FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Editora Globo, 2007. p. 311.

¹⁴⁸ Desenvolvendo-se em mais de cem versões até a década de 70. Cf. TAYLOR, M. (org.). *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*. Catálogo da exposição. Londres: Merrell/ Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002, p. 133.

¹⁴⁹ Dioclécio Redig de Campos, crítico de arte, trabalhava à época na área técnica do Museu Vaticano, em Roma, tendo sido posteriormente o seu diretor. Cf. ANDRADE, Oswald de. *Telefonema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Ministério da Educação e Cultura, 1974, p. 98.

d'Italia, de sua primeira época, não as que hoje o artista contrafaz e rifa.”¹⁵⁰

A afirmação de Andrade deixa patente o valor de *O Enigma de um dia*, o descrédito que recebia a produção mais recente de De Chirico e o conhecimento, como já foi dito, da parte de Ciccillo Matarazzo da obra (que deveria ser mesmo anterior), posto que Oswald de Andrade informa, na mesma crônica, ter se dado em um jantar, na casa do empresário paulista, o encontro com Dioclécio Campos, revelando o convívio social entre o escritor e o empresário.

Quanto ao quadro *O Enigma de um dia* Aracy Amaral afirma:

“(...) pertenceu ao casal Tarsila/Oswald de Andrade, adquirido diretamente do artista, nos anos 20, foi vendido a Samuel Ribeiro, “extremamente generoso” segundo a artista, pois escolheu de uma lista a obra de valor mais alto, quando a pintora, necessitada de dinheiro para sua viagem à Europa em 1931, colocou-o à venda. No entanto, ainda segundo Tarsila, “guardou-o sobre um armário; pois tinha-o comprado por gentileza”. Depois, essa tela foi parar no Rio de Janeiro, onde Oswald foi comprá-la vendendo-a posteriormente a um grupo de empresários de São Paulo, que adquiriu a obra para oferecê-la a Francisco Matarazzo Sobrinho – Cicilo [sic] -, que posteriormente doou a tela, entre outras de sua coleção, ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, sucessor do MAM-SP.”¹⁵¹

Dado o apreço especial e notório que o escritor tinha pelo quadro, imagina-se que o tenha conservado consigo tanto quanto possível, tendo-o vendido apenas em um momento de grande precisão, ao final da vida.

¹⁵⁰ Idem, p. 99. Citado em FONSECA, Maria Augusta, op. cit., nota 20, p. 356. A autora afirma ter sido Ciccillo Matarazzo a pessoa levada por Oswald de Andrade ao seu apartamento, não é esta a conclusão da leitura da coluna. É possível e provável que Ciccilo Matarazzo tenha acompanhado a visita, mas no texto Oswald de Andrade refere-se a Dioclécio Redig de Campos.

¹⁵¹ AMARAL, Aracy. *Tarsila Cronista*. São Paulo: EDUSP, 2001, p. 22.

O quadro *Gladiadores com seus troféus*, por sua vez, segundo dados disponibilizados pelo MAC-USP, foi adquirido por Enrico Salvatori, em nome de Ciccillo Matarazzo, em 1946, por 700.000 liras. Comprova-o um registro de compra, com o mesmo valor declarado, presente no caderno de anotações de Yolanda Penteado, de 1947 e um telegrama de Enrico Salvatori, de Veneza, datado de 31 de maio do mesmo ano, que informa a compra de nove obras de arte em nome de Ciccillo Matarazzo, em setembro de 1946, dentre elas *Gladiadores com seus troféus*.¹⁵²

Cavalos à beira-mar, segundo a ficha catalográfica do MAC-USP, foi adquirido por intermédio do conde Livio Gaetani, em 1947, em Roma. Uma espécie de recibo, encontrado na documentação do acervo, confirma a venda, ao conde Livio Gaetani, de *Cavalli al Mare* por 200.000 liras. Este registro é de Milão, datado de 12 de setembro de 1946, destinado a Roma. Há ainda uma listagem presente no caderno de anotações de Yolanda Penteado que traz o nome de galerias italianas e embaixo de cada uma o elenco das obras nelas compradas. O primeiro nome relacionado à Galleria Barbaroux,¹⁵³ de Milão, é De Chirico e a obra tem o título *Cavalli*. Entende-se que se trata de *Cavalli al Mare*, porque, em seguida, é listada a obra *Oceano Indico* de Scipione, a mesma que consta no recibo citado acima, no qual é declarado o recebimento de 200.000 liras pela tela de De Chirico, confirmando portanto a origem da obra, a Galleria Barbaroux, em Milão.

Gladiadores, segundo o banco de dados catalográficos do MAC-USP também foi adquirido por intermédio do conde Livio Gaetani, em 1947, em Roma, por 165.000 liras. No caderno de anotações de Yolanda Penteado, já mencionado, esta obra encontra-se

¹⁵² Todos os documentos foram consultados no Setor de Documentação do Acervo do MAC-USP.

¹⁵³ Denominada originalmente *Galleria Milano*, administrada por Vittorio Emanuele Barbaroux, um dos redutos do *Novecento Italiano*. Ao voltar à Itália, em 1931, De Chirico estabeleceu a venda de seus quadros com essa galeria. Segundo Baldacci: “*In questa strategia rientrano anche la sistematica e reiterata replica dei vecchi soggetti, con o senza varianti (soggetti metafisici, soprattutto piazze per ore, e poi cavalli sulle spiagge e archeologi), e la ricerca di una clientela più tradizionale, alla quale si devono le banali nature morte veristiche e i tanti nudi “alla Renoir”, iniziati già nel 1929 (...)*.” Grifo da mestrandia. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 46. Entre 1930 e 1939 foram realizadas na *Galleria Milano/Barbaroux* oito mostras com a participação de obras de De Chirico, três delas individuais do artista. Cf. FAGIOLO DELL’ARCO. Maurizio. *De Chirico gli Anni Trenta*. Milão: Skira Editore, 1995, pp. 356-366.

elencada dentre as que foram escolhidas pelo conde e consignadas em Roma a Renato Pacileo¹⁵⁴, em março de 1947.

Natureza-Morta, segundo a ficha do museu foi adquirido por intermédio do conde Livio Gaetani em 1947, em Roma. Essa obra encontra-se elencada por Yolanda Penteado, como a antecedente, dentre as que foram escolhidas pelo conde Livio Gaetani e adquirida por 165.000 liras.

Yolanda Penteado em suas memórias cita Enrico Salvatori como comprador das telas de De Chirico¹⁵⁵, o mesmo é afirmado por Liliana Mendes em sua pesquisa¹⁵⁶, a professora Lisbeth Rebolo Gonçalves em um catálogo do MAC-USP de uma mostra dos artistas italianos da coleção, de 1985, indica que *Gladiadores com seus troféus* e *Natureza-Morta* foram escolhidos por Livio Gaetani, enquanto que *Gladiadores* e *Cavalos à beira-mar* teriam sido escolhas de Enrico Salvatori (a quem cita como Henrique Savatori).¹⁵⁷ Porém, a documentação presente no MAC-USP deixa claro que, com exceção de *O Enigma de um dia* e *Gladiadores com seus troféus*, todas as telas de De Chirico em questão foram adquiridas por intermédio de Livio Gaetani. O marchand¹⁵⁸ Enrico Salvatori teria comprado apenas *Gladiadores com seus troféus*. Para a compra de obras de arte na Itália Ciccillo Matarazzo teria contado também com o auxílio de Gaspero del Corso¹⁵⁹, proprietário da Galleria L'Obelisco, em Roma.¹⁶⁰

¹⁵⁴ Advogado e secretário de Ciccillo Matarazzo na Itália. Agradeço ao professor Luciano Migliaccio e a pesquisadora Eliana Ambrósio por esta informação. Outra fonte: MENDES, Liliana. *Ciccillo Matarazzo*, op. cit., p. 7.

¹⁵⁵ Cf. PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976, p. 177.

¹⁵⁶ MENDES, Liliana. *Ciccillo Matarazzo*, op. cit.

¹⁵⁷ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Ruth Rebollo. “O histórico de uma coleção”, in: *Artistas Italianos na coleção do MAC*, São Paulo, 1985, p. 6.

¹⁵⁸ Cf. MENDES, Liliana. *Ciccillo Matarazzo*, op. cit., p. 13.

¹⁵⁹ Citado pela Professora Ana Mae Barbosa como *De Corso* em catálogo do MAC-USP. Cf. BARBOSA, Ana Mae T. B. (org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, op. cit., p. 29. De Chirico cita Del Corso em suas *Memórias*. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 230-232.

¹⁶⁰ A Galeria foi fundada em 1946 por Gaspero del Corso e sua esposa Irene Brin (Maria Vittoria Rossi). Expunha notadamente arte moderna e contemporânea italiana e também obras de artistas internacionais como Matta, Magritte, Gorkij, Kandinskij, Moore, Calder, Dalí, Bacon, Rauschenberg, Picasso, Lam, Steinberg e Dubuffet. Nela foram realizadas mostras de De Chirico em 1948 e na década de 50. Cf. LUIGI, Lambertini. *Morto Gaspero del Corso il gallerista che scoprì Burri*. Milão: Corriere della Sera, p. 33, 31 de outubro de 1997, disponível em: http://archiviostorico.corriere.it/1997/ottobre/31/Morto_Gaspero_del_Corso_gallerista_co_0_9710317838.s.html e <http://italica.rai.it/galleria/numero22/monografie/obelisco.htm>. O pintor e o galerista mantinham

O conde Livio Gaetani dell'Aquila d'Aragona foi deputado do parlamento italiano e especialista em ciências agrárias.¹⁶¹ Casou-se em 1933 com Fiammetta Sarfatti, filha de Margherita Sarfatti, fato que melhor explica sua intermediação nas compras das obras na Itália, uma vez que se sabe que Ciccillo Matarazzo, já intencionado em formar a coleção de um futuro museu de arte moderna, buscou os préstimos da crítica de arte italiana,¹⁶² mas esta somente voltou a se encontrar na Itália, regressa de seu exílio na América do Sul, em 18 de julho de 1947¹⁶³ e - haja vista o que já foi informado acima - os quadros de Giorgio de Chirico foram adquiridos antes.

Existe uma referência ao encontro de Ciccillo Matarazzo com a crítica de arte e a intenção do primeiro em obter sua consultoria, em uma biografia de Margherita Sarfatti de 1993:

*“Cecilio Materazzo (sic), filho de um rico industrial brasileiro, recorreu aos seus conselhos na compra de quadros para o museu de arte moderna que tinha instituído em São Paulo.”*¹⁶⁴

Entende-se que o encontro se deu em Buenos Aires, mas não é possível precisar sua data. Sabe-se, no entanto, que Margherita Sarfatti chegou à cidade em agosto de

contato entre si como atesta uma carta do primeiro a Magritte, escrita em 14 de fevereiro de 1953. Cf. BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester, *La Pittura Metafisica*, op. cit., p. 37.

¹⁶¹ Cf. MARZORATI, Sergio. *Margherita Sarfatti: saggio biografico*. Como: Nodo Libri, 1990, p. 186 e p. 207. Agradeço-se à Professora Annateresa Fabris pela referência.

¹⁶² Cf. PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*, op. cit., p. 177.

¹⁶³ O governo fascista de Benito Mussolini promulgou leis raciais na Itália em novembro de 1938. Em 14 de novembro de 1938 Margherita Sarfatti, judia convertida ao catolicismo em 1928, fugiu para Paris. Em agosto de 1939 encontrava-se na Noruega, mas com a iminência de uma Segunda Guerra Mundial regressou à Paris, de onde rumou para Barcelona, chegando depois a Lisboa. Como a espera na capital portuguesa por um lugar em um navio com destino à América era grande Margherita decidiu retornar a Barcelona e contar com a ajuda de amigos diplomatas, com os quais findou por conseguir um lugar a bordo de um navio italiano que a conduziu ao Uruguai, onde chegou em setembro de 1939. Até seu regresso à Itália em 1947 Margherita Sarfatti dividiu-se entre o Uruguai (durante o verão) e a Argentina (durante o inverno), além de viagens ao Brasil. Cf. CANNISTRARO, Philip e SULLIVAN, Brian R. *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1993, pp. 599-603 e WIELAND, Karin. *Margherita Sarfatti. L'amante del Duce*, op. cit., 319.

¹⁶⁴ “Cecilio Materazzo (sic), figlio di un ricco industriale brasiliano, ricorse ai suoi consigli nell'acquisto di quadri per il museo di arte moderna che aveva istituito a San Paolo.” CANNISTRARO, Philip e SULLIVAN, Brian R. *Margherita Sarfatti. L'altra donna del Duce*, op. cit., pp. 603-604.

1940,¹⁶⁵ portanto o colóquio ocorreu seguramente entre esta data e julho de 1947, quando da capital Argentina, Sarfatti partiu para Roma.

Não foram encontrados documentos que atestem as seleções de obras feitas por Margherita Sarfatti. Existem, por outro lado, arquivadas no MAC-USP, cartas enviadas por artistas italianos a Livio Gaetani, que demonstram o processo de intermediação do último em nome de Margherita Sarfatti na aquisição das mesmas. Em outubro de 1946, Mario Sironi afirmou a Livio Gaetani que: *“Em homenagem à destinação das minhas obras abaixo indicadas e para fazer algo do agrado à Senhora Margherita Sarfatti que me as pediu, tive prazer em cedê-las a um preço sensivelmente inferior ao seu valor de mercado atual.”*¹⁶⁶ Poucos dias depois também Felice Casorati escreveu a Livio Gaetani: *“Fico feliz por ter cedido a um preço excepcional o meu quadro destinado a um museu e sobretudo por ter feito algo do agrado da Senhora Margherita Sarfatti, a qual sou devotamente afeiçoado.”*¹⁶⁷

Nota-se que a influência e o prestígio de Margherita Sarfatti entre estes pintores do *Novecento* e o fato de as obras a serem vendidas encontrarem como destino um museu, fizeram com que as transações dos quadros fossem não apenas facilitadas como financeiramente vantajosas a Ciccillo Matarazzo (lembra-se que o MAM-SP só veio a ser fundado em 1948).

A Professora Ana Mae Barbosa afirma que apesar de não se saber a intensidade da participação de Margherita Sarfatti na compra das obras italianas hoje do MAC-USP fica clara *“a predominância de obras de artistas ligados ao Retorno à Ordem local, sobretudo*

¹⁶⁵ Margherita Sarfatti já havia estado em Buenos Aires em 1930, presidindo uma mostra do *Novecento*. Cf. Idem, p. 603.

¹⁶⁶ *“In omaggio alla destinazione delle mie opere sotto indicate e per fare cosa gradita alla Signora Margherita che me le ha richieste, mi è gradito cedergliele a un prezzo sensibilmente inferiore all’attuale loro valore commerciale.”* Carta de Mario Sironi ao Conde Livio Gaetani de 15 de outubro de 1946. Documentação do Arquivo do Acervo do MAC-USP. As obras indicadas por Mario Sironi nesta correspondência são: *“Invocazione”* e *“Paesaggio”*, ambas de 1946, ambas não constam no acervo tanto do MAM-SP quanto do MAC-USP.

¹⁶⁷ *“Sono lieto di avere ceduto a un prezzo eccezionale il mio quadro destinato ad un museo e soprattutto di aver fatto cosa gradita alla Signora Margherita Sarfatti alla quale sono devotamente affezionato.”* Carta de Felice Casorati a Livio Gaetani datada de 23 de outubro de 1946. Documentação do Arquivo do Acervo do MAC-USP. O quadro citado pelo pintor é intitulado na carta como *“Testa nell’armatura”* e não faz parte do acervo tanto do MAM-SP quanto do MAC-USP.

ao Novecento italiano, *apesar de uma ou outra produção de artistas que divergiam daquele movimento.*”¹⁶⁸

Na lista de obras doadas por Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo ao MAC-USP aparecem os seguintes nomes de artistas ligados ao *Novecento* Italiano: Felice Casorati, Achille Funi, Virgilio Guidi, Ottone Rosai, Mario Sironi, Arturo Tosi, Piero Marussig, entre outros.

As telas de De Chirico não são estranhas a este panorama, segundo a Professora Ana Mae Barbosa: *“De Chirico está representado nesse segmento da coleção, por obras dos anos 20, 30 e 40, quando se encontrava totalmente comprometido na sua revisão da pintura.”*¹⁶⁹

Assim, é feita uma aproximação da pintura de De Chirico de 1920 a 1940 àquela do *Novecento*. Algo semelhante foi proposto por Tadeu Chiarelli, mas a partir da produção metafísica do pintor:

*“Observando a pintura metafísica e a pintura do Novecento dentro do quadro geral da arte européia do período entre guerras, é possível perceber que ambas, apesar de todas as suas peculiaridades, podem ser enquadradas no universo mais amplo do fenômeno do ‘retorno à ordem’ internacional. Sem dúvida, o termo ‘retorno à ordem’ propõe a existência, na Europa dos anos 10, 20 e 30 do século passado de uma série de artistas que, em grande medida – e pelos motivos mais variados -, buscou retroceder a uma ‘ordem’ supostamente existente antes do advento das vanguardas históricas. Nesse processo de restauração, é importante frisar que, desde o início, estiveram presentes o respeito a uma produção de cunho realista e a glorificação do métier do pintor*¹⁷⁰.”

¹⁶⁸ Cf. BARBOSA, Ana Mae T. B. (org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, op. cit., p. 29.

¹⁶⁹ Idem ibidem.

¹⁷⁰ CHIARELLI, Tadeu. “O Tempo em Suspensão: Presença/Ressonâncias da Pintura Metafísica e do Novecento Italiano na Arte da Argentina, Brasil e Uruguai”, in: *Novecento Sudamericano. Relações Artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai*, catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003, p. 7.

É notório que o interesse pontual de De Chirico acerca das questões da técnica e dos materiais e a insistência nos gêneros tradicionais da pintura e no trabalho dos grandes mestres data do fim da década de 1910.¹⁷¹ Dito isto, parece equivocado o emprego de Chiarelli do termo pintura metafísica (habitualmente identificado com a produção artística de De Chirico que cobre aproximadamente os anos de 1912 a 1918) para se referir às obras do pintor identificadas com o retorno à ordem do entre-guerras, aproximando-a do *Novecento*.

A leitura dos escritos de De Chirico ou mesmo de sua interpretação feita por seus estudiosos, permite que se conheça a mudança do discurso do artista quanto à questão da técnica em relação a sua produção metafísica e “pós-metafísica”. Segundo Vincenzo Trione a pintura para o pintor, a partir desse segundo momento:

“Se fundamenta na techne, que não é um componente acessório; e não é tampouco só acompanhamento. É uma episteme, que sugere o saber em sentido amplo – uma habilidade que permite conhecer a verdade das coisas, para trazê-las à superfície. Não é simples cozinha, mas ‘instrumento da matéria – mater metafísica’. É ‘tudo na criação.’

Uma convicção que parece em desacordo com o que, na juventude, De Chirico tinha declarado – ‘a técnica não conta’ – relembrando a época em que ‘se desenhava sempre menos [...] até se esquecer a técnica do desenho.’”¹⁷²

¹⁷¹ Exemplo disso o panfleto do artista intitulado “Il Ritorno al mestiere”, publicado em *Valori Plastici*, número 11-12 de 1919.

¹⁷² “Si fonda sulla techne, che non è una componente accessoria; e non è neppure solo accompagnamento. È un’episteme, che suggerisce il sapere in senso ampio – un’abilità, che consente di conoscere la verità delle cose, per portarla alla luce. Non è semplice cucina, ma ‘strumento della materia – mater metafísica’. È tutto nella creazione’. Una convinzione che appare in disaccordo con ciò che, in gioventù, de Chirico aveva dichiarato – ‘la tecnica non conta’ – rievocando l’epoca in cui ‘si disegnava sempre meno [...] fino a dimenticare la tecnica del disegno’.” TRIONE, Vincenzo. *Atlanti Metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*. Milão: Skira, 2005, p. 85. A frase de De Chirico, ‘la tecnica non conta’, no original “la technique n’aura rien à voir”, encontra-se em um manuscrito parisiense do pintor, do início dos anos 1910, *Impressionnisme e Sensationnisme*, in: DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 597. A segunda citação de De Chirico provém de um manuscrito do primeiro período de De Chirico em Paris (1911-1915). Foi extraída por Trione em: SOBY, James Thrall. *Giorgio de Chirico*. Nova York: The Museum of Modern Art, Arno Press, 1966, p. 246. O primeiro manuscrito citado também aparece nessa publicação.

Certamente a questão da artesanaria em De Chirico também explorou a metafísica, mas a “metafísica da matéria pictórica.”¹⁷³ Ainda que Chiarelli fizesse referência ao período posterior à metafísica no paralelo que traça com o *Novecento*, como Ana Mae Barbosa em seu texto, que citou as obras de De Chirico do MAC-USP pertencentes às décadas de 1920, 1930 e 1940, seriam necessárias ponderações.

O movimento italiano *Novecento* surgiu em 1922, De Chirico já desenvolvia algumas das questões abordadas pelo grupo, como a da valorização do ofício, focalizadas pelo artista no texto *O retorno ao ofício (Il ritorno al mestiere, Valori Plastici, 1919)*. Porém, devem ser levadas em consideração algumas diferenças programáticas entre eles, quanto ao espírito de “*italianità*” e a existência de uma agenda política, por exemplo, entre outras.

Não obstante, é possível observar que alguns meses antes do lançamento do primeiro número de *Valori Plastici*, no artigo *A arte metafísica da mostra de Roma*, publicado em *La Gazzetta Ferrarese*, em 18 de junho de 1918, De Chirico afirmava uma forte italianidade e seu descrédito ao cubismo francês, como se apreende de trechos como: “*Finalmente podemos dizer que temos também uma arte nova que não seja uma macaqueação idiota da pintura moderna francesa*”, “*O cubismo francês é hoje ultrapassado, tanto pela forma, quanto pelo espírito, por uma nova arte italiana*”. Esse espírito nacionalista pode ser explicado pelo clima de mesmo tom gerado pela Primeira Guerra Mundial, além do desejo de ressaltar a importância e de certa forma a coesão do que se fazia em arte no círculo metafísico, na Itália. Em 12 de fevereiro do mesmo ano, no mesmo periódico, Filippo De Pisis escreveu sobre a pintura de Giorgio De Chirico e Carlo Carrà, por ocasião de uma mostra em Milão que acabou por apresentar apenas obras do segundo: “*Em outras palavras, na mostra de arte milanese foram reunidas as melhores obras da última tendência da arte contemporânea, e, digamo-lo em alto e bom som, de dois pintores italianos.*”¹⁷⁴

Não se pode esquecer que independentemente de quaisquer interesses circunstanciais De Chirico sempre criticou, por exemplo, o impressionismo francês - o que

¹⁷³ Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd, op. cit., p. 34.

¹⁷⁴ “*In altre parole, nella mostra d’arte milanese furono raccolte le migliore opere dell’ultimo atteggiamento dell’arte contemporanea, e, diciamolo forte, di due pittori italiani.*” BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester, *La Pittura Metafisica*, op. cit., p. 127.

se acentuou ao longo de sua carreira, como se pode notar em seus escritos - sem deixar de esclarecer, no entanto, que sua arte metafísica foi desenvolvida em Paris, nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial.¹⁷⁵

O fato de na França, segundo De Chirico, o mal-entendido ter sido tão grande que a invenção da metafísica chegou a ser atribuída aos alemães, certamente contribuiu para que o pintor tornasse seu discurso mais nacionalista.¹⁷⁶ Em 1920, De Chirico escreveu um ensaio sobre Böcklin no qual afirmava não ser anti-gaulês, mas desejar ver a retomada de uma via mais italiana por parte de alguns compatriotas desgarrados na França.¹⁷⁷

Deve-se ponderar que o artista mudou muito seus discursos ao longo da vida. Em uma entrevista de 12 de dezembro de 1927, publicada na revista francesa *Comoedia*, De Chirico afirmou não estimar nada na arte italiana de então e crer não haver na Itália um movimento de arte moderna, nem marchands, nem galerias, decretando: “*A pintura italiana moderna não existe. Há Modigliani e eu; mas nós somos quase franceses.*”¹⁷⁸ Estas e outras declarações dadas durante a entrevista causaram forte reação quando publicadas em *As Artes Plásticas (Le Arti Plastiche)*, órgão do sindicato fascista dos artistas italianos. De Chirico foi desconvidado para a Bienal de Veneza, duramente criticado por Carlo Carrà em dois artigos ainda em dezembro daquele ano e junto com o

¹⁷⁵ Cf. DE CHIRICO, Giorgio. “Zeusi L’Esploratore”, in: *Valori Plastici*, Roma, n. 1, 15 de novembro de 1918 e DE CHIRICO, Giorgio. “Noi Metafisici”, in: *Cronache d’attualità*, Roma, 15 de fevereiro de 1919. Foi repetido, contudo, mais de uma vez, por Guillaume Apollinaire: “*Du reste, ce peintre d’accent si particulier est peut-être le seul peintre européen vivant qui n’ait pas subi l’influence de la jeune école française*”. APOLLINAIRE, Guillaume. “Echos et on-dit des lettres et des arts”, in: *Les Arts à Paris*, 13 de abril de 1918, citado em: BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester, *La Pittura Metafisica*, op. cit., p. 127.

¹⁷⁶ Cf. DE CHIRICO, Giorgio. “Noi Metafisici”, *Cronache d’attualità*, Roma, 15 de fevereiro de 1919. Alberto Savinio também abordou o assunto, estendendo a crítica aos próprios italianos (provavelmente a Papini e Pavolini, sobre isso ver: LISTA, Giovanni. *De Chirico e l’avant-garde*, op. cit., pp. 26-29): *Ho una triste esperienza dei francesi dappoiché li vidi smorfiar di orrore al solo pronunciare la parola metafisica (...) Ma in Italia! (...) e per l’appunto qui vedo sbavare alcuni minorenni grulli che menano gran ronda tutta fiele contro pittori come Chirico e Carrà (...).* SAVINIO, Alberto. “Anadiomenon”, in: *Valori Plastici*, n.4-5, abril-maio de 1919. Trecho citado em: BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester, *La Pittura Metafisica*, op. cit., p. 132.

¹⁷⁷ DE CHIRICO, Giorgio. “Arnoldo Boecklin”, *Il Convegno*, Milão, 1920, in: Idem, p. 163.

¹⁷⁸ “*La peinture italienne moderne n’existe pas. Il y a Modigliani et moi; mais nous sommes presque Français.*”. “M. De Chirico, peintre et souhaite le triomphe du modernisme”, in: DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 281.

irmão Savinio, hostilizado na Itália.¹⁷⁹ Não obstante, voltou a se estabelecer no país em 1931 e aderiu de forma oportunista, segundo Paolo Baldacci, ao Fascismo em 1933.¹⁸⁰

Em suma, as aproximações entre a pintura de De Chirico e o *Novecento* devem ser feitas com cautela. Além do pouco comprometimento do pintor com programas políticos¹⁸¹ há o que Jean Cocteau definiu em *Le Mystère Laïc* (1928) como “*confundir ferramentas com objetos de arte*”,¹⁸² na relação entre retorno à ordem e visão estética.

Em conclusão, a escolha dos quadros de De Chirico hoje pertencentes ao MAC-USP refletem a participação dos consultores/compradores a serviço de Ciccillo Matarazzo na Itália e a inserção de De Chirico em um nicho do mercado de arte da década de 40, que cedia espaço ao figurativismo e às prerrogativas do *rappel à l'ordre*.

Por outro lado, também se pode questionar a aquisição dessas obras de um ponto de vista brasileiro. Qual seria, por exemplo, a relação de tais aquisições com a arte desenvolvida pela *Família Artística Paulista*?

Surgido por volta de 1935, o *Grupo Santa Helena* que viria entregar, com outros artistas, a *Família Artística Paulista*, era formado em sua maioria por imigrantes italianos e descendentes como Aldo Bonadei, Mario Zanini, Hugo Adami, Vittorio Gobis, Fulvio Pennachi, Humberto Rosa e Francisco Rebolo (descendente de espanhóis), que ligados a trabalhos operários de pintura e decoração, passaram a se dedicar também à pintura de cavalete, defendendo questões de artesanato e do ofício, caros a De Chirico desde o fim dos anos 10. Segundo Flavio Motta: “*Participar daquele grupo era mais uma questão de solidariedade no trabalho do que de especulações “estéticas”. Basta, nesse sentido, conhecer as normas elaboradas por Arnaldo Barbosa, onde se destaca a liberdade de*

¹⁷⁹ Sobre isso ver: DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 470, nota 281 e BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 46. Segundo Baldacci as afirmações de De Chirico na polêmica entrevista de 1927 podem ter sido influenciadas pelo clima esquerdista trazido por Antonio Fornari e Vicino Paladini, seus alunos à época.

¹⁸⁰ BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 46. Sempre segundo Baldacci devido a essa adesão as relações entre De Chirico e Margherita Sarfatti se estreitaram, sendo útil ao artista.

¹⁸¹ Para Baldacci: “*In realtà de Chirico era sempre stato un tranquillo conservatore del tutto indifferente alla politica, persino negli anni esaltati del dopoguerra quando suo fratello, forse per bisogno di emergere, forse per necessità di guadagno e forse anche per un certo ‘soccumbismo’ intellettuale verso l’influente amico, si era talmente sbilanciato nel seguire Ardengo Soffici e il suo acceso nazionalismo fascista da restare coinvolto in situazioni molto pericolose.*” BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 46.

¹⁸² “*Juger LE RAPPEL A L’ORDRE au point de vue esthétique, c’est confondre des outils avec des objets d’art.*” Grifo do autor. COCTEAU, Jean. *Le Mystère Laïc (Giorgio de Chirico) Essai d’étude indirecte*. Paris: Éditions des Quatre Chemins, 1928, p. 15.

orientação (tema), garantida pelo empenho em valorizar o ‘métier’.”¹⁸³ Porém, para além do que se possa verificar de coletivismo proletário (explorado por Mário de Andrade em “*Esta Paulista Família*”, em 1939), o que se tem é o primado da técnica engajada em poucos temas tais quais paisagens, naturezas-mortas e auto-retratos, muito explorados também por De Chirico em sua fase pós-metafísica, especialmente no fim da década de 10, início dos anos 20, na primeira metade da década de 30 e nas décadas de 40 e 50.

Ainda que a *Família Artística Paulista* tenha exposto pela última vez em 1940 e seus integrantes tenham caminhado, como de resto já se via nos três salões do grupo, por estilos diversos, deixou a marca no contexto artístico paulista da prioridade pelo apuro técnico, dos materiais. Mário de Andrade em *O Artista e o artesão*, de 1938, defendia esses propósitos, conclamando o artista a voltar a ser artesão e pesquisador, ao gosto de algumas telas pós-metafísicas adquiridas na segunda metade da década de 40 na Itália, especialmente a natureza-morta, datada de 1940 *circa*.

É igualmente interessante a reflexão sobre a ordem de entrada dos quadros de Giorgio de Chirico no acervo do MAC-USP ou do momento em que passaram a ser de posse de Ciccillo Matarazzo. O quadro metafísico de 1914 só foi incorporado em 1954, após as obras das décadas de 20, 30 e 40 do artista, que à época, como ainda hoje, não recebem o mesmo destaque.

Pode-se inferir que se por um lado Margherita Sarfatti pôde ter influenciado a compra de obras pós-metafísicas do pintor, por outro o programa artístico esboçado no “acervo” adquirido por Ciccillo Matarazzo para um futuro museu de arte moderna inscrevia-se também no próprio modernismo paulista das décadas de 30 e 40, tributário da vaga do “retorno à ordem” europeu, deixando clara qual a idéia de moderno que se articulava.

Ao mesmo tempo, a origem do quadro metafísico é significativa, está ligada à elite artística brasileira que se formou no exterior nas primeiras décadas do século XX e que possibilitou a vinda dessa tela de De Chirico, quando o país, com raras exceções, carecia tremendamente com o despreparo para a recepção da arte que se fazia na Europa, como já comentado anteriormente. Tem-se uma idéia disso relembrando o caráter “didático” que a

¹⁸³ MOTTA, Flavio L. *Textos Informes*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1973, p. 138.

exposição da *Escola de Paris* cumpriu, em 1930, como a primeira grande mostra de arte moderna feita no Brasil. Antes disso, a própria Tarsila exibiu seu De Chirico e obras de Picasso, Léger, Lhote, Delaunay, Marie Laurencin, entre outros de sua coleção, nos dois últimos dias de sua exposição no Edifício Glória, em São Paulo, realizada de 17 a 24 de setembro de 1929,¹⁸⁴ como já observado. Luiz Martins recordou assim esse momento da arte moderna no Brasil:

*“Exposição de Anita Malfatti em 1917: espanto, indignação, pitos severos nos jornais. Semana de Arte Moderna em 1922: gritos, váias, raiva, insultos, batatas. Exposição de Tarsila no Rio em 1929: sarcasmo, gracinhas, piadas, revolta, muita estupidez ansiosa para se revelar publicamente. Exposição de Flavio Carvalho em São Paulo, não me lembro mais em que ano: fechada pela polícia. Etapas duras do modernismo. Período heróico, quando ser moderno representava uma certeza de lutas em oposição ao meio, com o necessário revide. Hoje é bem mais fácil, bem mais cômodo ser moderno.”*¹⁸⁵

Deve-se destacar também a relação que Tarsila do Amaral tinha com personagens ligados a De Chirico, como o marchand Léonce Rosenberg, de quem comprou uma obra de Robert Delaunay e mantinha contato mesmo quando no Brasil, por correspondência.¹⁸⁶

Tarsila do Amaral conheceu De Chirico em 1928. A artista o deixou registrado em uma crônica de 1936, publicada no Diário de São Paulo. Em seu texto a pintora recorda-se do De Chirico *“humilde, humano, pertinaz em suas pesquisas técnicas, repudiado pelo*

¹⁸⁴ AMARAL, Aracy A. *Tarsila do Amaral: sua obra e seu tempo*, op.cit., pp. 328-329.

¹⁸⁵ MARTINS, Luis. “Pequenas manchas”. São Paulo, *Diário de São Paulo*, 29 de maio de 1943, p. 5. Martins refere-se à primeira exposição individual de Tarsila do Amaral no Brasil, realizada no Palace Hotel, no Rio de Janeiro em 20 de julho de 1929. A maioria das obras apresentadas era de sua chamada fase paulista, desenvolvida a partir de 1924. A exposição de Flávio de Carvalho a que o autor se refere aconteceu em 1934, primeira individual do artista. Além de fechá-la a polícia confiscou cinco de suas obras sob a alegação de atentado ao pudor. Recorrendo à decisão Flávio de Carvalho conseguiu reaver as obras e reabrir sua mostra.

¹⁸⁶ AMARAL, Aracy A. *Tarsila do Amaral: sua obra e seu tempo*, op.cit., p. 144 (nota 3) e p. 145.

grupo surrealista, intransigente”¹⁸⁷ Tarsila cita a série de móveis no vale que De Chirico vinha fazendo naquele período e também a dos cavalos à beira-mar, uma citação que parece remeter à tela do pintor que a artista possuía, “*Dois Cavalos*” (27 x 41 cm) vendida no começo dos anos 50.¹⁸⁸

Muito interessante também é a publicação que a pintora faz ao fim de sua crônica de um poema de De Chirico intitulado *Forêt sombre de ma vie*, publicado em *La ligne du coeur*, em janeiro de 1927, junto a poemas de Pierre Reverdy e Max Jacob,¹⁸⁹ valorizando a produção literária do pintor em sua apresentação: “*E Chirico não é somente o poeta das cores e formas estranhas. A sua genialidade irradia por todos os setores da arte. E a literatura também recebe uma contribuição de contos fantásticos e poemas como este (...)*”¹⁹⁰

Nesta pesquisa de mestrado não foram encontrados registros de um possível encontro de Oswald de Andrade com de Chirico, mas foi descoberto um recibo no valor de cinco mil francos preenchido e assinado pelo pintor, destinado ao escritor e entregue em mãos à pintora Angelina Agostini em 17 de outubro de 1928,¹⁹¹ o mesmo ano em que Tarsila do Amaral conheceu o artista. Não é mencionado no recibo a que obra se referia o pagamento. Pelo valor não muito alto da transação acredita-se que se trate de uma obra pequena. É muito provável que este documento refira-se à aquisição da tela de Giorgio de Chirico com cavalos que Oswald de Andrade possuía e cuja localização se ignora.¹⁹² *O Enigma de um dia*, segundo Aracy Amaral, provém da época do casamento de Tarsila do Amaral com Oswald de Andrade. A união foi celebrada em 30 de outubro de 1926, tendo

¹⁸⁷ AMARAL, Tarsila. “Chirico, o grande pintor ocidental”, *Diário de São Paulo*, 22 de março de 1936, in: *Crônica e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Pesquisa e organização de Laura Taddei Brandini. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008, p. 50. A crônica já havia sido publicada em: AMARAL, Aracy. *Tarsila Cronista*. São Paulo: Edusp, 2001. Agradeço ao Professor Nelson Aguilar pela referência.

¹⁸⁸ Segundo anotações de Aracy Amaral ao mesmo comprador de “*La Tour Rouge*”, obra de Delaunay que pertencia à pintora e hoje se encontra no Art Institute of Chicago. Não fica claro se o comprador foi o marchand M. Michel Coutourier ou M. Hime. AMARAL, Aracy. *Tarsila Cronista*, op.cit., p. 22, nota 16.

¹⁸⁹ Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 474.

¹⁹⁰ AMARAL, Tarsila. “Chirico, o grande pintor ocidental”, *Diário de São Paulo*, 22 de março de 1936, in: *Crônica e outros escritos de Tarsila do Amaral*, op. cit., p. 52.

¹⁹¹ Recibo encontrado pela mestrandia em pesquisa ao Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (CEDAE), do IEL/UNICAMP. Fundo Oswald de Andrade, Primeira série: Documentação Pessoal, pasta 0007, p. 1.

¹⁹² Sobre este quadro ver a nota 142 e a citação de Oswald de Andrade, na página 51 desta dissertação.

sido desfeita em 1929. Logo, é provável que a tela tenha sido adquirida no mesmo ano em que a artista conheceu o pintor e Oswald de Andrade adquiriu uma obra sua.

Capítulo 4

O Enigma de um dia

São dois os quadros de De Chirico com o título *O Enigma de um dia*: aquele pertencente ao MAC-USP, conhecido internacionalmente como o de número *II* e o que integra o acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York, tido pelos críticos e historiadores como o de número *I* (número 8 do caderno de imagens). Este último, irmão gêmeo “não univitelino” e bem mais famoso que o encontrado no Brasil, possui uma história que incluiria a participação no *Salon des Indépendents* de Paris em 1914, uma célebre fotografia feita por Man Ray em 1922, com André Breton posando a sua frente, a sua publicação em *Le Surréalisme et la peinture*, em 1928 e a motivação para uma enquete realizada por Breton¹⁹³ em 1933, divulgada em *Le Surréalisme au service de la révolution*, tornando-se o “arquetipo do movimento pela liberação do inconsciente”.¹⁹⁴ Currículo difícil de ser alcançado pelo quadro homônimo do MAC-USP que, como Fagiolo dell’Arco afirmou,¹⁹⁵ permaneceu ignorado pela crítica internacional até a análise de Bruno Mantura, publicada no catálogo da mostra *Giorgio de Chirico 1888-1978*, realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna de Roma, de 11 de novembro de 1981 a 3 de janeiro de 1982.

Mantura cede espaço em seu texto¹⁹⁶ à análise de *O Enigma de um dia* do MAC-USP reconhecendo ter em mãos uma grande obra de De Chirico (em todos os sentidos, pois ela está entre as maiores já pintadas pelo artista, com 83 x 130 cm) então desconhecida internacionalmente. O autor fornece detalhes precisos das anotações feitas no chassi do quadro, como o nome G. de Chirico e o título da obra em francês: *L’Énigme*

¹⁹³ A quem a obra pertenceu por muitos anos, tendo sido vendida a Pierre Matisse em 1935 e comprada por James Thrall Soby, que a doou em 1979 ao Museu de Arte Moderna de Nova York. Cf. BALDACCI, P. *The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 218.

¹⁹⁴ Segundo Ester Coen. In: CALVESI, M.; COEN, E.; DALLA CHIESA, G. *La Metafisica: Museo Documentario*, op. cit., p. 174. Tratou-se de leituras em grupo com livres-associações em torno do quadro, os resultados foram publicados no número 6 de *Le Surréalisme au Service de La Révolution*, em 15 de maio de 1933.

¹⁹⁵ FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio. *L’Opera completa di De Chirico. 1908-1924*, op. cit., p. 88.

¹⁹⁶ *Contributi per una ricerca di continuità nella pittura di De Chirico*. In: VIVARELLI, Pia (org.). *Giorgio de Chirico 1888-1978*. I Catalogo da Mostra. Roma: De Luca Editore, 1981, pp. 28-31.

d'une journée, revelando tê-la examinado recentemente.¹⁹⁷ A partir disso, Mantura aventa a possibilidade de ser este e não o quadro do Museu de Arte Moderna de Nova York *O Enigma de um dia* apresentado em 1914, no *Salon des Indépendants*, posto que “*Pelo que se sabe não foi divulgado até o momento se no chassi do quadro nova-iorquino existem inscrições como aquelas que se destacam no do quadro de São Paulo.*”¹⁹⁸ Ainda segundo Mantura, reforçaria essa hipótese um dos dois desenhos preparatórios existentes do quadro do MAC-USP (números 16 e 17 do caderno de imagens desta dissertação), que foi publicado com o título *The Problem of a Day*, no número 6 do *London bulletin* (publicação da *London Gallery*), de 6 de outubro de 1938, o desenho é datado de 1913.

Porém, como se sabe, até hoje *O Enigma de um dia* do museu de Nova York é considerado o participante da referida exposição. Paolo Baldacci, a par do questionamento de Mantura, confirma que o título inicial do quadro de Nova York não é documentado e informa que seu chassi original foi perdido, reiterando, não obstante, que provavelmente tenha sido ele e não o MAC-USP, o quadro a ser exposto em 1914. Baldacci comenta sobre o quadro do Museu de Arte Moderna de Nova York: “*De Chirico portanto fez dois quadros com o mesmo título, mas este, por sua maior importância e pela presença da estátua de Cavour, é o que parece representar melhor o “conceito plástico da política” ao qual Apollinaire se refere em sua crítica à obra exibida no Salão.*”¹⁹⁹

Em resumo, documentalmente o quadro do museu paulista tem prevalência sobre o título *O Enigma de um dia* e poderia, com muita probabilidade, tratar-se da obra exposta na mostra parisiense. Porém, como explicitado acima, o quadro de mesmo título pertencente ao Museu de Arte Moderna de Nova York é o mais celebrado até hoje, o que dificultaria um estudo de revisão sobre sua alegada exposição no *Salon des Indépendants*

¹⁹⁷ Cf. Idem, p. 29. Em 1981, Mantura esteve em São Paulo para a XVI Bienal da cidade (agradece-se à Professora Annateresa Fabris por essa referência), sendo portanto provável que a sua indicação de um exame recente do quadro, refira-se a essa ocasião. É possível também que o crítico e curador italiano já tivesse visitado os museus paulistas durante a XV Bienal de São Paulo, sobre a qual escreveu para o catálogo: *Artisti italiani nella XV^a Biennale di San Paolo del Brasile*. Apresentação de Fortunato Bellonzi e comentários de Bruno Mantura. Roma: De Luca, 1979.

¹⁹⁸ “*Per quanto ci risulta non è stato reso noto finora se sul telaio del quadro newyorchese compaiono scritte come quelle che campeggiano in quello del dipinto di San Paolo.*” VIVARELLI, Pia (org.). *Giorgio de Chirico 1888-1978*, op. cit., p. 30.

¹⁹⁹ “*De Chirico therefore made two paintings with the same title, but this one, for its major importance and for the presence of the statue of Cavour, is the most likely representative of the “plastic concept of politics” that Apollinaire refers to in his review of the work exhibited at the Salon.*” BALDACCI, P. *The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 218.

de 1914, algo que, com exceção do aparte feito por Bruno Mantura em 1981, não parece ser minimamente posto em questão.

A análise feita por Mantura sobre o *O Enigma de um dia* do MAC-USP pode ter contribuído para que em 1982 o museu recebesse uma carta de Claudio Bruni Sakraischik, informando a criação da *Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, da qual era então presidente.²⁰⁰ Em agosto de 1983, o crítico veio pessoalmente a São Paulo autenticar os cinco quadros do pintor pertencentes ao museu.²⁰¹ Em missiva do mesmo ano, enviada à diretoria do MAC-USP, Sakraischik comunica que uma imagem de *O Enigma de um dia* seria publicada (com *Cavalos à beira-mar*, *Gladiadores com seus troféus* e *Natureza-morta*) no volume VIII do *Catalogo Generale delle Opere di Giorgio de Chirico* que organizava. Somente em 1988 a tela veio a ser emprestada pela primeira vez a uma mostra realizada fora do Brasil.²⁰²

O Enigma de um dia (I) e *O Enigma de um dia* (II) podem ser posicionados entre outros *enigmas* pintados por De Chirico, cujo primeiro exemplar data de 1910 e se intitula *Enigma de uma tarde de outono*²⁰³ e cita a primeira revelação de De Chirico (descrita no manuscrito do artista *Meditações de um pintor - Como poderia ser a arte do futuro*) ocorrida após um período de longa convalescença, em uma tarde de outono na Praça Santa Croce, em Florença. Do mesmo ano é *Enigma do oráculo*.²⁰⁴ Segue-se com *O Enigma da hora*, de 1911 *circa*,²⁰⁵ *O Enigma da chegada e da tarde*, de 1912 *circa*,²⁰⁶ *As alegrias e enigmas de uma hora estranha*, de 1913²⁰⁷ e *O Enigma da Fatalidade*, de 1914²⁰⁸ (ver

²⁰⁰ A carta data de 30 de outubro de 1982. Documento consultado no Setor de Documentação do Acervo do MAC-USP.

²⁰¹ Existem duas evidências da visita de Sakraischik ao MAC-USP, uma imagem da natureza-morta de De Chirico pertencente ao museu com a autenticação no verso, assinada e datada por ele “*San Paolo, 18/8/83*” e outra carta sua dirigida a Aracy Amaral, então diretora do MAC-USP, com a declaração: “*mi ha fatto molto piacere conoscereLa durante la mia visita al Suo museo (...)*”. Correspondência datada de 5 de outubro de 1983. Todos os documentos foram localizados em pesquisa ao Setor de Documentação do Acervo do MAC-USP.

²⁰² *De Chirico nel Centenario della Nascita*, Museo Correr, Roma, de 30 de setembro de 1988 a 07 de fevereiro de 1989. Informação obtida junto à ficha catalográfica da obra, no banco de dados digitalizados do MAC-USP.

²⁰³ *L'Enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1910, óleo sobre tela, 45 x 60 cm, coleção privada, Buenos Aires.

²⁰⁴ *L'enigma dell'oracolo*, 1910, óleo sobre tela, 42 x 61 cm, coleção privada, Turim.

²⁰⁵ *L'enigma dell'ora*, 1911 *circa*, óleo sobre tela, 55 x 71 cm, coleção privada.

²⁰⁶ *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, 1912 *circa*, óleo sobre tela, 70 x 86,5 cm, coleção privada.

²⁰⁷ *Les joies et les énigmes d'une heure étrange*, 1913, óleo sobre tela, 83,7 x 129,5 cm, coleção privada.

²⁰⁸ *L'énigme de la fatalité*, 1914, óleo sobre tela triangular, 138 x 95,5 cm, Kunstmuseum, Basel.

imagens das páginas 158, 159 e 160 desta dissertação). O último, junto aos dois enigmas de um dia, são os únicos desta “série” encontráveis em coleções públicas.

Por mais que elementos como a estátua, os pórticos, o trem, a chaminé, a torre se repitam nesses e em todos os outros quadros não intitulados “enigmas”, pintados por De Chirico, sobretudo entre 1910 e 1914 não há um só deles, a menos que se considere o não mencionado céu, que esteja presente em todos os oito quadros acima citados. Observa-se não apenas uma variação dos elementos, mas uma “evolução”.

Em suas primeiras telas-enigmas De Chirico parte da observação do Ulisses de Böcklin e cria um homem em pose escultórica, contemplativo, acompanhado de uma verdadeira estátua, tornando-se, por fim, ele próprio estátua, a estátua do poeta, do político, do militar, do filósofo ou da Ariádne adormecida e compartilhando, a partir de 1914, a cena com os manequins.

O mesmo acontece com a arquitetura, que se no início apresenta-se como parede, muro, “pano de fundo”, flerta com a construção renascentista até se sintetizar nas arcadas, não tanto italianas quanto alemãs, neoclássicas e românticas, da arquitetura do século XIX presente em Munique, com as quais De Chirico certamente conviveu.²⁰⁹

Carlo Ludovico Ragghianti demonstra como o pintor pode também ter se inspirado na arquitetura do século XVIII, da Europa napoleônica, cujos desdobramentos alemães, engendrados por arquitetos como Weinbrenner, têm incrível semelhança com a arquitetura da pintura metafísica. A comparação entre o projeto deste arquiteto para a *Kaiserstrasse* de *Karlsruhe* com os pórticos de perspectiva convergente, esboçados, por exemplo, em *O Enigma de um dia*, do MAC-USP, é impressionante (número 15 do caderno de imagens desta dissertação).²¹⁰ Igualmente digno de nota é o comentário citado por Ragghianti do arquiteto francês Étienne-Louis Boullée (também do século XVIII): “*O negro da*

²⁰⁹ Sobre a semelhança impressionante entre os pórticos brancos presentes em obras como *As alegrias e enigmas de uma hora estranha*, *O Enigma de um dia* (I), *O Enigma de um dia* (II) e construções como as arcadas diante do parque *Hofgarten* em Munique ver: BALDACCI, P. *The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 39. Para o autor as *Praças da Itália* de De Chirico deveriam mesmo ser chamadas de *Praças de Munique*.

²¹⁰ Para ter recebido esta influência bastaria que De Chirico acompanhasse as discussões presentes nas revistas e livros de crítica sobre a cultura alemã, o que para Ragghianti é correto supor, posto o caráter estudioso e culto do pintor. Cf. RAGGHIANI, C.L. *Il Caso De Chirico: saggi e studi di Carlo L. Ragghianti, 1934-1978*, op. cit., pp. 105- 106.

*arquitetura das sombras desenhado pelo efeito das sombras ainda mais negras.”*²¹¹ O arquiteto poderia estar falando do quadro do museu paulista bem como de outras obras metafísicas, onde o negro das sombras projetadas livremente é intenso.

Ao mesmo tempo o barco a vela dá lugar ao trem, a praça aos poucos se configura como espaço privilegiado de representação, individua-se torres antigas e surgem nas telas as chaminés industriais.

A fixar este percurso estiveram os escritos de De Chirico:

*“O dia está radiante a praça cheia de sol”, “Um pintor pintou uma enorme chaminé vermelha”, “Que um poeta adora como uma divindade”, “Nós içamos tantas bandeiras sobre a estação”, “Enquanto o guerreiro de pedra dorme na praça obscura”*²¹²

Estes são versos selecionados do poema *Esperanças (Espoirs)*, escrito por De Chirico entre 1913 e 1914, pertencente ao conjunto de manuscritos Eluard-Picasso²¹³. São feitas alusões a elementos presentes nos quadros pintados por De Chirico no período, encontrados igualmente em *O Enigma de um dia* do MAC-USP. Estão lá a praça cheia de sol, a enorme chaminé vermelha adorada pelo poeta,²¹⁴ as bandeirinhas, a estação representada pelo trem fumegante e o guerreiro de pedra, estátua do militar com espada e canhão que domina o centro do quadro.

Na chamada fase metafísica do pintor são vários os encontros de sua lírica com seu trabalho pictórico. Eis outro exemplo:

²¹¹ “*Le noir de l’architecture des ombres dessiné par l’effet des ombres encore plus noires.*” Idem, p. 105.

²¹² “*La journée est radieuse la place pleine de soleil*”, “*Un peintre a peint une énorme cheminée rouge Qu’un poète adore comme une divinité*”, “*On a hissé tant de drapeaux sur la gare*”, “*Pendant que le guerrier de pierre dort sur la place obscure*”. Trechos extraídos de *Espoirs*, poema presente nos manuscritos Eluard (datados entre 1911 e 1913), in: DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., 583.

²¹³ Sabe-se através das pesquisas de Giovanni Lista que os manuscritos *Eluard-Picasso* de De Chirico, até então datados de 1911 a 1915, foram escritos precisamente entre julho de 1911 e junho de 1913. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *L’art métaphysique. Textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, op. cit., pp. 39-40.

²¹⁴ Trata-se provavelmente de Guillaume Apollinaire. Como Paolo Baldacci lembra, as chaminés foram cantadas pelo poeta em *Alcools* por sua “virilidade” que erguida aos céus “engravidava as nuvens”. Cf. BALDACCIO, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 82.

“A vontade da estátua”²¹⁵

‘Eu quero a todo custo estar sozinha’, dizia a estátua de olhar eterno. Vento, vento que refresca minhas bochechas ardentes. E a batalha começou, terrível.

Os crânios partidos caíam e os cérebros pareciam polidos como se fossem de marfim.

Fugi, fugi em direção à cidade quadrada e radiosa.

Por trás, os demônios me chicoteiam com força. Minhas panturrilhas sangram terrivelmente.

Oh, a tristeza daquela estátua solitária. Beatitude.

E nunca o sol. Nunca o amarelo consolador da terra iluminada.

Ela quer.

Silêncio.

Ela ama sua alma formidável. Ela venceu.

E agora o sol parou no alto, no centro do céu e a estátua sentindo uma felicidade eterna afoga sua alma na contemplação de sua sombra.²¹⁶

Há um quarto no qual as cortinas estão sempre fechadas. Em um canto um livro que ninguém leu. Em uma parede um quadro que não se pode ver sem chorar.”

²¹⁵“ ‘Je veux à tout prix être seule’, disait la statue au regard éternel. Vent, vent qui rafraîchit mes joues brûlantes. Et la bataille commence, terrible. Les crânes brisés tombaient et les cerveaux apparaissaient polis comme s’ils avaient été en ivoire. Fuis, fuis vers la ville carrée et radieuse. En arrière, les démons me fouettent à tour de bras. Mes mollets saignent affreusement. Oh la tristesse de la statue solitaire là-bas. Béatitude. Et jamais le soleil. Jamais le jaune *consolateur* de la terre éclairée. Elle *veut*. Silence. Elle aime son âme étrange. Elle a *vaincu*. Et maintenant le soleil s’est arrêté tout en haut au centre du ciel; et la statue dans un bonheur d’éternité noie noie âme dans la contemplation de son ombre. Il y a une chambre dont les volets sont toujours clos. Dans un coin un livre que personne n’a lu. A un mur un tableau qu’on ne peut voir sans pleurer.” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 655-656.

²¹⁶ Nota-se semelhança com o capítulo “Ao meio-dia” de *Assim Falou Zaratustra*: “Silêncio! Silêncio! Não acaba de se consumir o mundo? Que é que me sucede? (...) Poço da eternidade, alegre abisso do meio-dia que faz estremecer... quando absorverás em ti a minha alma? (...) o sol achava-se exatamente por cima da cabeça dele (...).” NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*, op. cit., pp. 209-210.

A conquista da estátua é o silêncio. Essa é a conquista do pintor. De Chirico explicita através da palavra a ambiência de suas telas e o mecanismo de sua revelação plástica, que se dá em silêncio, através da observação. Daí também sua advertência, segundo a qual diante de um quadro profundo devemos nos calar, para que, a partir de seus elementos, novas relações possam se dar livremente.

*“Depois de ter ouvido não importa qual música cada homem tem o direito de dizer, é capaz de dizer: o que isso significa? Para um quadro profundo, ao contrário, isso seria impossível: devemos nos calar quando penetramos em sua profundidade. Então a luz e as sombras, as linhas, os ângulos todos os mistérios do volume começam a falar.”*²¹⁷

Nenhum desses elementos é trabalhado ao acaso no quadro.²¹⁸ Em *O Enigma de um dia* (II) a linha do horizonte curva, por exemplo, acentua a sensação de vastidão da praça vazia, o plano geometricamente recortado e construído por um jogo de luz e sombra bem definido, gera inesperada indefinição por sua espectralidade e incoerência perspectica, a palheta reduzida atrai o olhar de forma inexorável, contrabalançando certo desconforto advindo também pela desproporção dos motivos, como as duas pessoas minúsculas ao fundo, sobrepujadas pela estátua, pela arquitetura, pelos símbolos urbanos representados pela chaminé industrial e a torre arcaica.

As praças metafísicas de De Chirico seriam completas “cidades da ausência”,²¹⁹ onde as construções são inabitadas e as chaminés estão fora de funcionamento, não fossem

²¹⁷ “Après avoir entendu n’importe quelle musique chaque homme a le droit de dire, est capable de dire: qu’est-ce que cela signifie? Pour un tableau profond, au contraire, cela serait impossible: on doit se taire quand on pénètre dans toute sa profondeur. Alors la lumière est (sic) les ombres, les lignes, les angles, tous les mystères du volume commencent à parler.” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 650-651.

²¹⁸ Como Baudelaire e Mallarmé, De Chirico não se deixava conduzir apenas pelo instinto (outra forma aceita pelo pintor para se denominar o que chamava de revelação de uma obra de arte – de acordo com seu manuscrito “*impressionismo e sensacionismo*”), ainda que seu espírito estivesse voltado para o irracional. Havia que se ter um método. A revelação metafísica para De Chirico prevê a observação e o confronto com o dado concreto e uma determinada *stimmung*. Sobre o “domínio sobre o acaso” em Baudelaire e Mallarmé ver: RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997, p. 23.

²¹⁹ Cf. TRIONE, Vincenzo. *Atlanti Metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*, op. cit., p. 169.

os trens fumegantes e as pequenas figuras humanas que aparecem vez ou outra, que não apagam, no entanto, a atmosfera de vazio, enfatizada pela melancolia do fim de tarde.²²⁰

O tema do silêncio de fato é tão presente na obra de De Chirico que ele o abordou em *Sobre o Silêncio (Sur le Silence)*, texto de 1924, publicado em 1934, na revista surrealista *Le Minotaure* (nº 5, 12 de maio de 1934). Nele o artista pontifica: “*Toda criação é feita em silêncio*”; “*Assim se pode dizer que toda boa criação deve ser concebida em silêncio*”; “*Quando se trata de pintura é necessário observar o silêncio*”.²²¹

O Enigma de um dia do MAC-USP respeita essa condição. Fica claro no texto que o que se vê na tela faz parte do processo de criação do artista, neste sentido de Chirico é bem-sucedido em sua desejada tradução ao universo pictórico do que nomeia de revelação metafísica. O silêncio retratado é uma projeção do processo criativo do pintor-filósofo: “*(...) em seus aposentos situados sobre os pórticos, os filósofos meditam. Suas janelas duplas ainda que permitam que se goze da vista das colinas, dos portos, das vastas e belas praças ornadas com estátuas bem esculpidas e instaladas sobre bases baixas, impedem que os barulhos de fora venham perturbar seu trabalho de pensadores metafísicos.*”²²²

Assim, *O Enigma de um dia* se aproxima de outro quadro do pintor, pertencente ao MAC-USP, a *vida silente* da década de 40. Tanto em sua Praça da Itália²²³ quanto em sua natureza-morta o pintor faz reinar o “tempo do silêncio”²²⁴ o mesmo que precedeu o surgimento do homem, que antecede as batalhas, nas reflexões estratégicas feitas pelos

²²⁰ Extremamente influenciado pela leitura de Nietzsche. Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 126.

²²¹ “*Toute création se fait dans le silence*”. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 262. “*Ainsi l’on peut dire que toute bonne création doit être conçue dans le silence.*” Idem, p. 263. “*Pour ce qui est de la peinture il faut la regarder en silence (...)*” Idem, p. 264.

²²² “*(...) dans leurs chambres situées sur des portiques, les philosophes méditent. Leurs doubles fenêtres, tout en leur places ornées de statues bien sculptées et posées sur des socles bas, empêchent des bruits du dehors de venir troubler leur travail de penseurs métaphysicisants.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 262.

²²³ Como Giuliano Briganti analisa as “praças da Itália” pintadas por De Chirico entre 1910 e 1914 não possuem esse título, cada uma há um nome diverso (algumas receberam o nome de *enigma*). As várias versões e réplicas sob aquele título, realizadas ao longo dos anos, não teriam um “original”, sendo o *pastiche* metafísico de elementos de muitos quadros com praça do começo dos anos 10. Cf. BRIGANTI, Giuliano. “De Chirico e l’altro di se stesso. Il problema delle repliche”, in: VIVARELLI, Pia (org.). *Giorgio de Chirico 1888-1978*, op. cit., pp. 24-25.

²²⁴ Expressão citada por Vincenzo Trione. Cf. TRIONE, Vincenzo. *Atlanti Metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*, op. cit., p. 367.

comandantes e que também parece reinar em algumas obras de Tarsila do Amaral de 1928 e 1929. Lembra-se que a artista conheceu o pintor precisamente em 1928 e que dele adquiriu, com Oswald de Andrade, provavelmente no mesmo ano, *O Enigma de um dia* (II).

Pensa-se nos vazios e silêncios, na redução de elementos e na palheta reduzida em telas de Tarsila como *Urutu* (1928)²²⁵ - cuja forma oval que domina a tela lembra ainda a cabeça dos manequins de De Chirico -, *Floresta* (1929)²²⁶ que apresenta a mesma linha do horizonte curva presente em *O Enigma de um dia* que lhe pertenceu, *Calmaria II* (1929)²²⁷ com o reinado silencioso dos sólidos geométricos no espaço vazio e *Composição (Figura Só)*, 1929)²²⁸ em que mais uma vez aparece a forma oval, a vastidão do espaço lembra *O Enigma de Um Dia*, assim como o tom escuro do céu e do verde empregados. No cabelo da figura por sua vez há o movimento ondulatório das crinas e dos rabos ao vento dos cavalos pintados por De Chirico no período, que a pintora seguramente viu em seu ateliê em Paris, pelo o que comenta em sua crônica de 1936 e dos quais havia um exemplar. Tarsila do Amaral fala de De Chirico como o “*poeta das cores e formas estranhas*”,²²⁹ podendo também se descrever como tal, tendo em vista as referidas telas.

De Chirico em *Sobre o Silêncio* ainda distingue o bom do mau silêncio. O segundo caracterizaria-se por não ser “*fonte de nenhum trabalho do espírito e de nenhuma criação*”,²³⁰ como o silêncio encontrado no deserto, ou aquele que segue um comentário inapropriado, ou ainda o da natureza à espera de um fenômeno como o temporal.

Portanto, cabe ao artista trabalhar conscientemente aproveitando o divino silêncio que antecede a criação e os enigmas da tela em branco, da folha em branco. Logo nas primeiras páginas de *Hebdomeros* (1929) De Chirico constrói um cenário de silêncio e tempo suspenso, de enigma e estranhamento para o desenrolar das aventuras do

²²⁵ *Urutu*, 1928, óleo sobre tela, 60,5 x 72,5 cm, coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, Rio de Janeiro.

²²⁶ *Floresta*, 1929, óleo sobre tela, 63,9 x 76,2 cm, MAC-USP, São Paulo.

²²⁷ *Calmaria II*, 1929, óleo sobre tela, 75 x 93 cm, Acervo artístico-cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo.

²²⁸ *Composição (Figura Só)*, 1929, óleo sobre tela, 83 x 129 cm, coleção privada, São Paulo.

²²⁹ AMARAL, Tarsila. “Chirico, o grande pintor ocidental”, *Diário de São Paulo*, 22 de março de 1936, in: AMARAL, Aracy. *Crônica e outros escritos de Tarsila do Amaral*, op. cit., p. 52.

²³⁰ “*Un silence qui n’est source d’aucun travail de l’esprit et d’aucun travail d’aucune création.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 264.

protagonista, através de imagens tais quais a dos sapatos barulhentos do pai, contrapostos ao caminhar na ponta dos pés e aos sapatos impecáveis de *Hebdomeros* e um pianista que toca sem fazer barulho.²³¹

Atmosfera semelhante foi descrita por De Chirico em *Metafísica da América* (1938):

*“A falta do clima seco na América está em tudo, não só no ar; nunca se ouve um ruído, um golpe seco; por toda parte existe algo de estofado. (...) Tudo isso contribuía para me dar, desde o primeiro dia da minha chegada, a sensação de sonho e também de estar um pouco morto.”*²³²

A atmosfera de sonho foi a porta de entrada dos surrealistas para a pintura metafísica de De Chirico. Em 1928, André Breton o explicitou: *“Por causa do peso sempre maior que foi obrigada a dar à vida onírica, esta evolução [da pintura metafísica de De Chirico] exige ser estudada em si. Se não a levássemos em conta – como aquela de Picasso da descrição à invenção, como aquela de Duchamp do objeto completamente inventado ao objeto pronto (“ready made”), nos faltaria uma base histórica para entender todo o sentido e a importância da reivindicação surrealista no campo plástico.”*²³³

Sabe-se que De Chirico foi alçado à condição de “pai” do surrealismo, especialmente por Breton, que não a suprimiu mesmo após ter criticado o pintor em *Le Surréalisme et la Peinture* por escolher a “*estrada do exasperado tecnicismo*” e por ousar

²³¹ Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero*, op. cit., pp.12-14. Sobre o tema do silêncio na atividade literária de De Chirico ver: CARLINO, M. *Una penna per il pennello*, op. cit., pp. 43-59.

²³² *“La mancanza di secco in America sta in tutto, non solo nell’aria; non si ode mai un rumore, un colpo secco; ovunque vi è qualcosa d’imbottito. (...) E allora tu odi un appena percettibile rumore, un vago rumore sordo, molle, come di immense mani d’un fornaio gigante che lavorasse, mestasse e rimestasse senza posa una pasta morbida, umida ed attaccaticcia. (...) Tutto ciò concorrevano a darmi, sin dal primo giorno del mio arrivo, l’impressione del sogno ed anche di essere un po’ morto.”* DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp.859-860.

²³³ *“En raison de la part toujours plus grande qu’elle est amenée à faire à la vie onirique, cette évolution demande à être retracée tout à fait séparément. Sans en tenir compte – comme celle de Picasso de la description à l’invention, comme celle de Duchamp de l’objet inventé de toutes pièces à l’objet tout fait (“ready made”), on manquerait de base historique pour comprendre tout le sens et toute la portée de la revendication surréaliste dans le domaine plastique.”* BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture, suivi de genèse et perspective artistiques du surréalisme et de fragments inédits*. Nova York: Brentano’s, 1945, p. 88.

“falar de amor mesmo depois de ter cessado de amar”, isto é, pela reprodução feita “com a mão pesada” dos anos 20 de um quadro metafísico da década anterior.²³⁴

A palavra sonho aparece desde o início nos manuscritos do artista:

*“Para que uma obra de arte seja verdadeiramente imortal é preciso que ela saia completamente dos limites do humano: o bom senso e a lógica faltarão – Desta maneira ela se aproximará do sonho e também da mentalidade infantil.”*²³⁵

De Chirico atribuiu a Nietzsche e a Schopenhauer a transformação do *non-sense* da vida em arte.²³⁶ Em Nietzsche encontra-se o paralelo com a criança,²³⁷ recorrente nas reflexões do pintor e mesmo nos títulos de algumas de suas telas como “O cérebro da criança” (*Le Cerveau de L’Enfant*), de 1914 e - na relação com o jogo e com o brinquedo – “Os Brinquedos do Príncipe” (*Les Jouets Du Prince*), 1914-1915.

O pintor, assim como Nietzsche, via na infância uma fonte de inspiração para o processo de criação. Além do sonho e da criança De Chirico citava também a loucura, explicitando mais uma vez basear-se em Schopenhauer, para quem o louco seria um homem que perdeu a sua memória.²³⁸

De fato, o mesmo acontece no momento de “revelação” segundo o pintor, que seria a captação – possível só a raros indivíduos em momento de clarividência e abstração

²³⁴ “Il y a ainsi des hommes qui osent parler de l’amour quand déjà ils n’aiment plus. J’ai assisté à cette scène pénible: Chirico cherchant à reproduire de sa main actuelle et de sa main lourde un ancien tableau de lui-même, non du reste qu’il cherchât dans cet acte une illusion ou une désillusion qui pourrait être touchante, mais parce qu’en trichant sur son apparence extérieure, il pouvait espérer vendre la même toile deux fois.” BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture, suivi de genèse et perspective artistiques du surréalisme et de fragments inédits*, op. cit., p. 44.

²³⁵ “Pour qu’une oeuvre d’art soit vraiment immortelle il faut qu’elle sorte complètement des limites de l’humain: le bon sens et la logique y feroient défaut. – De cette façon elle s’approchera du rêve et aussi de la mentalité enfantine.” DE CHIRICO, Giorgio. *L’art métaphysique. Textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, op. cit., p. 72.

²³⁶ Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 273.

²³⁷ Como em *Assim Falou Zaratustra*: “A criança é a inocência e o esquecimento, um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira sobre si, um movimento, uma santa afirmação. Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é necessário uma santa afirmação: o espírito quer agora a sua vontade, o que perdeu o mundo quer alcançar o seu mundo. Três transformações do espírito vos mencionei: como o espírito se transformava em camelo e o camelo em leão e o leão, finalmente, em criança.” NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004, p. 36.

²³⁸ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 289.

metafísica²³⁹ – do segundo aspecto das coisas, não o cotidiano, comum, mas o metafísico, percebido pela interrupção por alguns instantes da cadeia lógica habitual entre significante e significado em nossa memória.

O artista procurou demonstrar muitas vezes²⁴⁰ a existência desse segundo aspecto do mundo concreto, o exemplo mais utilizado foi o da aparência de uma pessoa em sonho e sua imagem na vida real, posto que “*é e ao mesmo tempo não é a mesma pessoa: há uma ligeira transfiguração nos traços.*”²⁴¹ O sonho, portanto, assim como o comportamento lúdico e curioso da criança²⁴² e a “perda da memória” no louco não é para a poética de De Chirico senão um meio, a lente que altera a percepção íntima dos dados materiais do mundo. Ao mesmo tempo, o estranhamento causado diante dessas novas “visões” reproduz a atmosfera de sonho da qual se falava.

Ao analisar uma água-forte de Max Klinger da série *Bramsphantasie*, contida em um artigo sobre o artista publicado em 1920 na revista *Il Convegno*, De Chirico aplica suas concepções, afirmando sobre a obra: “*É um sonho e ao mesmo tempo é uma realidade; para quem a olha parece uma cena já vista, sem ser possível recordar quando nem onde.*”²⁴³ Interessante notar a ênfase dada pelo pintor no realismo da composição de Klinger, que consegue conjugar a presença de uma cena “real” (um pianista tocando seu instrumento em uma espécie de palco instalado sobre o mar) e uma “irreal” (um tritão suspendendo uma harpa tocada por mulheres marinhas). É justamente o realismo técnico e compositivo apresentado na conjunção entre o antigo e o moderno, o real e o irreal, que

²³⁹ Idem ibidem.

²⁴⁰ Por ocasião da análise da loucura como falta de memória e sua inerência à arte o pintor cita o exemplo da disposição das coisas em um cômodo, que não desperta reações particulares a quem está (como quase sempre acontece) imbuído da lógica cotidiana e da memória visual e cultural dos objetos, mas em quem, por motivos fugidios, esses fatores anulam-se por alguns instantes, essas mesmas coisas, não trocadas, podem suscitar visões e sensações novas, *reveladas* por seu aspecto metafísico, percebido por uma mudança de olhar, de “ângulo”, de perspectiva. Cf. Idem, pp. 289-290.

²⁴¹ “(...) *c’est et en même temps ce n’est pas la même personne: il y a comme une légère transfiguration dans les traits.*” DE CHIRICO, Giorgio. *L’art métaphysique. Textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, op. cit., p. 87.

²⁴² Sobre ele De Chirico afirmou que se deveria: “*Vivre dans le monde comme dans un immense musée d’étrangeté, plein de jouets curieux, bariolés, que changent d’aspect, que quelquefois comme des petits enfants nous cassons pour voir comment ils étaient faits dedans, - et dehors, nous nous apercevons qu’ils étaient vides.*” Idem, pp. 78-79.

²⁴³ “*È un sogno e nello stesso tempo è una realtà; a chi la guarda sembra scena già vista, senza poter ricordare quando né dove.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 326.

potencializava para De Chirico o sentido metafísico expressado pela arte, criando o que ele nomeou de “*realidade de sonho*”.²⁴⁴

Dito isto, compreende-se a coerência da escolha pelo figurativismo na pintura metafísica do artista, também presente na arte surrealista, sendo essencialmente uma característica que as diferenciava da arte de vanguarda.²⁴⁵ Compreende-se também o papel do contorno intenso na obra do pintor. Segundo Werner Spies:

*“O choque visual que De Chirico materializa literalmente em suas obras tira sua força de uma separação claramente marcada entre os elementos que se opõem uns aos outros, em uma pintura caracterizada por um uso muito concreto do contorno. Este jogo sobre a linha de divisão entre as coisas encontra-se igualmente na origem do mundo imaginário das primeiras obras de Max Ernst e nas primeiras colagens pintadas de Magritte. Ele é, por outro lado, específico do conjunto da fração verista do surrealismo. Levando-se em conta o efeito buscado, os elementos que compõem os quadros devem ser traçados com clareza a fim de permanecerem reconhecíveis enquanto tais.”*²⁴⁶

Acompanhar as reflexões e declarações de De Chirico ao longo do tempo pode ser um desafio dadas as recorrentes mudanças de opinião encontradas acerca do mesmo assunto. Ao elogiar a “*profundidade e o senso metafísico*” presentes na água-forte de Klinger De Chirico a compara a um conto de Thomas de Quincey, onde também se

²⁴⁴ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 325.

²⁴⁵ Cf. FABRIS, Annateresa. “O Surrealismo Pictórico: A Alquimia da Imagem”, op. cit., p. 504. Ver também a página 505, sobre a justificação do figurativismo na pintura metafísica de De Chirico. Sobre o uso do *trompe l'oeil* entre os surrealistas Werner Spies afirma que se tratava, assim como o uso de técnicas pictóricas clássicas, como a pintura de salão do século XIX, de uma forma de oposição ao gosto da época. Cf. SPIES, Werner (org.). *La Révolution Surrealiste*. Catálogo da exposição. Paris: Centre Pompidou, 2002, p. 27.

²⁴⁶ “*Le choc visuel que De Chirico matérialise littéralement dans ces oeuvres tire as force d'une séparation clairement marquée entre des éléments qui se heurtent les uns aux autres, dans une peinture caractérisée par un usage très concret du contour. Ce jeu sur la ligne de partage entre les choses est également à l'origine du monde imaginaire des premières oeuvres de Max Ernst et des premiers collages peints de Magritte. Il est, par ailleurs, spécifique de l'ensemble de la fraction veriste du surréalisme. Compte tenu de l'effet recherché, les éléments qui composent les tableaux doivent être tracés avec netteté afin de demeurer reconnaissables en tant que tels.*” SPIES, Werner (org.). *La Révolution Surrealiste*, op.cit., p. 32.

revelariam estes atributos, enxergando igualmente na literatura do último, portanto, uma fonte de inspiração. Um ano antes, porém, em 1919, foi publicado em *Valori Plastici* o texto *Sobre a Arte Metafísica* (*Sull'Arte Metafisica*) no qual o artista sentenciou: “*É curioso como no sonho nenhuma imagem, por mais estranha que ela seja, nos impressiona pela potência metafísica; e portanto nós evitamos procurar no sonho uma fonte de criação; os sistemas de um Thomas du Quincey não nos tentam.*”²⁴⁷

Se é verdade que De Chirico desde logo refletiu sobre as propriedades oníricas e sua relação com a arte, também é correto afirmar que explicitou desde o início o papel da consciência na criação pictórica:

“*A obra [o artista se refere a Assim Falou Zaratustra, de Nietzsche] possui uma estranheza que se aproxima da estranheza que pode ter a sensação de uma criança, mas se sente ao mesmo tempo que aquele que a criou o fez conscientemente. Da mesma forma, eu creio que um quadro para ser verdadeiramente profundo deve alcançar este terreno.*”²⁴⁸

Este processo criativo engendrado por De Chirico depende da observação do dado concreto, como explicitado anteriormente e do trabalho consciente com a mudança da percepção de sua imagem, diferenciando-se do defendido pelos surrealistas, como analisou Annateresa Fabris: “*Ao contrário desse processo, no qual a contemplação é o elemento central, os surrealistas mobilizam o automatismo psíquico, que lhes permite criar associações incongruentes e explorar as múltiplas dimensões da mente; ao visarem a provocação de reações, de revelações psíquicas em cadeia, atingem o humor negro e uma dimensão visionária.*”²⁴⁹

²⁴⁷ “*È curioso che nel sogno nessuna immagine per strana che essa sia, ci colpisce per potenza metafisica; e pertanto noi rifuggiamo dal cercare nel sogno una fonte di creazioni; i sistemi d’un Thomas du Quincey non ci tentano.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 286.

²⁴⁸ “*L’oeuvre a une étrangeté qui s’approche de l’étrangeté que peut avoir la sensation d’un enfant, mais on sent en même temps que celui qui la créa (sic) le fit sciemment. De même, je crois qu’un tableau pour être vraiment profond doit atteindre ce terrain (...)*” DE CHIRICO, Giorgio. *L’art métaphysique. Textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, op. cit., p. 72.

²⁴⁹ FABRIS, Annateresa. “O Surrealismo Pictórico: A Alquimia da Imagem”, op. cit., p. 509.

Como corolário a autora afirma que De Chirico “*se recusa a assumir o papel de precursor do surrealismo*”,²⁵⁰ o que certamente se observa na evolução conturbada das relações entre o pintor e o grupo, apresentada em mostras e registrada em artigos e livros. Contudo ao se fazer uma desconstrução, olhando retrospectivamente aos fatos, vê-se que o pintor por vezes se mostrou adepto do projeto surrealista, encontrando certa continuidade, comunhão nos propósitos. Isso, não apenas em 1924, quando em evento registrado por uma célebre foto de Man Ray esteve fisicamente ao lado do grupo,²⁵¹ no lançamento de *La Révolution Surréaliste*, mas mesmo antes, como se depreende através do trecho de uma carta escrita por ele a André Breton em 1922, publicada na revista *Littérature* em março do mesmo ano:

“*este magnífico romantismo que nós criamos, meu caro amigo, estes sonhos e visões que nos inquietam e que, sem controle, sem suspeitas, nós lançamos na tela ou no papel (...)*”²⁵²

Como afirma Marcello Carlino, as expressões em destaque colocariam “*De Chirico e Breton abraçados como irmãos*”, o que se poderia atribuir à flexibilidade do pintor e a diminuição de seus mecanismos de controle frente ao interesse em “retribuir” o assédio e o crédito à sua pintura (metafísica) por parte dos surrealistas.²⁵³

Lembra-se, não obstante, que De Chirico escreveu a missiva em questão visando esclarecer e defender o papel que o ofício desempenhava em sua arte de então, o que já

²⁵⁰ Idem ibidem.

²⁵¹ Completado por Charles Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, Jacques-André Boiffard, Paul Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon, Simone Breton, Max Morise e Marie-Louise Soupault. Foto realizada na *Centrale Surrealiste* em Paris, em dezembro de 1924. Cf. SPIES, Werner (org.). *La Révolution Surrealiste*, op.cit., p. 51.

²⁵² Grifo da mestrandia. “*ce magnifique romantisme que nous avons créé, mon cher ami, ces rêves et ces visions qui nous troublaient et que, sans contrôle, sans soupçons, nous avons jeté sur la toile ou sur le papier (...)*” In: BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester. *La Pittura Metafisica*, op. cit., p. 182. Este catálogo indica Roger Vitrac e não André Breton como destinatário da carta, mas sempre que a missiva aparece citada na bibliografia consultada o segundo é indicado como destinatário, como em: VACANTI, Salvatore. “Giorgio de Chirico e Il Ritorno al Mestiere. L’importanza dell’allenamento artistico tra Atene e Monaco”, in: *Metafisica*. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico. Roma, 2006, nº 5-6.

²⁵³ CARLINO, M. *Una penna per il pennello*, op. cit, p. 10.

vinha sendo paulatinamente “notado” pelos surrealistas.²⁵⁴ Na mesma correspondência o pintor anunciava seus planos de uma viagem à Paris (encontrava-se na Itália), o que, segundo Giovanni Lista, deixou em suspenso a condenação explícita da recente produção do artista por parte dos surrealistas, dada a expectativa que tal encontro provavelmente teria gerado, especialmente em Breton.²⁵⁵

Em 1924, em *Sonho (Rêve)*, texto escrito por De Chirico e apresentado no primeiro número de *La Révolution Surréaliste*, parece à primeira vista que o pintor inscreve-se nas propostas surrealistas, no entanto, como Marcello Carlino interpreta, a construção dos episódios narrados no texto tem estreita ligação com os motivos e a “atmosfera” da pintura metafísica, na qual “o máximo de precisão corresponde ao máximo de indeterminação”, como em um sonho, do qual porém De Chirico se afasta para “controlar” os dados: “É o meu pai que me aparece assim em sonho”²⁵⁶, negando qualquer espécie de automatismo.

Antes da ida de De Chirico a Paris Paul e Gala Eluard foram a Roma para conhecê-lo. O casal adquiriu obras em sua mostra na Bienal Romana, Eluard dedicou ao pintor um poema e este o presenteou com um caderno de desenhos metafísicos.²⁵⁷

Em 1924, De Chirico realizou uma cópia de *As Musas Inquietantes (Les Muses Inquietantes, 1918)* primeiramente oferecida ao casal Breton, que a recusou, tendo sido comprada pelo casal Eluard, como já comentado.²⁵⁸ A partir de então, De Chirico passou a

²⁵⁴ Giovanni Lista reflete sobre a perplexidade que a cópia feita por De Chirico de “A Muda” (“*La Muta*”, 1920) de Rafael - exposta na Galeria Paul Guillaume em Paris, em 1922 - deve ter causado em André Breton, ainda que as edições de *Littérature* do período não trouxessem comentários seus acerca das obras mais recente do pintor. Cf. LISTA, Giovanni. *De Chirico e l'avant-garde*, op. cit., p. 37. Em *Le Surréalisme et la Peinture* de 1928, ao contrário, Breton criticaria as “deploráveis cópias de Rafael” feitas por De Chirico (que também realizou também uma cópia de *A grávida – La Gravida*, em 1920). Cf. BRETON, André. *Le Surréalisme et la Peinture, suivi de genèse et perspective artistiques du surréalisme et de fragments inédits*, op. cit., p. 42 e p. 87.

²⁵⁵ Cf. LISTA, Giovanni. *De Chirico e l'avant-garde*, op. cit., p. 38.

²⁵⁶ Cf. CARLINO, Marcello. *Una penna per il pennello*, op. cit, pp. 10-13.

²⁵⁷ Cf. LISTA, Giovanni. *De Chirico e l'avant-garde*, op. cit., p. 38.

²⁵⁸ André Breton desejava comprar a referida tela, então pertencente a Giorgio Castelfranco e ainda *I Pesci Sacri*, de Mario Broglio. Uma carta de De Chirico a Simone Breton de 10 de março de 1924 atesta a proposta de refazimento dessas obras: “*Chère Madame, J'ai reçu votre aimable lettre et aussi le livre de Breton: Les pas perdus, et vous remercie pour l'intérêt que vous me demontrez. Quant à l'achat des 2 tableaux, Les muses inquiétantes et Les poissons sacrés, voici de quoi s'agit; mon ami de Florence, malgré mes pressions, ne veut pas vendre les Muses moins de 3500 liras italiennes; quand aux Poissons sacrés ils appartiennent à Mr. Broglio qui je crois en demande 5000 liras italiennes. Si vous voulez une réplique exacte de ces deux tableaux je peux vous la faire pour 1000 liras italiennes chacune. Ces répliques n'ayant d'autre défaut que celui d'être exécutées avec une matière plus belle et une technique plus savante.*

realizar outros falsos autógrafos o que foi duramente criticado por André Breton em *Le Surréalisme et la Peinture*.

Em 1925, Max Morise, ainda que ressaltasse a amizade que nutria por De Chirico, esboçou uma crítica à sua pintura recente, exposta na *Galerie de L'Effort Moderne*, comentando o mal-estar sentido frente a quadros “*que lembram o antigo*” e diante da aparente vontade de convencimento do artista de que “*a alma reside na matéria*”.²⁵⁹

Por ocasião de outra exposição do pintor em 1926, na galeria de Paul Guillaume, Ribemont-Dessaignes criticou pela primeira vez abertamente e sem ressalvas as últimas obras do pintor e Breton o seguiu cerca de um mês depois decretando “*Somos obrigados a convir que a inspiração abandonou Chirico*”²⁶⁰. A crítica moral de Breton ao pintor sobrepujou por vezes a relativa às questões artísticas. Tanto é assim que o surrealista atribuiu a si a tarefa de salvaguardar à posteridade sua pintura metafísica, da qual acreditava não existir continuidade em sua produção mais recente e ser aviltada com as cópias que o artista realizava. Neste sentido lembra-se também da “perseguição” de Breton a Salvador Dalí, a quem denominava de *Avida Dollars*. O escritor predicava no Surrealismo um modo de “*se dispor, como homem e como artista, fora de qualquer submissão a tudo que possa exalar cheiro de lucro ou de rentabilidade monetária*”.²⁶¹

O tema da cupidez segue duas vias nas relações estremecidas entre De Chirico e os surrealistas, porque se de um lado o pintor é acusado por Breton, de outro, tendo em vista provavelmente a própria narrativa dos fatos feita por De Chirico,²⁶² boa parte da

J'espère, chère Madame, d'avoir bientôt une réponse, et vous prie de croire à tout mon dévouement, vôtre G. de Chirico” Citado em: FAGIOLO DELL'ARCO, M. *De Chirico. Gli Anni Trenta*, op. cit., p. 105.

²⁵⁹ “*Un étrange malaise me prend en considérant ces tableaux qui rappellent l'antique*”; “*Désormais Chirico semble vouloir nous persuader que l'âme reside dans la matière*.” Recensão de Max Morise em: “*La Révolution Surréaliste*”, 15 de julho de 1925, ano I, n.4. Reportada em: BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester. *La Pittura Metafisica*, pp. 194-196. Foram apresentados na mostra novos manequins, cavalos e gladiadores.

²⁶⁰ “*On est obligé de convenir que l'inspiration a abandonné Chirico (...)*” Cf: LISTA, Giovanni. *De Chirico e l'avant-garde*, op. cit., p. 40.

²⁶¹ COLI, Jorge. *O âmagdo desejo*, in: GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila. *O Surrealismo*, op. cit., p. 753.

²⁶² “*I surrealisti speravano così di monopolizzare la mia pittura metafisica, che essi naturalmente chiamavano surrealista e poi, a forza di pubblicità, di articoli e di tutto un bluff abilmente organizzato, fare quello che prima altri mercanti avevano fatto con Cézanne, con Van Gogh, con Gauguin, con il doganiere Rousseau e con Modigliani, detto Modì, cioè vendere i miei quadri a prezzi altissimi ed incassare fior di quattrini. La mia venuta a Parigi con uno stock di quadri nuovi, le mie relazioni con mercanti locali e le mie esposizioni di una pittura differente da quella che essi possedevano e gonfiavano, portavano scompiglio nei piani della banda Breton e le rompevano le uova nel paniere. Pertanto i surrealisti decisero d'intraprendere*

bibliografia com ela identifica o grupo surrealista que ao detratar a obra de De Chirico posterior a 1917 e insistir na evidência de sua fase metafísica, teria especulado sobre a própria coleção de obras do período metafísico que tinha em mãos, algo que o crítico Waldemar George assinalou em 1928.²⁶³

Nesse mesmo ano, paralela à individual de De Chirico realizada pela *Galerie de L'Effort Moderne*, em Paris, os surrealistas exibiram em sua galeria a mostra “*Oeuvres anciennes*” do pintor. O catálogo da exposição apresentava novos títulos para os quadros de De Chirico e um prefácio virulento de Louis Aragon. Nessa época a querela atingiu seu ápice. Em dezembro, o pintor escreveu a Paul Guillaume: “*Eu gostaria muito de exibir aos parisienses algumas amostras da minha nova pintura, para desmentir também todos os boatos que correm sobre mim: que eu faço coisa de museu, que perdi minha visão, etc.*”²⁶⁴

Tarsila do Amaral comenta a querela ao lembrar do encontro que tivera com Giorgio de Chirico na mesma época (1928), defendendo o pintor: “*Será pelo fato de a pesquisa pictórica entrar em jogo com os valores poéticos que os surrealistas dizem que De Chirico perdeu a imaginação do surto inicial? Aí estão, para contestar a acusação, as suas telas atuais, ricas de fantasia, onde o artista e o pintor consciente da sua técnica se reúnem para transportar, num malabarismo criador, um móvel de cozinha para um deserto povoado de sonho e de mistério.*”²⁶⁵ A artista refere-se ao tema dos móveis ao ar livre ou móveis no vale, reportando-se também mais adiante no texto aos cavalos à beira-mar, que na crítica de Tarsila do Amaral conectam-se à temática anterior pela fusão de tempo, espaços e elementos comumente incongruentes, em uma atmosfera onírica.

A pintura e os manuscritos da época metafísica de De Chirico continuaram a aparecer em *La Révolution Surréaliste*. Aragon saudou o surgimento de *Hebdomeros*

su vasta scala una specie di grande boicottaggio della mia nuova produzione (...)” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 144

²⁶³ Cf. KUNDIG, Karen. *Giorgio de Chirico, Surrealism, and Neoromanticism*, in: BRAUN, E (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 99.

²⁶⁴ “*Je voudrais bien montrer aux parisiens quelques échantillons de ma nouvelle peinture, pour démentir aussi toutes ces voix qui courent sur mon compte: que je fais du musée, que j’ai perdu ma voie, etc.*” Trecho de uma carta escrita por De Chirico a Paul Guillaume, em 28 de dezembro. Extraído de: BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester. *La Pittura Metafísica*, p. 201.

²⁶⁵ AMARAL, Tarsila. “Chirico, o grande pintor ocidental”, *Diário de São Paulo*, 22 de março de 1936, in: *Crônica e outros escritos de Tarsila do Amaral*, op. cit., p. 51.

(1929); em 1934 *Sobre o Silêncio* (*Sur le Silence*, 1924) foi publicado na revista *Minotaure*²⁶⁶ e Breton continuou a escrever sobre sua obra, que não deixou de ser exposta ao lado da arte surrealista em diversas mostras. Não obstante, em 1945 o julgamento de De Chirico sobre os surrealistas era mordaz e irônico: “*Pouco depois de ter chegado a Paris encontrei uma forte oposição por parte daquele grupo de degenerados, de delinqüentes, de filhos de papai, de desocupados, de onanistas e de abúlicos que pomposamente batizaram-se surrealistas e falavam também de ‘revolução surrealista’ e de ‘movimento surrealista’.*”²⁶⁷

Segundo Karen Kundig, nas mostras organizadas pelos surrealistas foram incluídas cópias de obras de De Chirico, com vistas a aumentar o número de telas metafísicas que o grupo já possuía,²⁶⁸ algo contraditório em relação à crítica moralista de Breton sobre a questão dos falsos autógrafos do pintor. De acordo com Fagiolo dell’Arco porém: “*Quando um quadro [de De Chirico] é exposto por Paul Guillaume ou dele provém, quando é exposto na ‘Galerie Surréaliste’ ou quando provém de Breton, Eluard, Paulhan ecc. è un quadro autêntico.*”²⁶⁹ Por outro lado, esse mesmo autor reconhece no surrealista Oscar Dominguez um grande falsificador da obra do maestro.²⁷⁰

²⁶⁶ Cf. LISTA, Giovanni. *De Chirico e l’avant-garde*, op. cit., p. 42.

²⁶⁷ “*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 e parlavano anche di ‘rivoluzione surrealista’ e di ‘movimento surrealista’.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 143. De Chirico também faz comentários sarcásticos sobre a “obra-prima de comicidade” que seriam as reuniões mediúnicas na casa de Breton e sobre o caráter autoritário do mesmo. Cf. Idem, pp.145-148.

²⁶⁸ KUNDIG, K. *Giorgio de Chirico, Surrealism, and Neoromanticism*, in: BRAUN, E (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 99.

²⁶⁹ “*Quando un quadro è esposto da Paul Guillaume o da lui proviene, quando è esposto nella ‘Galerie Surréaliste’ o quando proviene da Breton, Eluard, Paulhan ecc. è un quadro autentico.*” FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio. *L’Opera completa di De Chirico. 1908-1924*, op. cit., p. 78.

²⁷⁰ Em 1984, Fagiolo dell’Arco atribuía trinta falsos de De Chirico a Dominguez. Cf. Idem, p. 6. Segundo Robert Lebel: “*(...) Dominguez poteva, grazie a uno straordinario mimetismo, dipingere negli stili più diversi, di Picasso, di Max Ernst, di Dalí, di Tanguy, e sempre con una grande abilità tecnica, insaporita da una punta d’umorismo. A torto e a ragione gli hanno anche attribuito la paternità di De Chirico messi in circolazione a Parigi durante la guerra.*” LEBEL, R. *Il Surrealismo: Tanguy, Dalí, Brauner, Dominguez e altri*. In: *L’Arte Moderna*. Fratelli Fabbri Editori, n°61, vol. VII, 1967, p. 271. Segundo Michael R. Taylor (baseado na obra de Michèle C. Cone, *Artists under Vichy: A Case of Prejudice and Persecution*, Princeton University Press, 1992, p. 175) Oscar Dominguez também ofereceu suas habilidades de falsificador ao movimento de resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial, treinando pessoas para falsificação de documentos de identidade. Cf. TAYLOR, M. (org.) *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, op. cit., p. 144, nota 16.

Resta dizer que a postura de De Chirico frente à arte nunca foi de revolução em relação à vida, de transformação do mundo como proposto pelos surrealistas e que tal comportamento não só distanciava o pintor da arte de vanguarda, como fez com que se encontrasse ora cooptado e ora deslocado nos círculos artísticos do qual participou, como o dos próprios surrealistas e também do *Novecento*. Quanto à perseguição de Breton a De Chirico, Maurizio Calvesi acrescenta a interpretação de que o autoritarismo e repressão do primeiro foram aplicados a todos que fugiam de suas “rédeas” surrealistas. De Chirico foi duramente criticado assim como Robert Desnos, Georges Ribemont-Dessaignes, Georges Limbour, Jacques Baron, Roger Vitrac e mesmo, ainda que de forma mais amena, Duchamp e Picabia, todos por terem de alguma forma decepcionado e escapado “*da ideologia e da disciplina hierárquica do movimento surrealista*”.²⁷¹

Retornando a *O Enigma de um dia* do MAC-USP, seus vazios, silêncios e atmosfera de sonho, que conduziram anteriormente ao parêntese da relação com o surrealismo, deve-se acrescentar que para além de uma influência filosófica e literária advinda de Nietzsche²⁷², D’Annunzio,²⁷³ Pascoli,²⁷⁴ Schopenhauer, Weininger, entre outros, esses elementos provêm de uma forte preocupação com os valores plásticos que aparece na tradução do real, daquilo que parece já ter sido visto em algum lugar, transformado,

²⁷¹ Cf. CRESCENTINI, Claudio (org.). *Giorgio de Chirico. Nulla sine tragoedia gloria*. Atas do Congresso Internacional de Estudos. Roma, Auditório do IRI, 15-16 de outubro de 1999. Pistóia/Roma: Artout-Maschietto Editore/Associação Cultural Shakespeare and Company 2, 2002, pp.45-46.

²⁷² As inspirações provindas das leituras de Nietzsche, Schopenhauer e Weininger na arte de De Chirico serão comentadas ao longo da dissertação.

²⁷³ De Chirico explorou temas comuns aos trabalhados pelo poeta e dramaturgo italiano Gabriele D’Annunzio, como analisa Maurizio Calvesi: “ (...) *i temi dell’infinito, della solitudine, del silenzio, del tempo eccepito, del mistero, e dell’enigma, delle vie deserte, delle piazze tacite ove domina come un’ombra il monumento eqüestre, della statua che incarna la sospensione e l’attesa, della torre (scoperto simbolo fallico), del presagio, dell’occhio veggente, della figura chiusa nella tunica nera che guarda pensosa all’orizzonte: eccoli uno ad uno in D’Annunzio.*” Ainda segundo o autor, isso não denota obrigatoriamente uma descendência direta, mas a difusão desses temas, sobretudo na cultura italiana. Cf. CALVESI, Maurizio. *La Metafisica Schiarita: Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milão: Feltrinelli Editore, 1982, p. 81.

²⁷⁴ De Chirico citou alguns trechos de *Hymnus in Romam*, composto em latim por Giovanni Pascoli em 1911, em seus manuscritos parisienses do início da década de 10, especialmente em *Le sentiment de la préhistoire*. Segundo Paolo Baldacci, o pintor teria encontrado na obra do poeta italiano uma correspondência quanto aos seus próprios sentimentos em relação à Antigüidade. Além disso, para Baldacci, a obra de Pascoli seria para De Chirico na literatura daquilo que o imaginário visual de Böcklin e Klinger representava nas artes plásticas, em sua capacidade de combinar o cotidiano com o atemporal, dotando um mesmo evento com um aspecto tanto mágico quanto real. Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 97-98.

sintetizado em espaços utópicos.²⁷⁵ Nesse sentido, os *Enigmas* de De Chirico são anti-narrativos e não-lineares, pois se tratam de colagens feitas de construções reconhecíveis em cidades européias diferentes e elementos imaginados, justapostos e anacrônicos, onde a noção de tempo é subvertida.

Não se pretende aqui uma análise iconográfica exaustiva da obra, que tem com a cidade de Turim seus maiores paralelos. Da cidade proveriam as grandes torres isoladas (reminiscência da Mole Antonelliana), as praças povoadas com heróis, políticos, as arcadas, os canhões e mesmo as chaminés, que a crítica também identifica ao cenário parisiense,²⁷⁶ assim como o trem. Apesar de a primeira “praça” de De Chirico ter sido pintada em Paris, em 1912, os arquétipos usados são por vezes alemães,²⁷⁷ mas em sua maioria italianos. Na autobiografia de 1919 o artista afirmou este fato,²⁷⁸ assim como em 1935: “Foi Turim que inspirou toda a série de pinturas que criei entre 1912 e 1915. Devo confessar que elas também devem muito a Friedrich Nietzsche, de quem eu era então um leitor veemente. Seu *Ecce Hommo*, escrito em Turim pouco antes que caísse na loucura, ajudou-me imensamente a compreender a beleza característica daquela cidade.”²⁷⁹

Como o próprio artista reconhece a percepção que possuía de Turim no início da carreira foi em grande parte construída através da leitura de Nietzsche,²⁸⁰ o que se confirma pela brevidade do contato que teve com a cidade à época, apenas um dia e meio em julho de 1911 e dez dias em março de 1912. Segundo Maurizio Calvesi, entretanto, é possível que o pintor tenha visitado Turim uma terceira vez no outono de 1914 e que sua

²⁷⁵ Sobre isso ver também TRIONE, Vincenzo. *Atlanti metafisici: Giorgio de Chirico, arte, architettura, critica*, op. cit., pp. 175-176.

²⁷⁶ Cf. FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *L'Opera completa di De Chirico. 1908-1924*, op. cit., p. 85.

²⁷⁷ Vide a nota 211 desta dissertação.

²⁷⁸ “In quel tempo de Chirico dipingeva l'Italia. Dalle rive della Senna, d'infrà le pareti del suo atelier, o dalle sale solenni del Louvre, il suo pensiero riandava alle città d'Italia, alla severa malinconia, ed al geometrico lirismo delle piazze, dei porticati, dei palazzi, dei viali, di Torino, di Bologna, di Firenze, di Roma”. DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 679.

²⁷⁹ “It was Turin that inspired the entire series of paintings I created between 1912 and 1915. I must confess that they also owe much to Friedrich Nietzsche, of whom I was then an impassioned reader. His *Ecce Homo*, written in Turin just before his plunge into madness, helped me greatly in understanding the distinctive beauty of that city.” Citado em: BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 127.

²⁸⁰ Paolo Baldacci interpreta como notadamente literária a aproximação que De Chirico tinha em relação a Turim. Cf. Idem, p. 128.

recordação da cidade advenha de uma experiência própria (justamente no outono, estação sublinhada nos escritos de Nietzsche), não apenas literária.²⁸¹

Existem dois desenhos de estudo para *O Enigma de um dia* do MAC-USP,²⁸² em ambos há uma estátua de costas tendo ao lado bolas de canhão, em um deles aparece também o canhão,²⁸³ o que ajuda a identificar a figura a um personagem militar, uma particularidade reproduzida no quadro e única se comparada a outras telas semelhantes pintadas por De Chirico, nas quais predominam a imagem do político e do burguês, como em *O Enigma de um dia* do MoMA, de Nova York, onde se apresenta uma estátua de Camillo Cavour, um dos líderes do *Risorgimento*. Exceto talvez pela famosa *A torre vermelha* (*La tour rouge*, 1913), que hoje integra a Coleção Peggy Guggenheim em Veneza, e retrata um monumento equestre “*semelhante aqueles monumentos dedicados aos militares e heróis do Risorgimento que se vê em tantas cidades italianas e especialmente em Turim*”.²⁸⁴ Essa tela tem muitos pontos em comum com o quadro do MAC-USP, da proporção gigantesca da torre à atmosfera de vastidão “compactada” e silêncio.

O canhão já havia aparecido em dois outros quadros (*Piazza d'Italia*, 1913 e *La conquête du philosophe*, 1913-14), e assim como a espada pode remeter a um episódio autobiográfico, a vivência da guerra entre turcos e gregos em Volos, em 1897 e à ocupação da Líbia pela Itália, com a guerra entre os italianos e o Império Otomano, em 1912. Há ainda a ligação com o *Risorgimento*.

²⁸¹ Calvesi sustenta sua afirmação através do relato do poeta Bino Binazzi segundo o qual, no outono de 1914, teria conhecido os irmãos De Chirico em Florença. Daí a presunção do autor de que o pintor poderia ter estado em Turim também nessa época. Cf. CRESCENTINI, Claudio (org.). *Giorgio de Chirico. Nulla sine tragoedia gloria*, op. cit., p. 42.

²⁸² Lápis e caneta sobre papel. Desenhos pertencentes a coleções privadas de Roma e Paris. Respectivamente de 17, 5 x 15,8 cm e 31 x 38,7 cm, anteriormente pertencentes a Paul Eluard e Roland Penrose e a Paul Eluard e Georges Hugnet. Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 427. (Números 16 e 17, respectivamente, do caderno de imagens dessa dissertação).

²⁸³ Bruno Mantura acredita que se trate da carreira ou viatura de artilharia (a base) e não propriamente de um canhão, como se depreende de seu uso do termo *affusto* na descrição tanto do desenho referido como do quadro propriamente dito. Cf. VIVARELLI, Pia (org.). *Giorgio de Chirico 1888-1978*, op. cit., p. 30.

²⁸⁴ “(...) *simile a quei monumenti dedicati a militari ed eroi del Risorgimento che si vedono in tante città italiane e specialmente a Torino*.” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 87. Esta teria sido a primeira obra a ser vendida pelo pintor. Cf. FAGIOLO DELL' ARCO, Maurizio. *L'Opera completa di De Chirico. 1908-1924*, op. cit., p. 86.

Também em suas *Memórias* o artista conta como lhe impressionavam na infância os tiros de canhão dos festejos da festa nacional grega,²⁸⁵ as bandeirinhas coloridas presentes em *O Enigma de um dia* do MAC-USP participariam deste contexto celebratório. De Chirico revela também que na primeira exposição de pintura que visitou em sua vida os quadros que mais o impressionaram retratavam a guerra grego-turca na Tessália e que um de seus autores, Roilòs, especializado em temas militares, veio a se tornar seu professor de desenho na Escola Politécnica de Atenas.²⁸⁶

No poema em prosa *Uma festa (Une fête)*, dos manuscritos Paulhan, De Chirico alude a estes mesmos elementos:

*“Viam-se contra a profundidade do céu as bandeiras multicoloridas que o vento estendia sobre a grande torre vermelha, de um vermelho tão consolador. No alto da torre alguns pontos negros se moviam. Eram os artilheiros que esperavam o meio-dia para disparar as salvas.”*²⁸⁷

O trem tão recorrente na pintura metafísica do artista, não escapou à ironia de Picasso, que nomeou De Chirico “o pintor das estações de trem” (*le peintre de gares*). Simbolicamente remete ao ofício do pai e como Paolo Baldacci lembra, alude de forma concreta à casa dos De Chirico em Volos, na qual atrás do muro do jardim jaziam os trilhos da ferrovia construída por seu pai.²⁸⁸ O trem evoca a figura do viajante, condição intensamente vivida por De Chirico (recorrente também nas obras de Nietzsche). O artista fala: “*É a nós que vem, a alegria da estação, é de nós que sai transfigurada*”,²⁸⁹ é a alegria do pintor-poeta destinado à missão da criação. Além disso, trata-se do elemento moderno amalgamando-se ao antigo nas praças italianas. Na composição de *O Enigma de*

²⁸⁵ Especialmente o fato de primeiro avistar o clarão e depois ouvir o som do disparo dos canhões. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 25.

²⁸⁶ Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 44.

²⁸⁷ “*On voyait contre la profondeur du ciel les drapeaux multicolores que le vent déployait sur la grande tour rouge, si consolant. Au sommet de cette tour des points noirs bougeaient. C’étaient les bombardiers qui attendaient midi pour tirer les salves.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 653.

²⁸⁸ Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 26.

²⁸⁹ “*C’est à nous qu’il vient, le bonheur de la gare, c’est de nous qu’il sort transfiguré*”. DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 652

um dia o trem e o muro da estação (*atrás do qual a vida prossegue como uma catástrofe*)²⁹⁰ ajudam também a esconder parcialmente o horizonte, instaurando o jogo do infinito-indefinido, aumentando a tensão do *enigma*.²⁹¹

A estátua sob pedestal baixo segundo Calvesi provém de Vico e Schopenhauer.²⁹² A esse respeito De Chirico cita apenas o último: “*Schopenhauer (...) aconselhava seus conterrâneos a não colocar as estátuas de seus homens ilustres sob colunas e pedestais muito altos, mas colocá-los sob bases baixas, ‘como se faz na Itália’, dizia, ‘onde alguns homens de mármore parecem encontrar-se ao nível dos passantes e caminhar com eles’.*”²⁹³ As estatuas apareceram de costas nos quadros de De Chirico desde seus primeiros *Enigmas*, nas estátuas meditantes, alusivas a Ulisses.

Quanto à torre o pintor escreveu em 1913: “*Sobre os muros se erguem torres sem sentido recobertas com pequenas bandeiras multicoloridas; em toda a parte há infinito, e em toda a parte há mistério.*”²⁹⁴ As torres insensatas seriam uma metáfora da Mole Antonelliana de Turim, como já foi dito, admirada por Nietzsche nos dias de sua loucura e as bandeiras remeteriam novamente a lembranças da infância e ao sentido de pátria.²⁹⁵

Quanto à arquitetura cabe lembrar que foi um fator presente em todos os âmbitos da cultura artística italiana da primeira metade do século XX, de Boccioni a Sironi, de Funi à Carrà, Bontempelli e Margherita Sarfatti. Como analisa Vincenzo Trione, para De Chirico o arquiteto seria o criador por excelência, que convergeria em uma mesma expressão artística escultura, poesia, pintura, música e ciência. E para Ardengo Soffici, na

²⁹⁰ Cf. Idem ibidem.

²⁹¹ Sobre a influência de Giacomo Leopardi nesse processo ver: BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 11.

²⁹² Cf. CALVESI, M; COEN, E. DALLA CHIESA, G. *La Metafisica: Museo Documentario*, op. cit., p. 61. De Chirico, ao contrário de Carlo Carrà, não mencionava o nome do filósofo italiano Giambattista Vico como uma influência. Segundo Calvesi, isso porque Carrà desejava desvincular-se do Norte Europeu, presente nas citações alemãs de De Chirico, dando destaque à cultura mediterrânea. Mas, também De Chirico teria se inspirado em Vico, em seu enfoque dos “cursos e recursos”, no espelhamento com os ditos tempos bárbaros, primitivos, tempos de uma “metafísica poética”. Cf. CALVESI, Maurizio. *La Metafisica Schiarita: Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, op. cit., p. 270.

²⁹³ “*Schopenhauer (...) consigliava ai suoi conterranei di non porre le statue dei loro uomini illustri sopra colonne e piedestalli troppo alti, ma di posarle invece su zoccoli bassi, ‘come si usa in Italia’, diceva ‘ove alcuni uomini di marmo sembrano trovarsi al livello dei passanti e camminare con essi.’*” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 292-293.

²⁹⁴ “*(...) derrière les murs les tours insensées apparaissent couvertes de petits drapeaux aux mille couleurs, et partout c’est l’infini et partout c’est le mystère.*” Idem, p. 622.

²⁹⁵ Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 13.

mesma senda, a expressão que “*alcança a esfera mais alta e pura da metafísica em ato*”.²⁹⁶

Em 1920, De Chirico dedicou ao tema um artigo em *Valori Plastici*, onde condenou a perda do senso arquitetônico entre os pintores modernos e analisou sua presença nos gregos, nos pintores “primitivos” italianos (Giotto principalmente) e franceses como Nicola Poussin e Claude Lorrain, elogiando a potência metafísica que conseguiam criar na natureza através do elemento arquitetônico: “*a paisagem fechada na arcada do pórtico, como no quadrado ou no retângulo da janela, adquire maior valor metafísico, porque se solidifica e é isolada do espaço que a circunda. A arquitetura completa a natureza. Foi este um progresso do intelecto humano no campo das descobertas metafísicas.*”²⁹⁷

Quanto à escolha inicial da praça italiana, além de ser tributária das leituras de Nietzsche e das revelações do artista, também nelas inspiradas, é um espaço possível para que a riqueza de uma memória cultural específica e a criação pessoal possam dialogar livremente.²⁹⁸

Em *Estética Metafísica*,²⁹⁹ De Chirico esclarece:

“*Na construção da cidade, na forma da arquitetura das casas, das praças, dos jardins e das paisagens, dos portos, das estações ferroviárias, etc, estão as primeiras bases de uma grande estética metafísica. Os gregos*

²⁹⁶ Cf. TRIONE, Vincenzo. *Atlanti Metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*, op. cit., pp. 195-197. “*raggiunge la sfera più alta e pura della metafisica in atto.*” SOFFICI, Ardengo. *Selva* (1940), in *Opere*, vol. V. Florença: Vallecchi, 1963, p. 343. Citado em: TRIONE, Vincenzo. *Atlanti Metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*, op. cit., p. 197.

²⁹⁷ “*Il paesaggio, chiuso nell’arcata del portico, come nel quadrato o nel rettangolo della finestra, acquista maggiore valore metafísico, poiché si solidifica e viene isolato dallo spazio che lo circonda. L’architettura completa la natura. Fu questo un progresso dell’intelletto umano nel campo delle scoperte metafísiche.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 303-304.

²⁹⁸ Cf. JEWEL, Keala Jane. *The Art of Enigma: The De Chirico Brothers & the Politics of Modernism*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2004, p. 50. A autora observa que para De Chirico a Itália e a cultura europeia eram verdadeiros promontórios e a praça italiana um ponto de observação privilegiado dessa riqueza cultural. Pode-se recordar de um trecho do texto *Sobre a arte metafísica (Sull’Arte metafísica)*, escrito pelo artista e publicado em *Valori Plastici* em 1919: “*Dal punto di vista geografico era fatale che una prima manifestazione cosciente di grande pittura metafísica nascesse in Italia*”. DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 288.

²⁹⁹ Texto publicado no último parágrafo de *Sull’Arte Metafísica* (*Valori Plastici*, 1919) e separadamente em *Commedia della Arte Moderna* (1945).

*tiveram um certo escrúpulo em tais construções, guiados pelo seu senso estético-filosófico: os pórticos, os passeios sombreados, os terraços eretos como platéias diante de grandes espetáculos da natureza (Homero, Ésquilo); a tragédia da serenidade. Na Itália temos exemplos modernos e admiráveis de tais construções. No que concerne à Itália a sua origem psicológica é para mim obscura; meditei muito sobre este problema da metafísica da arquitetura italiana e toda a minha pintura dos anos 1910, 11, 12, 13 e 14 dizem respeito a esse problema.”*³⁰⁰

Este trecho deixa patente o valor da arquitetura e da cidade na poética metafísica de De Chirico. Compreende-se também o apreço pela “tragédia da serenidade” que pode ser sentida em seus quadros. De Chirico buscava a criação de um *pathos* sem “histerismos”.³⁰¹

Através da leitura de Otto Weininger (*Über die letzten Dinge*, 1904 – “Das Últimas Coisas”) o pintor justificou a impressão metafísica que sempre lhe deram os pórticos (já explorada pelos arquitetos, filósofos e artistas antigos), com suas “*aberturas em forma de arco*”, geometria ideal para o sentido de incompletude e mistério que conduziriam à possibilidade de criação, diferentemente do círculo, restritivo.³⁰²

³⁰⁰ “Nella costruzione delle città, nella forma architeturale delle case, delle piazze, dei giardini e dei paesaggi, dei porti, delle stazioni ferroviarie ecc., stanno le prime fondamenta d’una grande estetica metafisica. I greci ebbero un certo scrupolo in tali costruzioni, guidati dal loro senso estetico-filosofico: i portici, le passeggiate ombreggiate, le terrazze erette come platee innanzi i grandi spettacoli della natura (Omero, Eschilo); la tragedia della serenità. In Italia abbiamo moderni e mirabili esempi di tali costruzioni. Per ciò che riguarda l’Italia l’origine psicologica loro è per me oscura; ho molto meditato su questo problema.” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 292.

³⁰¹ De Chirico escreveu em 1919 em *Noi Metafisici*: “Io qua, anzitutto, provo l’impellente bisogno di spostare le leve ed i conseguenti ingranaggi, di dare macchina indietro e di tornare non ai tempi dei primitivi sdilinquenti o degli sdilinquenti dei primitivi che dir si voglia, né di cacciarmi a capofitto, come un Salomone Reinach qualsiasi, nel pathos idiota e bicornuto dei Laocoonti barbuti e delle Niobi isteriche, né meno ancora di fachirizzarmi nell’evocazione olimpiaca di auree età sepolte, tempi loschi in cui Giove, protettor dei fanciullini, calava entro saporosi nuvoloni a visitare il suo crisoelefantino duplicato.” E ainda: “Il richiamo nautico che suggerisce la sopracitata parola di portolano non è senza un profondo significato per chi intenda penetrare la complicata psiche di questo nuovo pathos (ché il pathos c’è, e più che mai, benché questa volta si tratti di un altro paio di pistole)”. Idem, p. 262 e 272. O pintor desvincula sua arte de um sentido puramente arqueológico e formal, exemplificado pelas cópias de esculturas antigas pelo trabalho de Reinach, reafirmando ao longo do texto uma posição de artista explorador e uma arte nova, que seria a calma transmutação do não senso da vida.

³⁰² CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 293-294. Também Nietzsche falava do simbolismo das linhas e das figuras da arquitetura. Cf. TRIONE, Vincenzo. *Atlanti*

Provém de Weininger, segundo grande parte dos estudos sobre a obra de De Chirico, a própria concepção de metafísica desenvolvida em sua pintura, metafísica contida nas coisas, não exclusivamente abstrata: “*Aquilo que eu pretendo expor aqui como metafísica não coincide com o conceito que comumente se tem desta. Eu não indago o ser e o não ser, e não me proponho a distinguí-los. (...) Ela abraçará o mundo inteiro, e visará revelar o significado mais profundo das coisas, a explicá-las no sentido verdadeiro da palavra.*”³⁰³ A ressonância em De Chirico é clara: “*(...) representar tudo no mundo como enigma, não apenas as grandes questões que nós sempre colocamos, porque o mundo foi criado, porque nascemos, vivemos e morremos (...). Mas compreender o enigma de certas coisas que são consideradas em geral como insignificantes.*”³⁰⁴

De acordo com Giovanni Lista, De Chirico teria tido contato com a edição de 1907 daquela obra de Weininger, então muito conhecida entre os estudantes de Munique; dessa época também dataria a leitura de Schopenhauer. Em 1908, De Chirico teria se debruçado sobre *Ecce Homo* de Nietzsche e as cartas do filósofo ao amigo Peter Gast, publicadas em Berlim no mesmo ano.³⁰⁵

Maurizio Calvesi, por sua vez, afirma que De Chirico leu *Ecce Homo* provavelmente em 1910,³⁰⁶ mesmo ano em que pintou seu primeiro quadro considerado metafísico, *O Enigma de uma tarde de outono* (*L'Enigma di un pomeriggio d'autunno*), em Florença. Apenas em 1913, segundo o autor, o artista teria lido o *Ensaio Sobre as Aparições* de Schopenhauer (ano grafado na edição francesa que possuía, de 1912).

Metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica, op. cit., pp. 141-142. O autor nota ainda a singularidade do uso do arco feita por De Chirico, frente à rejeição da vanguarda (cubistas, suprematistas, construtivistas e admiradores de De Stijl) à “circularidade”, que era ligada então à irracionalidade.

³⁰³ “*Ciò che intendo esporre qui come metafísica non coincide con il concetto che solitamente si ha di quest'ultima. Io non indago l'essere e non essere, e non mi propongo di distinguerli. (...) Essa abbraccerà il mondo intero, e mirerà a rivelare il significato più profondo delle cose, a spigarle nel vero senso della parola.*” WEININGER, Otto. *Delle cose ultime*. Studio Tesi: Pordenone, 1985, pp.171-173. Extraído de TRIONE, Vincenzo. *Atlanti Metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*, op. cit., p. 287.

³⁰⁴ “*(...) représenter tout dans le monde comme des énigmes, non seulement les grandes questions qu'on s'est toujours posé, pourquoi le monde a-t-il été créé, pourquoi nous naissons, nous vivons et nous mourrons (...). Mais comprendre l'énigme de certaines choses qui sont considérées en general comme insignifiantes.*” CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 612.

³⁰⁵ LISTA, Giovanni. *De Chirico*, op. cit., pp. 24-35.

³⁰⁶ Calvesi retoma os manuscritos de De Chirico, as datas de tradução das obras de Nietzsche na Itália (não descuidando do fato de que o pintor sabia o alemão) e o contexto do surgimento de *O Enigma de uma tarde de outono* e contraria a notícia dada por De Chirico em suas *Memórias* (1945) de que havia lido Nietzsche antes dos vinte anos (o artista nasceu em 1888). Cf. CALVESI, Maurizio. *La Metafisica Schiarita: Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, op. cit., pp. 38-41.

Portanto, a citação feita no texto *Meditações de Um Pintor – Como poderia ser a pintura do futuro*³⁰⁷ adviria não de *Ensaio sobre as aparições*, mas de *Pensamentos e fragmentos* (texto também reunido na coletânea *Parerga e Paralipomena*) cuja primeira tradução italiana data de 1905. Calvesi, a partir da interpretação de que neste estudo “*não há absolutamente nada daquela inclinação surreal e miraculosa que De Chirico lhe atribui*”³⁰⁸ e que a questão da revelação também é tributária da leitura de Nietzsche, sem que em De Chirico se encontre o tom desmistificador do filósofo, chegou a conclusão de que outro clima cultural gestou essas questões para o artista, precisamente o do contexto florentino de 1910, no qual Giovanni Papini despontava como figura de relevo.³⁰⁹

Segundo Calvesi, Giovanni Papini “*teve prioridade na aplicação à criatividade artística do ‘princípio’ que De Chirico atribui ao filósofo alemão*”, ou seja, de “*considerar os ‘acontecimentos mais comuns’ como se fossem novos e insólitos*”,³¹⁰ continuando sendo possível que De Chirico tenha estudado Schopenhauer antes de se estabelecer na Itália e, por outro lado, ainda segundo o autor, que o artista tenha lido Papini antes de ler as obras de Schopenhauer. Essa teoria é refutada por Giovanni Lista³¹¹, para quem De Chirico já chegou à Florença com as leituras dos filósofos alemães em sua “bagagem”, podendo sim ter lido traduções italianas de Schopenhauer e Nietzsche e

³⁰⁷ “*Une oeuvre d’art vraiment immortelle ne peut naître que par révélation. C’est peut-être Schopenhauer celui qui a le mieux défini et aussi, pourquoi pas, expliqué un tel moment, lorsqu’il dit dans ses Parerga e Paralipomena: ‘Pour avoir des idées originales, extraordinaires, peut-être même immortelles, il suffit de s’isoler so absolument du monde et des choses pendant quelques instants que les objets et les événements les plus ordinaires nous apparaissent comme complètement nouveaux et inconnus, ce qui révèle leur véritable essence.’*” CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 649-650. Segundo Calvesi: “*In nota, Schopenhauer aggiunge che la gente comune si aspetta sempre dal genio delle ‘rivelazioni’: non sostiene affatto, come De Chirico vuol credere, che il genio abbia effettivamente tali rivelazioni; anzi, al contrario.*” CALVESI, Maurizio. *La Metafisica Schiarita: Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, op. cit., p. 18.

³⁰⁸ “*(...) non ha assolutamente nulla di quell’inclinazione surreale e miracolistica che De Chirico gli attribuisce.*” Idem ibidem.

³⁰⁹ Tese apresentada em CALVESI, M.; COEN, E.; DALLA CHIESA, G. *La Metafisica: Museo Documentario*. Ferrara, Palazzo Massari. Bologna: Grafis Industrie Grafiche, 1981, retomada em CALVESI, Maurizio. *La Metafisica Schiarita: Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milão: Feltrinelli Editore, 1982 e desenvolvida por Claudio Crescentini em: *Melancolico De Chirico, 1905-1935*. Roma: Lithos, 2000.

³¹⁰ CALVESI, Maurizio. *La Metafisica Schiarita: Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, op. cit., p. 19.

³¹¹ Também Fagiolo dell’Arco não compartilhava a interpretação de Calvesi, da influência decisiva de Papini sobre o pensamento de De Chirico. Segundo o autor, tratava-se apenas do resultado do uso das mesmas fontes por ambos. Cf. FAGIOLO DELL’ARCO, M. *L’opera completa di De Chirico 1908-1924*, op. cit., p. 80.

revisitado Böcklin em terras florentinas, apenas para “encontrar a confirmação de suas escolhas antigas. Dizendo de outro modo, para o jovem De Chirico, os anos passados em Munique é que foram determinantes.”³¹²

Calvesi propõe, portanto que “Papini já tinha inventado uma ‘Metafísica’ sua, fazendo também largo uso, como veremos, dessa palavra. E tinha já desviado o pensamento de Schopenhauer à atmosfera misticizante e dúbia do Simbolismo.” A comparação acurada do autor entre textos papinianos reunidos em *O Trágico Cotidiano* (*Il Tragico Quotidiano*, 1905) e a atmosfera dos quadros-enigmas de De Chirico e os escritos do pintor, sugere diversos pontos de aproximação e semelhança entre a produção de ambos.³¹³

De resto, ainda no círculo literário florentino do começo do século, que era aquele da revista *Leonardo* (fundada em 1903), dirigida por Papini e Giuseppe Prezzolini, despontava Ardengo Soffici (em Paris de 1903 a 1907, de onde enviava textos críticos a

³¹² DE CHIRICO, Giorgio. *L'art métaphysique. Textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, op. cit., pp. 13-14. Uma fonte da formação de De Chirico em Munique defendida por Lista é o estudo de Wieland Schmied, *L'Art métaphysique de Giorgio de Chirico et La philosophie allemande: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger* publicada no catálogo: *Giorgio de Chirico*. Paris: Museu Nacional de Arte Moderna, 1983. Lista é ainda mais categórico sobre a questão: “Le débat qui se poursuit quelques années déjà sur la ‘formation florentine’ du peintre est en effet en grande partie dépourvu de fondement. La thèse prétendant que De Chirico n’a pu élaborer sa poétique de l’art métaphysique qu’à partir de la lecture de Papini, l’écrivain qui dominait la vie littéraire à Florence autour de 1910, revient en fait à accréditer définitivement les fausses origines de la famille élaborées par les deux-frères. En réalité, la famille De Chirico n’avait aucun lien concret avec Florence, et le peintre lui-même n’y a habité que huit mois.” Idem, p. 14. Na apresentação do livro de Claudio Crescentini, Calvesi comenta o descrédito com que sua teoria foi recebida: “Quando cercai, ormai venti anni fa, di interrogare questo contesto si è verificata quella reazione di rigetto che ho visto sempre accompagnarsi ad altri tentativi di allargamento (o talvolta capovolgimento) negli orizzonti culturali di artisti e movimenti (da un Caravaggio, o un Piranesi, al Futurismo). Rigetto da parte di studiosi che si sentivano mutilati di convinzioni inveterate; ma anche, al contempo, udienza presso studiosi più giovani, che al di là di quello spiraglio aperto vedevano comparire vasti territori da esplorare e avvertivano il bisogno e il piacere di esplorarli.” Calvesi cita ainda a proposta, que credita inconsistente, de antecipação do nascimento da metafísica de De Chirico de 1910 para 1909, como forma de negar a influência do ambiente cultural florentino em sua concepção. In: CRESCENTINI, Claudio. *Melancolico De Chirico, 1905-1935*. Roma: Lithos, 2000, p. 7. Paolo Baldacci é o alvo de Calvesi. Em sua obra de 1997 o primeiro defende como data de realização dos dois primeiros enigmas pintados por De Chirico o ano de 1909, baseado, entre outros elementos, em uma carta do pintor ao amigo Fritz Garz de janeiro de 1910. Cf. BALDACCINI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 78. As duas telas trazem, não obstante, ao lado da assinatura do pintor o ano de 1910. Calvesi revisa a questão rebatendo uma a uma as argumentações de Baldacci em: *Firenze e Torino nella Metafisica di De Chirico*, in: CRESCENTINI, Claudio (org.). *Giorgio de Chirico. Nulla sine tragoedia gloria*, op. cit., pp. 37-41.

³¹³ Por exemplo, o uso de De Chirico de palavras como terror e enigma, que não se encontram em Schopenhauer (a última sim em Nietzsche), mas é explorado por Papini, que as integra ao cotidiano, justamente o que se observa na pintura metafísica. Ver mais em: CALVESI, Maurizio. *La Metafisica Schiarita: Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milão: Feltrinelli Editore, 1982, p. 22.

serem publicados na revista), exatamente o primeiro a demonstrar interesse pela arte de Giorgio de Chirico e Alberto Savinio na Itália (com eles esteve em Florença no mesmo ano) em um artigo de julho de 1914:³¹⁴

*“A pintura de De Chirico não é pintura, no senso que se dá hoje a essa palavra. Se poderia definir uma escrita de sonhos. Por meio de fugas quase infinitas de arcos e de fachadas, de grandes linhas retas; de massas imensas de cores simples, de claros e escuros quase funéreos, ele consegue exprimir, de fato, aquele senso de vastidão, de solidão, de imobilidade, de estagnação, que produzem às vezes alguns espetáculos refletidos no estado de lembrança na nossa alma quase adormentada. Giorgio de Chirico exprime como ninguém a melancolia patética de um fim de dia bonito em qualquer cidade italiana antiga, onde ao fundo de uma praça solitária, além do cenário dos pórticos, das arcadas e dos monumentos do passado, move-se bufando um trem, estaciona um caminhão de um grande magazine, ou fumeja uma chaminé altíssima no céu sem nuvens.”*³¹⁵

Soffici poderia estar se referindo a todas as pinturas com praça do artista, como *O Enigma de um dia* do MAC-USP. Interessante a comparação com o estado de vigília e o emprego da expressão “escrita de sonhos” na análise da pintura de De Chirico. O escritor e pintor participava de *Les Soirées de Paris* e era amigo de Guillaume Apollinaire - também o primeiro a escrever sobre a obra de De Chirico, mas na França - com quem poderia ter debatido sobre a arte dos irmãos. Cabe ressaltar que Apollinaire teorizou o “*sur-réalisme*” que encontraria desdobramentos outros com André Breton e seus

³¹⁴ Publicado na revista *Lacerba*, outro importante periódico florentino fundado por Soffici e Papini um ano antes. Ao lado de *La Voce*, fundada por Prezolini em 1908, no qual Papini também foi diretor.

³¹⁵ “*La pittura di De Chirico non è pittura, nel senso che si dà oggi a questa parola. Si potrebbe definire una scrittura di sogni. Per mezzo di fughe quasi infinite d’archi e di facciate, di grandi linee diritte; di masse immani di colori semplici, di chiari e scuri quasi funerei, egli arriva ad esprimere, infatti, quel senso di vastità, di solitudine, d’immobilità, di stasi, che producono talvolta alcuni spettacoli riflessi allo stato di ricordo nella nostra anima quasi addormentata. Giorgio de Chirico esprime come nessuno l’ha mai fatto la malinconia patetica di una fine di bella giornata in qualche antica città italiana, dove in fondo a una piazza solitaria, oltre lo scenario delle logge, dei porticati e dei monumenti del passato, si muove sbuffando un treno, staziona il camion di gran magazzino, o fuma una ciminiera altissima nel cielo senza nuvole.*” SOFFICI, Adengo. *Scoperte e Massacri. Scritti sull’arte*, op. cit., p. 178.

companheiros de ideal. Ao mesmo tempo, a associação da vida com o sonho, com o estado de vigília era algo já equacionado por Papini, em muito derivado da leitura de Schopenhauer (lembra-se que Papini foi tradutor do filósofo na Itália)³¹⁶ e portanto tanto comum ao “universo” de Soffici quanto, seguindo a lógica traçada por Calvesi, ao assimilado por De Chirico especialmente entre janeiro de 1910 e julho de 1911, quando este residiu em Florença.

De Chirico nutriu forte estima por Papini e Soffici,³¹⁷ o que começou a esmorecer em relação ao primeiro após 1919, com a ligação de Papini ao grupo florentino que incluía Roberto Longhi, de quem De Chirico não esqueceria as duras linhas sobre sua mostra na Casa D’Arte Bragaglia naquele ano e Carlo Carrà, autor da obra *Pittura Metafisica* (1919), na qual De Chirico não foi mencionado.³¹⁸ Estes, entre outros, foram motivos, segundo Calvesi, para que o pintor deixasse de explorar em suas *Memórias* sua ligação com o ambiente cultural no qual sua pintura teria se favorecido, em Florença. As relações com Soffici começam a ficar menos consensuais no mesmo período. De Chirico contraria publicamente suas posições artísticas³¹⁹ e aquele, principalmente ao dialogar com Carlo Carrà, ressentia-se igualmente.³²⁰

³¹⁶ Cf. CALVESI, M.; COEN, E.; DALLA CHIESA, G. *La Metafisica: Museo Documentario*, op. cit., p. 18.

³¹⁷ Em relação ao último este sentimento está documentado em cartas como essa: “*Carissimo Soffici, Non ti puoi figurare quanto piacere abbia avuto di vederti e di passare con te quella giornata; sono cose che m’incoraggiano e che mi empiono di speranza; il nuovo indirizzo che dai alla tua arte ti porterà molto lontano; del resto siamo alcuni ora in Italia che facciamo molto bene; concludo che siamo i soli pittori europei tuttora esistenti; i risultati sono palesi.*” Carta de 7 de novembro de 1919. DE CHIRICO, Giorgio. *Penso alla pittura, solo scopo della vita mia. 51 lettere e cartoline ad Ardengo Soffici, 1914-1942*. Organização de Luigi Cavallo. Milão: Libri Scheiwiller, 1987, p. 104. Em suas *Memórias*, como aconteceu com muitos outros colegas e amigos, Soffici e Papini são duramente desacreditados por De Chirico: “*Molto contribuirono a provocare questa esterolatia, con conseguente decadenza di ogni serietà e di ogni dignità nel campo dell’Arte e della Letteratura, due uomini: Giovanni Papini e Ardengo Soffici, i quali, anche oggi, sono da molti considerati come dei ‘precursori’ dello spirito nuovo, come gli uomini che hanno fatto conoscere in Italia i ‘misteri’ dello spirito moderno francese, che hanno ‘purificato’ l’aria, che hanno aperto la via alle nuove idee e tante altre asinerie di cui noi ora subiamo le estreme conseguenze e per sanare le quali ci vorranno lunghi anni di vera intelligenza, di grande serietà e di ostinato lavoro.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., pp. 92-93.

³¹⁸ Cf. Cf. CALVESI, M.; COEN, E.; DALLA CHIESA, G. *La Metafisica: Museo Documentario*, op. cit., p. 26.

³¹⁹ Cf. CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 706. Ensaio de 1920 sobre Arnold Böcklin. Sobre isso ver: Idem, pp. 22-23.

³²⁰ “*De Chirico copia i quattrocentisti, al museo e a casa. Ciò che fa non m’interessa affatto, e ci vediamo perciò rarissimamente. Leggo i suoi articoli con un certo triste stupore.*” Carta de Ardengo Soffici a Carlo Carrà escrita em 27 de novembro de 1920. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Penso alla pittura, solo scopo della vita mia. 51 lettere e cartoline ad Ardengo Soffici, 1914-1942*, op. cit., p. 27.

Outra possível fonte da metafísica que não é comentada pela maior parte dos estudiosos³²¹ e permanece praticamente inexplorada até hoje é a relação da pintura de De Chirico com os poetas italianos chamados *crepuscolari* do começo do século XX. O termo, que data na imprensa de 1910, mas se refere a uma produção iniciada anos antes, desenvolvida por poetas como Tito Marrone, Guido Gozzano, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Sergio Corazzini, que entre Roma, Turim e Ferrara opôs-se ao formalismo clássico, avizinando a poesia da prosa, assim como se apercebe nos escritos de De Chirico. As semelhanças também se encontram na atmosfera de melancolia e sobretudo na escolha temática, que se baseia em elementos do cotidiano.³²²

Sabe-se que os irmãos De Chirico conviveram com Corrado Govoni durante a Primeira Guerra Mundial e estiveram hospedados em sua casa em Ferrara.³²³ Ocasão a qual o poema *O senhor Govoni Dorme (Il signor Govoni Dorme)* escrito pelo pintor presta contas. A referência ao Castelo Estense de Ferrara é clara:

*“Ele ficou a noite inteira acordado, olhando
a praça, o castelo vermelho e o rio claro...
e agora dorme, dorme, dorme, ... e não é preciso,
não é preciso acordá-lo!”*³²⁴

³²¹ Fagiolo dell’Arco cita a questão rapidamente, mas aludindo à produção de Corrado Govoni de 1915, portanto futurista, em: DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 439, nota 47.

³²² Como Baudelaire já havia feito entre os franceses, o “grupo” dos *crepuscolari* sabia da “*necessità di una adeguazione contemporanea della parola, di un tono tra ironico e sentimentale di uomini senza miti, di un tempo intermedio stanco e disilluso. O non è vero, che con essi entra nella poesia tutto un linguaggio nuovo? Parole della vita quotidiana e familiare, immagini tratte immediatamente dai termini tecnici e scientifici moderni, tutta una simbologia di oggetti contemporanei, con un presentimento e certi tentacoli protesi verso un’Europa lontana.*” Citação de Luciano Anceschi, in: CURI, Fausto. *Corrado Govoni*. Milão: U. Mursia & C., 1964, pp. 24-25.

³²³ Fagiolo dell’Arco o acena em DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 439, nota 47. Uma carta enviada por Alberto Savinio ao marchand Paul Guillaume, em 3 de julho de 1915, o confirma: “*Mon Adresse: A. de Chirico, presso Signor Govoni, Via Cento Versuri 24. Ferrare.*” BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester. *La Pittura Metafisica*, p. 115.

³²⁴ “*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!*” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 47.

Em suas *Memórias De Chirico* recordou-se do poeta: “*Conheci o poeta Govoni, mas o vi poucas vezes; era insociável e não muito acolhedor. Lembro-me da sua casa, que parecia perdida no meio do campo (...).*”³²⁵ A família Govoni possuía uma grande propriedade rural, à qual De Chirico parece se referir em *A noite misteriosa* (*La notte misteriosa*), de janeiro de 1916:

*“A geometria das sombras dilacerava o coração
na manhã melancólica.
Mas com a chegada da noite fundiram-se os volumes e as formas.
Homens e animais passavam como sombras silenciosas
na luz crepuscular.
Luz de sonho demorado. Chegam abafados os ruídos estranhos
somente as rodas da mente giram vertiginosas.
...
E a manhã tardava. No estábulo os vi e me vi também.
O fedor das vacas cortava-me a respiração.
(...)*

*Não, não é nada. Tudo dorme; também as corujas e os vespertílios, que até
em sonho sonham que dormem...”*³²⁶

Trechos da poesia de Govoni como os indicados abaixo, poderiam ter despertado o interesse de De Chirico:

“O crepúsculo estende as suas redes

³²⁵ “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 (...).” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., pp. 101-102.

³²⁶ A natureza é recorrente na poesia govoniana, sua origem “campagnola” a assistia nisso. “*La geometria delle ombre straziava il cuore al mattino immalinconichito. Ma venne la sera si fusero i volumi e le forme. Uomini ed animali passavan come ombre silenti nella luce crepuscolare. Luce di sogno lungo. Giunghon sordi i rumori strani solo le ruote della mente roteano vertiginose.
... E tardava il mattino. Nella stalla li vidi e mi vidi anch’io. Il lezzo delle mucche mi mozzava il respiro. (...)No, non è nulla. Tutto dorme; anche le coccovéggie e i vespertílii che pur nel sogno sognan di dormire..*” Idem, p. 43.

*Sobre o prédio e sobre o jardim, fechado,
E água nas suas bacias se reduz.*”³²⁷

*“Ó doce dia, em que se tem a impressão
lânguida de se estar em convalescência,
de se estar como depois da confissão!”*³²⁸

*“Nas vidraças, o céu pasqualiza
o seu crepuscular lilás:
um prédio se idealiza,
como um sonho que se recorda sobre uma pupila”*³²⁹

Chama-se a atenção para o fato de que a primeira coletânea de poesias de Corrado Govoni a ser publicada (*Le Fiale*, em 1903), teve sua indicação feita por Giovanni Papini ao editor Lumachi de Florença.³³⁰ Pode-se supor que tanto sua obra, quanto a dos outros *crepuscolari* tenham recebido a atenção de De Chirico durante o período de gestação de sua arte metafísica. Ou antes ainda, nas breves viagens que realizou à Itália.

O título e o conteúdo das poesias dos primeiros anos da carreira de Corrado Govoni abordam frequentemente o silêncio, o crepúsculo, as construções da cidade e - para uma relação mais específica com os interiores ferrareses pintados por De Chirico durante a Primeira Guerra Mundial - os objetos, sendo recorrente o ponto de observação do poeta instalado em quartos e salas.

³²⁷ “*Il crepuscolo stende le sue reti sopra il palazzo e sul giardino, chiuso, e l’acqua ne le sue conche s’umilia.*” Extraído do poema *Oro e violetto*, presente em *Le Fiale* (1903), in: GOVONI, Corrado. *Poesie scelte (1903-1918)*. Nova edição revista e ampliada. Ferrara: A. Taddei & Figli Editori: 1920, p. 11.

³²⁸ “*O dolce giorno, in cui si à l’impressione languida d’essere in convalescenza, d’essere come dopo la confessione!*” Extraído do poema *Lo specchio della domenica*, presente em *Armonia in grigio e silenzio* (1903), in: Idem, p. 28.

³²⁹ “*Nelle vetrate, il cielo pasqualiza il suo crepuscolare lilla: un palazzo vi si idealizza come un sogno che si ricorda sopra una pupilla.*” Extraído do poema *Merletto di attimi*, presente em *I fuochi d’artificio* (1905) in: Idem, p. 37.

³³⁰ Cf. CURI, Fausto. *Corrado Govoni*. Milão: U. Mursia & C., 1964, p. 97.

Fausto Curi enxerga na temática de Govoni uma amálgama “*realístico-fabulística*”³³¹ e neste sentido não só De Chirico alcança algo semelhante na pintura metafísica, como trabalha na trilha da memória, no nível do consciente e não do inconsciente como propunham os surrealistas.

Essas relações requerem, porém, uma análise mais detida e aprofundada. Nesse capítulo buscou-se recuperar algumas das bases já conhecidas da pintura metafísica de De Chirico e relacioná-las ao quadro *O Enigma de um dia* do MAC-USP e alguns dos escritos do pintor, assim como sugerir outras. Seguramente, sobre essa tela que foi “descoberta” relativamente tarde no âmbito internacional, integrante de um acervo brasileiro e sendo o Brasil um país no qual De Chirico é praticamente desconhecido pelo público em geral e pouquíssimo estudado por historiadores e críticos de arte, ainda há muito a ser pesquisado e discutido, o que não deixa de ser, mantidas as devidas proporções, característico de toda a obra desse artista.

³³¹ Cf. CURI, Fausto. *Corrado Govoni*, op. cit., p. 95.

Capítulo 5

Gladiadores

O catálogo da mostra *Giorgio de Chirico. Gladiatori. 1927-1929* (2003), curada por Paolo Baldacci, é a única monografia inteiramente dedicada ao assunto encontrada na bibliografia atualmente.³³² Segundo Baldacci, a temática foi desenvolvida pelo pintor em cerca de sessenta quadros, entre 1927 e 1929.³³³ Na primeira metade da década de trinta teriam sido feitas réplicas e variantes dessas pinturas. Fariam parte deste último conjunto as telas *Gladiadores com seus troféus* e *Gladiadores* do acervo do MAC-USP.

O catálogo oferece um repertório de imagens com as obras elaboradas pelo artista sobre o assunto, organizado por Gerd Roos e Paolo Baldacci. *Gladiadores com seus troféus* aparece neste repertório sob o ano de 1930-1931, diferente do fornecido pelo MAC-USP, 1927. Já *Gladiadores* tem sua datação alterada de 1935 *circa* para 1930-1931 *circa*.³³⁴ O título apresentado do último quadro não é o oferecido pelo museu,³³⁵ mas *Fim de Combate II (Fin de Combat II)*,³³⁶ referindo-se ao nome da tela da qual foi copiado. O número II que acompanha o título, no entanto, tem relação com outra réplica, do mesmo quadro, datada também do início dos anos 30.³³⁷ Do quadro original, de 1927 (cuja

³³² BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*. Catálogo da exposição. Milão: Skira, 2003. Existe um pequeno ensaio mais específico, de Christian Derouet, anterior ao catálogo, sobre o *Hall dos Gladiadores* pintados por De Chirico para a casa de Léonce Rosenberg. DEROUET, Christian. “‘Le Hall des Gladiateurs’ peint en 1928-1929, par Giorgio de Chirico pour Léonce Rosenberg (suíte en fin provisoire)”. In: FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio (org.). *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*. Catálogo da Mostra. Milão: Skira, 1998, 255-260. Tradução para o italiano nas páginas de 245 a 254. A primeira pesquisa científica sobre o tema, segundo Gerd Roos, foi feita por Maurizio Fagiolo dell’Arco, que reuniu quarenta e oito obras em: FAGIOLO DELL’ARCO, M.; BALDACCI, P. *Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1929 – dalla nascita al crollo do Wall Street*. Milão: Mondadori Editore, 1982. Cf. BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, p. 153.

³³³ Os guerreiros romanos pintados em 1925 teriam sido uma primeira incursão de De Chirico ao tema. Cf. Idem, 147.

³³⁴ Essa datação já havia sido apontada por Fagiolo dell’Arco. Cf. FAGIOLO DELL’ARCO, M. *De Chirico. Gli Anni Trenta*. Milão: Skira Editore, 1995, p. 123.

³³⁵ O título divulgado pelo MAC-USP continuará a ser usado ao longo da dissertação.

³³⁶ Obra de número 75 no repertório do catálogo. Cf. BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., p. 137.

³³⁷ *Fin de Combat I* (1930-1931) 75 x 65,5, coleção privada. Obra de número 74 no repertório do catálogo e 20 no caderno de imagens dessa dissertação. Cf. Idem ibidem.

localização é desconhecida), foi elaborada uma versão, a primeira, no mesmo ano,³³⁸ o que provavelmente se deve, segundo os autores, à precedência na escolha dada por De Chirico a dois marchands simultaneamente. Se uma tela do pintor agradasse tanto a Paul Guillaume quanto a Léonce Rosenberg ela era refeita, criando duplicatas com poucos elementos distintivos entre si.³³⁹

Em carta de 5 de outubro de 1983, dirigida a então diretora do MAC-USP, Aracy Amaral, Claudio Bruni Sakraischik afirma:

*“No que diz respeito ao quadro ‘Gladiadores’, no momento datado pelo museu de 1927, confirmo-lhe que se trata de um quadro executado pelo Mestre de Chirico, usando um tema de 1927, por volta da metade dos anos trinta. O quadro protótipo pertencia à coleção Leonce Rosenberg [sic], o título original era ‘Fin de Combat’ e foi publicado em 1927 exatamente pelo Bulletin [sic] dell’Effort Moderne, na prancha 37, que era a publicação da galeria de Rosenberg [sic]. Envio-lhe uma fotocópia do quadro original onde verá imediatamente o tipo diferente de assinatura. De Chirico evidentemente amava esse assunto, porque o repetiu durante os anos, e eu pessoalmente além do original, já vi ao menos três versões.”*³⁴⁰

³³⁸ Esses quadros são respectivamente os de número 9 e 10 do repertório do catálogo e 18 e 19 no caderno de imagens dessa dissertação. A primeira versão mede 92 x 73,5 cm e encontra-se em coleção privada. Cf. Idem, p. 112.

³³⁹ Sobre a confusão feita a partir de 1980 entre o original de *Fin de Combat* e sua primeira cópia e os detalhes que as diferenciam ver: BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., p. 112.

³⁴⁰ “Per quanto riguarda il dipinto ‘Gladiatori’, a suo tempo da Voi datato 1927, Le riconfermo che si tratta di un dipinto eseguito dal Maestro de Chirico, usando un tema del 1927, verso la metà degli anni trenta. Il dipinto prototipo apparteneva alla collezione Leonce Rosenberg [sic], il titolo originale era ‘Fin de Combat’ e fu pubblicato nel 1927 appunto dal Bulletin [sic] dell’Effort Moderne, a tavola 37, che era la pubblicazione della galleria di Rosenberg [sic]. Le invio una fotocopia originale dove vedrà immediatamente il tipo differente di firma. De Chirico evidentemente amava questo soggetto, perché lo ha ripetuto negli anni, ed io personalmente oltre all’originale, ne ho già visti almeno tre versioni.” Trecho da carta de 5 de outubro de 1983 enviada de Roma por Claudio Bruno Sakraischik a Aracy Amaral, localizada no Setor de documentação do acervo do MAC-USP. A fotocópia do original não foi encontrada durante a pesquisa.

Existem quatro versões do quadro de acordo com o repertório organizado por Baldacci e Roos.³⁴¹ Os autores demonstram-se conhecedores da interpretação de Sakraischik ao citá-la no catálogo.³⁴² Segundo eles, este teria datado de 1927 o quadro, nos volumes de 1972 de seu *Catalogo Geral de Giorgio de Chirico. Obras de 1908 a 1970* (*Catalogo Generale di Giorgio de Chirico. Opere dal 1908 al 1970*), corrigindo a informação somente no oitavo volume. Como já comentado anteriormente, a publicação deste último volume é posterior (1987) à visita de Sakraischik para autenticação das obras de De Chirico no MAC-USP (1983).

Gladiadores com seus troféus foi datado por Sakraischik de 1928-1929, também no oitavo volume de seu catálogo.³⁴³ Em 1928, de fato, começam a aparecer os grandes grupos de gladiadores emaranhados em aposentos como o que se pode observar no quadro do museu paulista. Este, não obstante, foi incluído, como se viu, por Baldacci e Roos no conjunto de variantes feitas no início da década de 30. A cronologia relativa sistematizada pelos autores baseou-se em critérios como o estilo e a matéria pictórica.³⁴⁴ Tendo todos esses dados à disposição é premente a revisão das datas desses quadros por parte do museu.

Gladiadores é uma composição triangular na qual um guerreiro está de costas e outro de frente para quem observa o quadro, adornado com um elmo, ambos seguram seus escudos e armas e observam um terceiro, derrotado, estendido no chão sobre seu escudo, possivelmente ferido. Como nas outras cenas de combate de De Chirico não há sangue. Eles se encontram em uma arena apenas esboçada pelo jogo de claro-escuro e pela insinuação de um semicírculo no espaço vazio. Paolo Baldacci apresenta como referências visuais usadas pelo pintor nessa obra, sobretudo quanto ao trabalho com os volumes, os mosaicos das termas de Caracalla e a pintura renascentista italiana, de Paolo Uccello a

³⁴¹ Além das já citadas há a tela *Fin de Combat III*, 81 x 64 cm, 1930-1931 *circa*, localização desconhecida. Obra número 76 no repertório e 21 no caderno de imagens dessa dissertação. Cf. BALDACCIO, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., p. 138. Carlo Ludovico Ragghianti cita uma quinta cópia da obra: *Tre Gladiatori*, 1963, óleo sobre tela 80 x 60 cm, Coleção Paolo Beraldelli, Roma. Cf. RAGGHIANI, C.L. *Il Caso De Chirico: saggi e studi di Carlo L. Ragghianti, 1934-1978*, p. 39 e p. 53. Imagem número 22 do caderno de imagens dessa dissertação.

³⁴² Cf. BALDACCIO, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., p. 137.

³⁴³ Cf. Idem, p. 134.

³⁴⁴ Cf. Idem, p.17.

Luca Signorelli.³⁴⁵ É uma tela típica do início da série, anterior à exploração de interiores como espaço compositivo.

Há um quadro da série, de 1930,³⁴⁶ que poderia ser um *pendant* dos *Gladiadores* do MAC-USP, não obstante a diferença estilística e técnica de ambas. Em um lugar semelhante aparecem os mesmos três personagens e seus atributos. O guerreiro derrotado é verde como o do museu paulista, (no original de 1927, aparenta ser, ao contrário, de mármore branco) apesar de ter ganhado feições continua a se assemelhar com um guerreiro de pedra. Todos estão agora, porém, de frente para o expectador, que é encarado pelo lutador que possui o elmo e avança seguido de perto pelo outro, que empunha sua espada curta, mas observa com curiosidade e nenhuma fúria as costas do primeiro, contradizendo e quase impossibilitando um desfecho violento.

Gladiadores com seus troféus apresenta um grupo de guerreiros multicoloridos agrupados de pé no centro de uma sala ou quarto de uma residência, com cornija branca no teto e piso quadriculado marrom, de aspecto mediterrânico. Apenas um deles está totalmente de frente e possui a face lisa dos manequins. Cada um segura uma arma ou troféu. Em sua etimologia a palavra troféu refere-se ao conjunto de armas e tesouros depositados em um campo de batalha pelos triunfantes como memorial de sua vitória.³⁴⁷ Esses pintados por De Chirico têm uma aparência estranha e indefinida, assim como os troféus e cidades/objetos pintados por Alberto Savinio aproximadamente no mesmo período.³⁴⁸ Os troféus apareceram em 1926 na obra de De Chirico, concebidos como naturezas-mortas e com os construtores de troféus.³⁴⁹

Foram investigadas por Baldacci algumas das fontes formais e iconográficas possíveis para a série de gladiadores criada por De Chirico. Dentre elas estão os mosaicos romanos da Villa Borghese e dos Museus Vaticanos (Termas de Caracalla), os desenhos

³⁴⁵ Idem, p. 66.

³⁴⁶ *Gladiateurs*, 1930 *circa*, óleo sobre tela, 70 x 50, 8 cm. Coleção Privada. Número 23 no caderno de imagens da dissertação.

³⁴⁷ Como Keala Jewel afirma alguns deles foram dispostos no Campidoglio, em Roma e podem ser vistos até hoje. Cf. JEWEL, Keala Jane. *The Art of Enigma: The De Chirico Brothers & the Politics of Modernism*, op. cit., p. 77.

³⁴⁸ Exemplos: *Monumenti e trofei*, 1931. Coleção Privada e *La Città delle Promesse*, 1928. Coleção privada.

³⁴⁹ Cf. BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., p. 98.

reunidos no repertório de estátuas gregas e romanas de Salomon Reinach,³⁵⁰ algumas obras de Picasso sobre as touradas dos anos 20,³⁵¹ as pantomimas de combates entre gladiadores do teatro parisiense e a “*magia da cor*” do cinema *technicolor*.³⁵² Para o autor, o trabalho de “invenção” de De Chirico com as cores fluorescentes e contrastantes nos corpos dos gladiadores, combinação entre o moderno e o antigo são “*intuições ‘pop’ avant la lettre*”.³⁵³

O *Zibaldone* de Giacomo Leopardi é citado como inspiração literária. Nos quadros de De Chirico, a desproporção dos gladiadores, que praticamente tocam com a cabeça o teto, teria se inspirado na imagem do galo silvestre do poeta “*que está com os pés na terra e toca com a crista e o bico o céu*”,³⁵⁴ recurso de estranhamento e do absurdo. No romance *Hebdomeros* (1929) a referência é explícita.³⁵⁵ No texto *Algumas perspectivas sobre a minha arte* (*Quelques perspectives sur mon art*, 1935) o pintor fornece mais pistas sobre esse recurso (usado em todas as séries com aposentos): “*Que o teto do quarto seja baixo é*

³⁵⁰ A primeira esposa de De Chirico Raissa Gurievitch, ex-bailarina que estudou arqueologia na Sorbonne, teria tido grande influência nos argumentos clássicos desenvolvidos pelo pintor durante os anos 20. Cf. Idem, p. 145.

³⁵¹ Como: *O rapto* (*L'énlèvement*), 1940, têmpera sobre madeira, 23,8 x 32,6 cm, Nova York, Museu de Arte Moderna de Nova York; *Corrida*, 1922, lápis e óleo sobre madeira, 13,6 x 19 cm, Museu Picasso, Paris, número 24 no caderno de imagens dessa dissertação; *Corrida: La mort du torero*, 1923, lápis sobre papel, 47,6 x 62,5 cm, Musée Picasso, Paris, número 25 no caderno de imagens da dissertação. Picasso foi fonte de inspiração para as leituras do clássico também a outros artistas: “*The reference to Picasso is significant, because the course he steered so adroitly, even in his most overtly neoclassical paintings, between outright imitation and a freely personal interpretation of the past, seemed to many an ideal solution. So much so, indeed, that his new classical paintings quickly became ‘classics’ in their own right, and an inspiration to many other artists, such as Campigli (...), Laurens (...), Tagores (...), and even de Chirico (...).*” COWLING, Elizabeth; Mundy, Jennifer. *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico, and the New Classicism 1910-1930*. Londres: Tate Gallery, 1990, p. 25.

³⁵² O pintor traz essa referência em *Vale Lutetia* (1925). Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 808. Sobre a análise das fontes aqui apresentadas ver: BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., pp. 17-21.

³⁵³ “(...) *intuizione ‘pop’ avanti lettera*”, BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., p. 30.

³⁵⁴ “*Affermano alcuni maestri scrittori ebrei, che tra il cielo e la terra, o vogliamo dire mezzo nell’uno e mezzo nell’altra, vive un certo gallo salvatico; il quale sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo.*” LEOPARDI, Giacomo. *Canti e Pensieri*. Milão: Baldini Castoldi Dalai editore, 2005.

³⁵⁵ “*Fin lì tutto andava bene; ma ecco, il gallo, o piuttosto, quella sagoma, quell’ombra portata di gallo (...)* Ora i piedi del gallo toccavano il suolo e la sua cresta il cielo; lettere bianche, lettere solenni come un’iscrizione lapidaria, s’avanzarono un po’ da ogni lato, esitarono, abbozzarono nell’aria una specie di quadriglia fuori moda e finalmente si decisero a raggrupparsi secondo il desiderio d’una forza misteriosa; a poca altezza dal suolo formarono questa strana iscrizione: Scio detarnagol bara letztafra...”. DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero*, op. cit., p. 42. A frase escrita por Leopardi é “*Scir detarnegòl bara letzafra*”, para significar “*O cântico matinal do galo silvestre*”, em uma língua idealizada entre a “*caldéia*”, a “*targúmica*”, a “*rabínica*”, a “*cabalística*” e a “*talmúdica*”. Cf. LEOPARDI, Giacomo. *Canti e Pensieri*, op. cit., p. 241.

muito importante, porque a atmosfera metafísica da arte grega deve-se em grande parte a este senso dos justos limites que se reencontra nas linhas da paisagem e mesmo no ar: na Grécia, o céu oferece menos que em outros países a impressão de infinito.”³⁵⁶ Não se está muito longe das afirmações de *O senso arquitetônico na pintura antiga (Il senso architettonico nella pittura antica*, 1920), que parte do princípio de que a profundidade e o lirismo não vêm da noção de infinito, mas das linhas serradas das construções, dos limites impostos, por exemplo, por uma janela à paisagem.³⁵⁷

Das obras do MAC-USP a que mais apresenta este efeito é *Gladiadores com seus troféus*, pois o grupo de lutadores encontra-se fechado em um aposento, como já se disse, enquanto em *Gladiadores* as figuras estão posicionadas em um espaço aberto, sem referenciais arquitetônicos, sendo apenas esboçada uma linha do horizonte curva, que propõe uma arena, como nas obras de Picasso anteriormente mencionadas.

Nesta tela, mais que na outra, existem as pinceladas grossas, curtas e coloridas que aparecem em muitas obras dos anos 20, especialmente nessa série, nos manequins arqueólogos e nos móveis ao ar livre. Observadas de perto elas parecem recobrir o corpo dos gladiadores dispostos em triângulo não com pelos, mas de penas. Na realidade, elas se estendem por todo o quadro, conferindo um pouco de movimento à cena.

Os guerreiros das duas telas do MAC-USP aparecem em sua maioria como a estátua de *O Enigma de um dia*, de costas e repetem, como já comentado, a cabeça ovalada e sem feições dos manequins desenvolvidos por De Chirico a partir de 1914. Para Baldacci os gladiadores de De Chirico são de fato uma nova fase de sua pintura metafísica.³⁵⁸

A pouca belicosidade demonstrada nas telas existe também em *Hebdomeros*, especialmente em uma passagem na qual se fala em “*simulacros de combates*”³⁵⁹ e na súplica da esposa do prefeito da cidade onde eles aconteciam a cada domingo para que aos gladiadores fosse poupada a verdadeira luta, sendo permitido que se limitassem a

³⁵⁶ “*Que le plafond de la chambre soit bas est très important, car l’atmosphère métaphysique de l’art grec est dû en grande partie à ce sens des justes limites qui se retrouve dans les lignes du paysage et même dans l’air: en Grèce, le ciel donne moins que dans les autres pays l’impression de l’infini.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 843.

³⁵⁷ Idem, pp. 304-305.

³⁵⁸ Cf. BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., p. 29.

³⁵⁹ DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero*, op. cit., p. 94.

“quadros vivos representando a morte de Patroclo, os combates entre Gregos e Troianos e outros fatos tirados de poemas homéricos”.³⁶⁰

Em outra passagem do livro, já muito explorada, que retém grandes assonâncias em relação à composição de *Gladiadores com seus troféus*, é lançada uma pista do porque do controle da agressividade:

“(...) grupos compactos de filósofos e de guerreiros, verdadeiros blocos policéfalos de cores quentes e brilhantes, mantinham conciliábulos misteriosos nos ângulos dos quartos, sob o teto baixo, lá onde a cornija que une as paredes ao teto formavam um ângulo reto. ‘Essas caras não me dizem nada de bom!’ exclamou de repente um dos jovens discípulos de Hebdomeros. ‘Certo’ respondeu este; ‘entendo ou, melhor, advinho o seu pensamento; você teria preferido os fantasmas sábios da sociedade legisladora e puritana, que evita os discursos onde se fala de micróbios e de instrumentos de cirurgia e empalidece de susto quando pessoas pouco precavidas usam no discurso expressões tais quais: filho do primeiro casamento, irmão uterino, etecetera, ou falam dos sistemas das enfermeiras obstetrizes e das parteiras (...) mas pense nos belos dias claros à beira-mar na praia, pense naqueles Imortais abençoando aqueles que os amam e que, com os elmos de ouro e as couraças de prata, partem nos barcos para ir morrer lá, na outra margem, porque eles sabem que é o melhor meio para voltar depois ao lado dos seus prediletos e viver sem medo e sem remorso; é verdade que só voltam como fantasmas mas, como diz o provérbio, vale mais voltar como fantasma que nunca; pense em tudo isso e não confie nas aparências, então não terá mais a má idéia de pronunciar uma frase como aquela que ouvi agora a pouco.’”³⁶¹

³⁶⁰ “(...) quadri viventi raffiguranti la morte di Patroclo, i combattimenti tra Greci e Troiani e altri fatti tolti dai poemi omerici.” Idem, p. 95.

³⁶¹ “(...) gruppi compatti di filosofi e di guerrieri, veri blocchi policefali dai colori teneri e brillanti, tenevano conciliaboli misteriosi negli angoli delle camere, sotto il soffitto basso, là ove la cornice che unisce le pareti al soffitto formava un angolo retto. ‘Queste facce non mi dicono nulla di buono!’ esclamò d’un tratto uno dei giovani discepoli di Ebdòmero. ‘Sia pure’ rispose questi; ‘capisco o, piuttosto, indovino il tuo pensiero; avresti preferito i fantasmi saggi della società legiferata e puritana, che evita i discorsi ove

De Chirico inspirou-se nesse trecho no puritanismo paterno e em episódios reais de sua infância, como quando um engenheiro gerou um silêncio sepulcral ao citar a palavra “parturiente” em conversa durante uma visita à sua casa.³⁶² A relação entre a atmosfera familiar chamada de jesuítica pelo pintor e sua contestação através de sua arte já foi explorada pela crítica.³⁶³ A colocação de homens nus e seminus amontoados e entrelaçados em quartos ou salas de estilo moderno compreende uma ironia à atmosfera repressiva da qual se fala. Logo, a cena não transmite o que se espera de um grupo de gladiadores. Há um certo pudor, uma estranheza que paira e é gerada igualmente pela combinação insólita e anacrônica da composição.

Recapitulando a ordem das cenas narradas em *Hebdomeros* vê-se que antes dessa admoestação *alla Zaratustra* a um de seus discípulos o protagonista passeava como um gigantesco Colosso de Rodes, pelo “mapa-mundi” vindo a se deparar, com seus seguidores, com uma cabana de esquimós que “*offereciam gentilmente suas mulheres aos exploradores excitados*”.³⁶⁴ Antes ainda *Hebdomeros* discorria sobre a imoralidade de certas comidas e sobre “*o espetáculo de certos restaurantes onde finos gourmets vão para satisfazer as concupiscências obscenas do seu aparelho gástrico*”. Tudo precedido pelas observações que o mesmo fazia de sua própria refeição, verdadeira imagem de uma natureza-morta com caça.³⁶⁵

Hebdomeros incita seus discípulos a não confiar nas aparências. Comer morangos com creme pode se tornar um ato mais condenável e vergonhoso, (não se entende como

si parla di microbi e di strumenti di chirurgia ed illividisce dallo spavento quando persone poco accorte usano nel discorso espressioni quali: figlio di primo letto, fratello uterino, eccetera, o parlano dei sistemi degli ostetrici e delle levatrici (...). ‘(...) ma pensa piuttosto alle belle giornate chiare in riva alle spiagge, pensa a quegli Immortali benedicienti coloro che li amano e che, con gli elmi d’oro e le corazze d’argento, partono sopra le navi per andare a morire laggiù, sull’altra sponda, poiché essi sanno che è il migliore mezzo per tornare poi accanto ai loro preferiti e vivervi senza paura e senza rimorso; è vero che vi tornano solo in quanto fantasmi ma, come dice il proverbio, meglio vale tornare come fantasma che mai; pensa a tutto ciò e non ti fidare delle apparenze, allora non avrai più la brutta ispirazione di pronunciare una frase come quella che ho udito poco fa’.” DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero*, op. cit., pp. 67-69.

³⁶² Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 52.

³⁶³ Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., pp. 15-17 e BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., pp. 22 e 23.

³⁶⁴ “*Offrivano cortesemente le loro mogli agli esploratori in fregola.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero*, op. cit., p. 67.

³⁶⁵ “*Così Ebdòmero ogni sera gli comperava un uccello che egli mangiava soltanto la sera dopo, poiché gli piaceva, nei momenti liberi, dipingere nature-morte di selvaggina.*” Idem, p. 64-65. Este romance de De Chirico apresenta um desfile contínuo de cenas e cenários que se entremeiam e se seguem desavisadamente e anarquicamente como em um sonho. As referências à vida e à obra do autor são constantes.

persoas sensatas possam fazê-lo em público) ³⁶⁶ que esquimós amarrados como salames oferecendo suas esposas a forasteiros, cena que originou o comentário inicial do discípulo.

O protagonista de De Chirico deixa claro desde o início do livro: “Gladiadores! Essa palavra contém um enigma”³⁶⁷ e é ele que o elucida durante a última parte daquele combate já citado, o mesmo que a mulher do prefeito queria evitar e que “*aqueles que detestavam exercícios violentos*”³⁶⁸ esperavam, em vão, fosse protelado pela intervenção de algo sobrenatural:

*“O enigma daquele inefável grupo de guerreiros, de lutadores, difíceis de definir e que formavam em um canto da cena um bloco policromo e imóvel nos seus gestos de ataque e defesa, não foi, no fundo, entendido senão por ele; logo o percebeu vendo as caras que faziam os outros espectadores.”*³⁶⁹

Hebdomeros chama esse de “o momento dos quadros vivos”, o que obviamente recebe mais de um sentido no texto e no hipertexto da obra. Só o personagem, consegue compreender verdadeiramente o “quadro”. Sabe-se que De Chirico apregoava não ser a sua arte entendida nem mesmo por aqueles que a apoiavam.³⁷⁰ *Hebdomero*, assim como o

³⁶⁶ “Molto condannabile secondo lui era pure l’atto di mangiare fragole ricoperte di crema; non riusciva a capire come persone ragionevoli potessero avere il coraggio di fare ciò in pubblico, davanti ai loro simili, invece di nascondere le loro inconfessabili azioni in fondo alle camere più oscure, dopo essersi rinchiusi a doppio giro di chiave come per una violenza carnale o per un incesto. Egli attribuiva tutto ciò all’imbecillità umana che considerava immensa ed eterna come l’universo e nella quale aveva una fede inamovibile.” DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero*, op. cit., p. 66.

³⁶⁷ “Gladiatori! Questa parola contiene un enigma.” Idem, p. 13.

³⁶⁸ “Quelli che detestavano gli esercizi violenti avevano sperato fino all’ultimo momento un intervento soprannaturale (...)” Idem, p.96.

³⁶⁹ “L’enigma di quell’ineffabile gruppo di guerriero, di pugili, difficili a definirsi e che formavano in un angolo della scena un blocco policromo e immobile nei loro gesti di attacco e di difesa, non fu in fondo capito che da lui solo; se ne accorse subito vedendo la faccia che facevano gli altri spettatori.” DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero*, op. cit., p. 96.

³⁷⁰ “Devo purtroppo, e con mio grande rincrescimento, agire così, poiché molti di quelli che mi sono favorevoli non capiscono anche loro nulla della mia pittura.” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 148. Ainda em suas *Memórias* o pintor comenta sobre as análises feitas em torno de sua pintura metafísica: “(...) del resto nessuno non ci ha mai capito nulla, né allora, né oggi. Di solito la gente vede quelle pitture come scene immaginate al crepuscolo, con luci di eclissi che presagiscono catastrofi, oppure grandi silenzi che precedono i cataclismi; una specie di atmosfera di terrore, un’aria da romanzo giallo o da film poliziesco; queste interpretazioni convengono pure ai surrealisti, campioni tra i campioni

artista, sai da angústia moral e intelectual na qual mergulhou após se ver sozinho junto a uma “revelação” que ninguém mais teve, lançando-se ao trabalho.³⁷¹

O grupo de guerreiros ao qual o pintor se refere no romance lembra uma das composições criadas para o salão principal da casa de Léonce Rosenberg,³⁷² idealizado paralelamente aos últimos anos de elaboração do romance (ao todo foram onze as telas executadas). Nela o conjunto de gladiadores em bloco esboça os gestos de ataque e defesa mencionados, que são, no entanto, desajeitados e pouco apaixonados. Ao contrário do quadro do museu paulista este possui também os característicos cavalos com crina e rabo ondulados pintados por De Chirico. Segundo Anna Maria del Monte, nem eles com seus atributos luminosos conseguem reanimar as expressões tristes e enfadonhas dos guerreiros.³⁷³

dell'imbecillità modernistica; convengono per fare della letteratura a buon mercato. Invece si tratta di ben altra cosa...” Idem, p. 87.

³⁷¹ “Con il lavoro ti salverai e li salverai.” DE CHIRICO, Giorgio. *Ebdòmero*, op. cit., p. 97. É recorrente no discurso do pintor a importância dada ao trabalho, à produção, à criação. Em sua autobiografia de 1919 isso fica patente: “A sedici anni, mortogli il padre, de Chirico viene in Italia e si stabilisce a Firenze. Ivi nasce in lui l'amore per la pittura e si mette subito al lavoro”; “A Monaco, superato felicemente il non facile esame d'ammissione, si iscrive all'Accademia di Belle Arti. Per tre anni lavora indefessamente (...)”; “Quattro anni di vita militare, impostagli dalla guerra hanno un po' rallentato la sua attività. Ma ora, lasciato il grigio-verde s'è rimesso con ardore al lavoro.” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 680. Essa questão será intensificada quando o “*mestiere*” passa a ser um ponto fulcral para De Chirico, tornando-se um dos alicerces da crítica aos pintores modernos: “*Bisogna anche aggiungere che per essere un buon artigiano occorre fare degli sforzi e lavorare duramente, mentre la maggior parte delle persone che nel nostro tempo sono state attratte dal mestiere di artista lo sono state unicamente per via della facilità con cui si può fare questo bluff, che oggi viene presentato come una produzione artistica, non solo seria, ma persino geniale. Infatti essere un pittore moderno è infinitamente più facile che essere un buon artigiano.*” *Il Tormento dell'Arte*, in: Idem, p. 529. Por ensejo de uma mudança de residência em Roma, nos anos 40, De Chirico se recorda em suas *Memórias*: “*In via Mario de' Fiori, come sempre, lavorai molto*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 202. Tem-se a impressão que De Chirico quisesse com a retórica sobre o trabalho emular a imagem paterna, único a trabalhar no seio de uma família nobre, que podia viver de rendimentos. Ainda que ao falar em trabalho não se trate exclusivamente de produto final, cabe lembrar que o número de obras produzidas pelo pintor é baixo, levando-se em conta a longevidade de sua carreira e o paralelo com a produção de um artista como Picasso, cuja atividade artística também foi duradoura. Sobre o pai de De Chirico ver: BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 11. Sobre a questão do número de obras de De Chirico ver: Cf. FAGIOLO DELL'ARCO, M. *L'opera completa di De Chirico 1908-1924*, op. cit., p. 6.

³⁷² *Le combat*, 1928, óleo sobre tela, 160 x 240 cm, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milão. Número 26 do caderno de imagens dessa dissertação. Além de De Chirico participaram do projeto de decoração do novo apartamento de Rosenberg, em Paris: Fernand Léger, Auguste Herbin, Jean Metzinger, Alberto Savinio, Gino Severini, Georges Valmier, Jeans Viollier, Francis Picabia, Manuel Rendon e Max Ernst. Os trabalhos foram iniciados em 1928 e inaugurados em 1929. Cf. BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., p. 40.

³⁷³ VIVARELLI, Pia (org.). *Giorgio de Chirico 1888-1978*, op. cit., p. 148.

Para Paolo Baldacci o “enigma dos gladiadores” de De Chirico só pode ser desfeito considerando-se os “*sofisticados níveis de contaminação contidos em suas composições desses anos*”.³⁷⁴ Sua pintura continuaria a ser “*escrita de sonhos*”, “*capaz de arremessar no presente concreto da obra de arte memórias do passado histórico e lembranças individuais, anamnese do profundo e sugestões visuais contemporâneas*.”³⁷⁵ O autor conclui que os gladiadores do artista são uma revolta à sociedade puritana na qual foi formado e da qual parecia ser representante e portanto uma prova de que a sua verdade encontra-se em sua arte e não em sua vida.³⁷⁶

De fato, em suas *Memórias* De Chirico condenou o liberalismo exagerado da educação que seguia o que chamava de mentalidade de “*nudistas e vegetarianos*”, a qual anteciparia, de forma velada e com prejuízo ao desenvolvimento da inteligência dos jovens, conhecimentos que com o tempo todos terminam por adquirir.³⁷⁷ Por outro lado, o pintor fez também em suas *Memórias*, uma defesa dos locais de meretrício (dos quais era freqüentador)³⁷⁸ fechados na Itália após a Lei Merlin,³⁷⁹ alegando haver muito mais luxúria e erotismo nas reuniões da alta sociedade, nos bailes e nas festas que nos bordéis. Ironizou termos empregados pela imprensa à ocasião, tais como “luxúria”, “meretrício”, “carnal” e “lenocínio”: “*É estranho como em mim, todas essas palavras, na hora em que as leio ou as escuto dizer, suscitam imagens que não têm nada a ver com o significado verdadeiro das ditas palavras*.”³⁸⁰ A seguir, lança uma série de exemplos dentre os quais um se conecta com perfeição ao que foi dito em *Hebdomeros* sobre o quão imoral possa ser o ato de se alimentar: “*A palavra: carnal, pecado carnal, violência carnal, etc, suscita em mim a imagem de um senhor corpulento e com o rosto vermelho, sentado à mesa com*

³⁷⁴ “(...) sofisticati livelli di contaminazione racchiusi nelle sue composizioni di questi anni.” BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., p. 30.

³⁷⁵ “*scrittura di sogni*” “capace di precipitare nel presente concreto dell’opera d’arte memorie del passato storico e ricordi individuali, anamnesi del profondo e suggestioni visive contemporanee.” Idem, p. 40.

³⁷⁶ Idem, p. 32.

³⁷⁷ DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 52.

³⁷⁸ Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., pp. 18-19 e nota 47, p. 32.

³⁷⁹ Lei que extinguiu a prostituição legalizada na Itália, em 20 de setembro de 1958. Seu nome provém da senadora italiana Lina Merlin, sua signatária.

³⁸⁰ “*È strano come a me, tutte queste parole, lì per lì, quando le leggo o le sento dire, suscitano immagini che non hanno proprio nulla a che vedere con il significato vero e proprio di dette parole*.” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 199.

o guardanapo amarrado na nuca, o qual, armado com garfo e faca, está prestes a atacar uma enorme bisteca à florentina que lhe está diante no prato.”³⁸¹

De Chirico afirma que certas palavras lhe suscitavam imagens diferentes das que se espera para seu significado. A afirmação “Gladiadores! *Essa palavra contém um enigma*” nutre-se desse mesmo mecanismo. E tanto nos quadros da década de 10 quanto em *Gladiadores com seus troféus* há um estranhamento pelo deslocamento do referente de seu contexto ordinário. Estaria ativa neste último ainda a proposta “metafísica” de “*representar tudo no mundo como enigma*”, então, não apenas os dados concretos observados ao redor como também os signos usados para identificá-los.³⁸²

Lembra-se que paralelamente aos gladiadores desenvolvia-se a série dos grandes nus antigos, iniciada em 1925. As duas partilham um tratamento moderno de temas clássicos (o espaço é sempre aquele dos interiores “burgueses”) e um trabalho com as cores e a matéria que, ao contrário dos também monumentais nus de Picasso aludem ao inefável, palavra que De Chirico usa para caracterizar seus gladiadores em *Hebdomeros*. A cor não local é trabalhada nesses nus com uma técnica de pastel que produz efeitos de fluorescência.³⁸³

Poderia-se pensar na relação entre o ambiente dos “*Italianos de Paris*” (*Les Italiens de Paris*) e a produção da série de gladiadores de De Chirico. Reunidos em torno do crítico Waldemar George esses italianos como Massimo Campigli, Filippo de Pisis, Gino Severini, René Paresce, Mario Tozzi, o próprio De Chirico e Alberto Savinio (entre os mais presentes), trabalharam na capital francesa nos anos 20 e 30 do século XX, vindos de experiências artísticas variadas como o Futurismo, o Novecento italiano e a Pintura

³⁸¹ “*La parola: carnale, peccato carnale, violenza carnale, ecc., suscita in me l’immagine di un signore corpulento e rosso in viso, seduto a tavola con il tovagliolo legato sulla nuca, il quale, armato di forchetta e di coltello, si accinge ad attaccare un’enorme bisteca alla fiorentina che gli sta davanti nel piatto.*” Idem, p. 200.

³⁸² Segundo Paolo Baldacci: “*La solitudine dei segni è tipica dell’arte metafisica perché solo l’artista metafisico sa che i segni, siano essi parole, suoni o immagini, costituiscono un sistema linguistico in cui i significati dipendono dalle relazioni che la mente instaura tra i segni stessi. (...) Togliere ai segni le loro relazioni abituali o logiche significa far scaturire da essi nuovi significati incontrollabili, far accadere qualcosa di nuovo, suggerire la sensazione inquietante di una profondità abitata, come la superficie di un oceano perfettamente calmo ma che nasconde nel fondo una quantità di cose sconosciute. Attraverso queste associazioni poetiche del tutto imprevedute de Chirico arrivò a dare la sensazione di rendere visibile il pensiero, come disse René Magritte ricordando l’effetto prodotto su di lui dal dipinto Il canto d’amore del 1914.*” BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd, *De Chirico*, op. cit., p. 14.

³⁸³ Anna Maria del Monte fala sobre essa técnica e do anti-materialismo nos nus de De Chirico em contraposição aos de Picasso em: VIVARELLI, Pia (org.). *Giorgio de Chirico 1888-1978*, op. cit., p. 136.

Metafísica. Segundo Fagiolo dell'Arco, o denominador comum do “grupo” seria o apelo ao “*mito clássico da tradição italiana*”.³⁸⁴ Para George: “*o classicismo, como eles o concebem... é um comportamento mental, um estado da sensibilidade e da inteligência.*”³⁸⁵

De Chirico já havia publicado em *La Ronda*, em 1920, o texto “*Classicismo pictórico*” (*Classicismo pittorico*) - ano em que também executou cópias de Rafael e Michelangelo - no qual afirma: “*Uma forte corrente de misticismo é indispensável à formação dos artistas clássicos*”; “*Hoje esperamos ser ainda suficientemente místicos para um renascimento do classicismo. Ao nosso misticismo contribuíram fatores diversos, mas não importa.*”³⁸⁶ De Chirico cita Goethe na epígrafe do texto e afirma ser o demônio³⁸⁷ da linha o demônio do classicismo, que após os gregos reaparece entre os pintores italianos do século XV. Há portanto uma abordagem simbólica³⁸⁸ e “romântica” do classicismo em pintura, que é estudado enquanto vocabulário de uma atmosfera misteriosa e de um “estado da sensibilidade”, como Waldemar George propôs. Não por acaso, De Chirico associa a pintura grega a “*aparições achatadas e fantasmagóricas*”.³⁸⁹ Que seriam seus gladiadores senão aparições?

De Chirico recorre às imagens do repertório clássico não por um compromisso estritamente arqueológico (que comparece sobretudo no início da série), mas porque sua poética continua a se apoiar no jogo traçado entre objetividade e subjetividade, memória cultural e presente.

³⁸⁴ Expuseram juntos entre 1928 e 1933. FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio (org.). *Les Italiens de Paris. De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, op. cit., pp. 15-16.

³⁸⁵ “*il classicismo, quale essi lo concepiscono... è un atteggiamento mentale, uno stato della sensibilità e dell'intelligenza*”. Catálogo. *Prima mostra dei pittori italiani residenti a Parigi*, Milão, 1930. Citado em: VIVARELLI, Pia (org.). *Giorgio de Chirico 1888-1978*, op. cit., p. 136.

³⁸⁶ “*Una forte corrente di misticismo è indispensabile alla formazione d'artisti classici.*”; *Oggi noi speriamo d'essere ancora abbastanza mistici per una rinascita del classicismo. Al nostro misticismo hanno contribuito fattori diversi, ma non importa.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 229.

³⁸⁷ “*Bisogna scoprire il demone in ogni cosa*”, afirmou o pintor inspirado em Heráclito de Éfeso, em *Zeusi l'esploratore*. DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 319.

³⁸⁸ Segundo Fagiolo dell'Arco ao falar em “*misticismo della linea*” é possível que De Chirico aluda a Berenson e Longhi, acentuando porém o simbolismo psicológico. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 463.

³⁸⁹ “*Quando si dice pittura greca si pensa subito a certe forme asciutte e fredde, a certe apparizioni piatte e fantasmiche, ed allo stile geroglifico che orna le patere e i vasi.*” Idem, p. 225.

A crítica já procurou conectar o tema dos gladiadores de De Chirico ao Fascismo, como também já indicou o contrário, que seria uma paródia ao culto da virilidade do regime. Baldacci propõe que o pintor estava a par do registro histórico da homossexualidade desses guerreiros, explorando-o e Keala Jewel interpreta como a falta de ação contrapunha-se à poética do movimento das vanguardas, explorada por futuristas e cubistas.³⁹⁰

A mistura entre diferentes registros, alto e baixo, moderno e antigo, presentes na pintura de De Chirico o colocaria como precursor do pós-modernismo. Ainda segundo Emily Braun, o pintor teria descoberto antes de Roland Barthes que os deuses do Olimpo caminhavam pelas ruas, ou seja, que a sociedade moderna criou uma nova série de mitologias, baseada na economia do desejo.³⁹¹ Essa descoberta teria se dado após o retorno do pintor à Paris, em 1924. A autora cita imagens construídas em *Vale Lutetia* (1925) por De Chirico, o qual sugere que “*o menino gigante com asas (putto) do sabonete Cadum*” tem a “*solenidade inquietante das divindades dos mitos antigos*”.³⁹²

Os gladiadores de De Chirico fariam parte da “adesão” à linha do “originário” e não à do “original” na arte pelo artista, da qual fala Renato Barilli,³⁹³ que buscaria, na contramão dos esforços da vanguarda, uma abordagem dos estereótipos e arquétipos, uma releitura de imagens já codificadas em um jogo permanente de relações e citações. Para Savinio a arte é filha da *Memória (Mnemosine)*, graças a ela vemos nas imagens “*aquilo que foram e aquilo que serão, é a poesia do olhar.*”³⁹⁴ Na mesma senda, para De Chirico o mistério que é essa modernidade feita de encontros, se faria sentir em Paris, cidade moderna por excelência, em cada esquina, junto “*daquilo que foi, grávido daquilo que*

³⁹⁰ Cf. BALDACI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., pp. 200-204. JEWEL, Keala Jane. *The Art of Enigma: The De Chirico Brothers & the Politics of Modernism.*, op. cit., p. 100.

³⁹¹ BRAUN, Emily (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., pp. 20-21.

³⁹² Idem, p. 17. “*Così Parigi. Ogni muro tappezzato di réclames è una sorpresa metafisica; e il putto gigante del sapone Cadum, il rosso puledro del cioccolatto Poulain sorgono con la solennità inquietante di divinità dei miti antichi.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 808.

³⁹³ “*Se per la linea ‘originale’ l’approdo allo stereotipo è l’inconveniente peggiore che si possa abbattere sulla ricerca dell’artista, nella linea ‘originaria’ esso al contrario diviene una specie di conditio sine qua non.*” BARILLI, R. *Tra Presenza e Assenza. Due Modelli Culturali in Conflitto*, op. cit., p. 274. Ainda que De Chirico aproxime-se da linha “original” quando busca questionar as relações consuetudinárias estabelecidas por um passado próximo. Cf. Idem, p. 273.

³⁹⁴ “*Grazie alla memoria, noi, nel mirare le immagini, vediamo ciò che furono queste immagini e ciò che saranno, è la poesia dello sguardo.*” BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester. *La Pittura Metafisica*, op. cit., p. 139.

será”.³⁹⁵ Ao tratar da obra de Klinger, em 1920, o pintor já afirmava que o artista moderno é aquele que tem consciência da “herança de séculos de arte e de pensamento (...) no passado, no presente e em si mesmo”.³⁹⁶ A série de gladiadores engendrada por De Chirico seria tributária desta concepção.

Propõe-se agora um retorno à questão das réplicas, que se faz impelente a propósito do quadro *Gladiadores* do MAC-USP. Gerd Roos afirma que os quadros sob essa temática elaborados pelo pintor até 1929 circularam pela Europa (França e Alemanha) e Estados Unidos. Na Itália eles teriam chegado somente em 1930,³⁹⁷ já como cópias e variantes dos precedentes, caso do quadro do museu paulista.

Sabe-se que após o crash da Bolsa de Nova York, em 1929, De Chirico viu seus marchands em dificuldades, as encomendas diminuíram, as perdas financeiras não foram pequenas e as dificuldades enfrentadas com a primeira esposa, da qual veio a se separar em 1930, só agravaram a situação, assim como a diminuição de sua criatividade, que o teria levado a executar obras consideradas de pouco valor, como nus e paisagens de um “*realismo banal*.”³⁹⁸ Porém, não se pretende aqui um julgamento, atribuir exclusivamente a uma estratégia comercial a produção de cópias por parte do pintor, porque a questão parece mais complexa.

Deve-se lembrar que o artista começou a refazer algumas de suas obras metafísicas na década de 20 (como comentado anteriormente, primeiramente para o casal Paul e Gala Eluard), “*sob encomenda dos surrealistas ou por desejo de fazer conhecer a própria obra*”³⁹⁹. Seria sete o número total de quadros e sete os desenhos, também feitos sob encomenda, executados entre 1924 e 1925, todos retomando idéias metafísicas. O mesmo

³⁹⁵ “*La modernità, questo gran mistero, abita ovunque a Parigi; tu lo ritrovi a ogni angolo di strade accoppiato a ciò che fu, gravido di ciò che sarà.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 810.

³⁹⁶ Klinger è stato l’artista moderno per eccellenza. *Moderno non nel senso che oggi si dà a questa parola ma nel senso di uomo cosciente che sente l’eredità di secoli d’arte e di pensiero, che vede chiaramente nel passato, nel presente e in se stesso.*” BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester. *La Pittura Metafisica*, op. cit., p. 175.

³⁹⁷ Cf. BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*, op. cit., p. 153.

³⁹⁸ Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 45.

³⁹⁹ FAGIOLO DELL’ ARCO, M. *De Chirico. Gli Anni Trenta*, op. cit., p. 105. Wieland Schmied argumenta que De Chirico começou a repetir obras metafísicas nos anos 20 para demonstrar que não havia perdido inspiração e ainda podia pintar como antes, unindo-se a um passado que de repente tornou-se fonte de grande interesse. Segundo o autor, essas repetições não são facilmente distinguíveis das primeiras obras. Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, op. cit., p. 268.

aconteceu no começo dos anos 30, quando De Chirico realizou versões de praças da Itália, manequins, interiores ferrareses, porém sob uma fatura diversa.

Carlo Ludovico Ragghianti analisou com minúcia “o caso De Chirico” e interpretou que tendo o pintor produzido “falsos de autor” o propósito só poderia ter sido ser o lucro e nesses casos haveria responsabilidade legal. O crítico acrescenta ainda que no caso de um artista pretender disponibilizar no mercado de obras de arte, réplicas ou reproduções de seus quadros ele deveria fazê-lo de forma declarada e obrigar terceiros a fazê-lo igualmente.⁴⁰⁰

Nota-se através da carta que De Chirico escreve a Simone Breton (transcrita integralmente na nota de número 259 dessa dissertação) que sua atividade de copista era abertamente proposta. Isto porque, e este ponto é fundamental, o pintor revelava uma concepção de qualidade e originalidade em pintura que passava antes de tudo pela questão da artesanaria: “*Essas réplicas não terão outro defeito que aquele de serem executadas com uma matéria mais bela e uma técnica mais hábil.*”⁴⁰¹ Como Pia Vivarelli analisa a “imersão na dimensão da técnica” teria fundamentado o ensejo da cópia, “sobre a base do hábito antigo de assegurar aos comitentes réplicas ainda mais belas que a primeira versão”.⁴⁰² O que faria com que a questão, das cópias, ao menos no início, fosse tributária do olhar que De Chirico havia lançado ao clássico, inspirando-se no método de trabalhar das oficinas renascentistas e também na prática dos pintores do século XIX, que faziam diversas versões da mesma obra buscando a perfeição⁴⁰³ e no apuro dos materiais e da técnica, portanto, de uma escolha artística, o que não exclui obviamente o retorno dos

⁴⁰⁰ Cf. RAGGHIANI, C.L. *Il Caso De Chirico: saggi e studi di Carlo L. Ragghianti, 1934-1978*, op. cit., pp. 22-23.

⁴⁰¹ “*Ces répliques n’ont d’autre défaut que celui d’être exécutées avec une matière plus belle et une technique plus savante.*” Citado em: FAGIOLO DELL’ARCO, M. *De Chirico. Gli Anni Trenta*, op. cit., p. 105.

⁴⁰² “*Questa immersione nella dimensione della tecnica, sulla base dell’antica consuetudine di assicurare ai committenti repliche ancora più belle della prima versione, sembra essere, a questa data, la molla che fa scattare la proposta della replica delle Muse inquietanti fatta ad Eluard, quando questi comunica la sua intenzione di acquisto dell’opera che il proprietario dell’epoca, Castelfranco, non vuol cedere.*” VIVARELLI, Pia. “Giorgio de Chirico. Un profilo”, in: VIVARELLI, Pia (org.). *Giorgio de Chirico 1888-1978*, op. cit., p. 19. A autora fala do poeta Paul Eluard, que aceitou, após a recusa de Breton, a cópia autógrafa de *As Musas Inquietantes*.

⁴⁰³ Cf. TAYLOR, M. (org.) *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, op. cit., pp. 136-137. O autor cita também o estudo de Rosalind Krauss sobre a relação entre as versões de Ingres de *Paolo e Francesca* e a experiência das cópias na arte antiga. Cf. Idem, p. 144, nota 24.

lucros advindos de uma “mesma” obra (uma cópia pressupõe que se trate de um “novo” exemplar), não era diferente para os pintores da Renascença.

O discurso sobre a importância da técnica e da artesanaria começa a ganhar espaço na retórica de De Chirico em 1919, com o texto *O retorno ao ofício (Il ritorno al mestiere)*. Até então, como já comentado, o pintor afirmava em seus escritos que a “técnica não conta”, somente a composição das linhas no quadro daria a sensação da revelação que o originou.⁴⁰⁴ O texto de Roberto Longhi *Ao Deus Ortopédico (Al Dio Ortopedico)*, 1919)⁴⁰⁵ e a revelação da “grande pintura” que De Chirico afirma ter tido na presença de *Amor Sacro e Amor Profano*, de Tiziano, seriam “co-responsáveis” por essa revisão de conceito.

Outro aspecto apontado por Ragghianti que desabonaria as réplicas de De Chirico é a tendência do pintor a lançar mão de estilos diversos contemporaneamente e retomar, sem nenhuma proposta de discussão, fórmulas exploradas muitos anos antes, o que denotaria um desejo de responder a uma demanda comercial e não artística. Para Emily Braun, De Chirico podia mudar de estilo como poderia trocar de indumentária, porque via a história como um “guarda-roupa”, montado de acordo com a sua vontade e preferivelmente com conjuntos improváveis.⁴⁰⁶

A partir dos anos 20, portanto, De Chirico começa a copiar obras (suas e dos grandes mestres), a retomar temas, fazendo o mesmo com os estilos da história da arte, entremeado por novas criações como a dos *Banhos Misteriosos* (1934). Ainda que se possa questionar a qualidade com que o fez em certos momentos⁴⁰⁷ e até mesmo o oportunismo, intencional ou não, de determinadas ocasiões, acredita-se que não se possa negar que seu método de trabalho previa, desde o início, a reciclagem de imagens. Ainda que De Chirico não tenha conceitualizado a questão da cópia, não se deve

⁴⁰⁴ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 597.

⁴⁰⁵ Provavelmente uma alusão ao poema *Dem unbekannten Gott (Ao Deus desconhecido)* escrito por Friedrich Nietzsche em 1864.

⁴⁰⁶ Cf. BRAUN, Emily (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 18.

⁴⁰⁷ Para Giuliano Briganti, as réplicas feitas nos anos 20 de temas metafísicos são obras “diversas” em relação àquelas feitas a partir dos anos 40, que seriam “cópias servis”: “(...) nelle prime repliche di soggetti metafisici fatte in quel tempo traspare qualcosa dei suoi nuovi e pur sempre felici amori anche se non così poetici come i primi. Sono infatti, quelle repliche le più facili a riconoscersi e quindi a datarsi, per l’impasto più ricco e più denso, per i colori più cupi e intensi che ne fanno in qualche modo opere ‘diverse’.” BRIGANTI, Giuliano. “De Chirico e l’altro se stesso. Il problema delle repliche.” VIVARELLI, Pia (org.). *Giorgio de Chirico 1888-1978*, op. cit., p. 26.

automaticamente tomá-lo por um simples falsário. O pintor afirmava ser florentino no começo de sua carreira, fato comentado no início do texto, e não o fez somente em público, como demonstra uma assinatura de um livro de Schopenhauer que possuía: “*Georgius de Chirico florentinus*”⁴⁰⁸, ao qual ninguém teria acesso, teoricamente. Trata-se de algo diverso, da auto-afirmação de pertencimento a um lugar, a uma cultura, mas, demonstra a capacidade de questionar preceitos à revelia de ganhos externos. De Chirico, de resto, havia muita auto-ironia, o que fica patente em seus auto-retratos com fantasia (ou figurino).

A mostra *Warhol verso De Chirico*⁴⁰⁹ é sintomática da revisão da questão das cópias na arte de De Chirico. Andy Warhol admirava a repetição de imagens observada na obra do artista. Trabalhava, porém, com a fotografia, não com a pintura de cavalete, explorando e evidenciando intencionalmente todo o processo de cópia e de certas técnicas de reprodução modernas.

Exemplo radical da exploração da citação histórica a partir do exemplo dado por De Chirico é o de Mike Bidlo, que em 1990 na exposição *Bidlo (Not de Chirico)*, na Galeria Daniel Templon, em Paris, apresentou vinte e oito obras do pintor elaboradas por ele em óleo sobre tela, cópias fiéis de quadros de 1910 a 1969. Para Robert Rosenblum: “*Com a ajuda deste jovem artista americano, toda a questão da contrafação de De Chirico e falsa datação de suas primeiras obras ao longo de sua carreira expandiu-se em um drama metafísico de identidades digno de Pirandello.*”⁴¹⁰

Como Annateresa Fabris analisa, De Chirico é “*falsário de si mesmo se visto na ótica do mercado, cujo fetichismo da unicidade põe em xeque com suas voluntárias ‘contrafações’ artesanais (...)*”.⁴¹¹ As críticas do pintor ao mercado eram abertas, não só quanto a compactuar com o que acreditava ser a decadente pintura que se fazia então,

⁴⁰⁸ Cf. CHIANESE, P.; CRESCENTINI, C. “Biografia”, in : CRESCENTINI, C. (org). *Giorgio de Chirico: Nulla sine tragoedia gloria*, p. 41.

⁴⁰⁹ Realizada de 20 de novembro de 1982 a 31 de janeiro de 1983 em Roma, no Campidoglio e em 1985 na *Marisa del Re Gallery*, em Nova York.

⁴¹⁰ “*With the help of this young American artist, the whole question of de Chirico’s counterfeiting and falsely dating his own early works throughout his later career expanded into a metaphysical drama of identities worthy of Pirandello.*” ROSENBLUM, Robert. “De Chirico’s Long American Shadow” op.cit., p. 55

⁴¹¹ FABRIS, Annateresa. “Retrato do artista como Falsário”, op. cit., sem página.

quanto por participar do “boicote” a suas últimas obras, influenciado pela campanha dos surrealistas.⁴¹²

O pintor viu-se surpreendido por herdeiros de coleções que queriam satisfações sobre a venda de cópias de quadros já adquiridos anteriormente, tendo tomado a pior das decisões, segundo Wieland Schmied, declarando falsos (não autógrafos) quadros seus.⁴¹³

O imbroglio é grande.⁴¹⁴ No entanto, hoje são muitas as informações e as interpretações que permitem reler a produção de variantes e cópias elaboradas por De Chirico sob perspectivas mais equânimes, algumas das quais se procurou esboçar aqui, visando a contextualização das telas com gladiadores do MAC-USP no panorama geral das obras do artista.

⁴¹² De Chirico fala sobre a crise de 1929 como uma punição do Gênio Universal aos que teriam profanado o mundo da arte. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 150.

⁴¹³ BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*, p. 268.

⁴¹⁴ De Chirico em suas *Memórias* comenta algumas ações judiciais como a da *Galleria Milano* e uma promovida pelo pintor a Bienal de Veneza de 1948. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 213-222.

Capítulo 6

Cavalos à beira-mar e Natureza-morta

A primeira obra de De Chirico a ser mostrada em público teria sido o desenho de um cavalo em disparada, assim narrou Alberto Savinio.⁴¹⁵ Cerca de três décadas mais tarde o tema recebeu dedicação intensa do artista, originando uma série, com variados matizes técnicos e estilísticos que se inicia em 1926 e se estende até aproximadamente 1938 (retornando em versões e réplicas nas décadas posteriores).

Antes disso os cavalos tinham aparecido nas estátuas equestres do período metafísico⁴¹⁶ e nas *Vilas romanas* do início da década de 20. Mas, foi durante o segundo período parisiense de De Chirico que passaram a ser vistos em composições como a do MAC-USP, em pares, à beira-mar, acompanhados pelos dióscuros,⁴¹⁷ por templos e ruínas de colunas gregas.⁴¹⁸ Fagiolo dell'Arco questiona suas origens: *Bálío e Xanto, cavalos de Aquiles? Faetonte e Lampo, cavalos da Aurora (e então um escuro e um claro)? Os cavalos de Castor e Pólux domadores, aqueles de Hipólito e seus companheiros...*⁴¹⁹ A resposta é amplamente conhecida pela crítica: Salomon Reinach. Ao menos quanto ao aspecto formal, é claro, sabe-se que a referência dos cavalos pintados pelo artista foi

⁴¹⁵ “Un disegno eseguito all’età di nove anni che il padre del pittore donò al signor Maricic, console di Austria e Ungheria a Volo [Tessalia] e che già in quel tempo rappresentava un cavallo in corsa” Cf. FAGIOLO DELL’ARCO, M. *De Chirico. Gli Anni Trenta*, op. cit., p. 177. Giorgio de Chirico cita em suas *Memórias* um console austríaco conhecido durante sua infância em Volos chamado Minciaki, mas não faz menção a esse episódio. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 36.

⁴¹⁶ O cavalo aparece também em 1913 e 1914 em dois desenhos e um cartaz para a Galerie Paul Guillaume. Com antolhos, remeteria à loucura de Nietzsche. Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd, *De Chirico*, op. cit., p. 90.

⁴¹⁷ Castor, exímio adestrador e domador de cavalos e Pólux, irmãos gêmeos, heróis da mitologia grega com os quais De Chirico e Alberto Savinio são identificados em sua mitologia pessoal. De Chirico, como já se disse, nasceu em Volos, cidade de onde os dióscuros, junto aos outros argonautas, partiram em busca do velocino de ouro.

⁴¹⁸ De Chirico chegou a retratá-los em um aposento, como feito com os gladiadores e incluiu outros elementos como cabeças de estátuas antigas na areia da praia. Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd, *De Chirico*, op. cit., p. 188.

⁴¹⁹ “Balio e Xanto, cavalli di Achille? Fetonte e Lampo, cavalli dell’Aurora (e quindi uno scuro e uno chiaro)? I cavalli di Castore e Polluce domatori, quelli di Ippolito e dei suoi compagni...” Cf. FAGIOLO DELL’ARCO, M. *De Chirico. Gli Anni Trenta*, op. cit., p. 178.

fundamentalmente a obra do arqueólogo francês, que era lida então pela primeira esposa de De Chirico.⁴²⁰

Um trecho de *Isadora Duncan*, texto de Alberto Savinio que integra *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942), fornece uma espécie de *ekfrasis* de uma tela com cavalos à beira-mar pintada pelo irmão:

*“Quando, no décimo-sexto ano do reinado de Antonino, o filósofo Pausânias visitou a Grécia, os deuses haviam morrido fazia tempo. Não persistia outra voz senão de mar e de vento. Os santuários ofereciam ao céu as próprias cáries ilustres. Os tambores das colunas eram contas espalhadas de colossais colares rotos. Cavalos selvagens erravam pelas praias desertas, paravam para ouvir, regiravam em torno as órbitas enlouquecidas e rubras de sangue, depois fugiam a galope, amedrontados pelo imenso nada.”*⁴²¹

Como se sabe a obra de De Chirico sempre dialogou com aquela de Alberto Savinio (vice-versa). Sobretudo na recorrência dos motivos, já que ambos partilharam muitos aspectos biográficos. É a memória (individual e coletiva) em fragmentos que o escritor e o pintor abordam, assim como a relação clássica entre os cavalos errantes, selvagens, em praias desertas e a insensatez da vida.

O quadro do museu paulista traz dois cavalos, um negro e um branco, parados lado a lado, imóveis, como se fossem de madeira. Eles olham para a direita, onde ao fundo, aos pés de uma colina aparece “esfumado” um pequeno templo grego. Na areia estão os fragmentos de colunas antigas que se assemelham a tampas de metal de garrafa de

⁴²⁰ O pintor Antonio Fornari, assistente de De Chirico nos anos 20, deixou um depoimento sobre isso: “A Parigi durante il 1926 fummo per alcuni mesi al servizio di de Chirico. Il nostro lavoro consisteva nel preparargli, secondo un suo particolare procedimento, le tele, lavargli i pennelli, pulirgli le tavolozze.[...] in un tiepido pomeriggio di primavera entrando in questo studio scorgemmo, sul cavalletto, un quadro che non raffigurava gli abituali pensosissimi manichini togati. Si trattava di uno snello cavallo bianco [...]. Sulla sedia del Maestro era poggiato un libro aperto. Con quella curiosità per i segreti dei padroni, propria a tutti i creati, ficcammo il naso tra le pagine del libro [...]. Il libro non era altro che il Répertoire de la statuaire grecque et romaine di Salomon Reinach [...]. Si trattava di uno dei libri su cui studiava la moglie Raissa, allieva del prof. Picard alla Sorbona” Citado em: VACANTI, Salvatore. “Giorgio de Chirico e Il Ritorno al Mestiere. L’importanza dell’allenamento artistico tra Atene e Monaco”, op. cit., p. 431.

⁴²¹ SAVINIO, Alberto. *Isadora Duncan*, op. cit., p.14.

refrigerante e a porcas gigantes. O céu se confunde com a água do mar. O movimento não vem das ondas, mas das crinas e dos rabos dos cavalos, ondulados, porém menos exuberantes que em outros exemplares. As pinceladas são curtas, rápidas, o traço menos preciso. Sente-se uma “incursão pelo museu”, através do, ainda tímido, avizinhamento com a maneira de Delacroix, que se verifica sobremaneira nos cavalos da segunda metade dos anos 30. Acredita-se que *Cavalos à beira-mar* do MAC-USP seja uma obra “de transição”, “indecisa” entre o que Fagiolo dell’Arco chama do período do “*mystère laïc*”, no qual o motivo dos cavalos “*é a realização a olhos vistos (com muitos subentendidos) do mito grego*” e o período barroco, onde “*é filtro para se aproximar de Rubens, Van Dyck, El Greco.*”⁴²²

Essa tela, datada de 1932/1933 pelo museu, difere muito das primeiras realizadas por De Chirico, entre 1926 e 1928, onde as cores parecem saídas de cartazes publicitários e o jogo com os elementos antigos é ressaltado,⁴²³ advindos do que Paolo Baldacci chama de “*concepção estética lúdica e irônica*”,⁴²⁴ que faria do artista um dos precursores da Pop Art, afirmação esta questionável, digna de maior reflexão e ponderação.

Deve-se falar em uma “re-incursão pelo museu” nos anos 30 e não incursão como afirmado acima, posto que antes do surgimento de novas iconografias em Paris, como a dos cavalos à beira-mar, os gladiadores, os nus antigos nos aposentos, os móveis ao ar livre, De Chirico tinha realizado obras como *Ottobrata* (1924) e *Paisagem romana* (*Paesaggio romano*, 1922),⁴²⁵ de um período romântico, onde voltava a revisitar a iconografia bockliniana e antes disso ainda esteve comprometido com o estudo da obra

⁴²² “*Nel periodo del ‘mystère laïc’ è la realizzazione a vista (con moltissimi sottintesi) del mito greco. Nel periodo barocco è il filtro per accostarsi a Rubens, Van Dyck, El Greco.*” Idem, p. 177.

⁴²³ Em *Classicismo pittorico* (1920) De Chirico parece antecipar a idéia do motivo que retrataria em algumas telas com cavalos à beira-mar: “*Il tempio Greco è a portata di mano; sembra che lo si possa pigliare e portare via come un giocattolo posato sopra un tavolo.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 310. Ver como exemplo o quadro *Cavalli che si impennano*, 1927, óleo sobre tela, 131 x 98 cm, coleção privada. Número 27 do caderno de imagens dessa dissertação.

⁴²⁴ “*Proprio nei quadri di cavalli di quest’epoca magica e in quelli con le grandi figure femminili del 1927 de Chirico porta al massimo sviluppo una concezione estetica ludica e ironica che lo pone di diritto tra i precursori della Pop Art americana degli anni sessanta.*” Cf. BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd, *De Chirico*, op. cit., p. 188.

⁴²⁵ *Ottobrata*, 1924, têmpera sobre tela, 135 x 183 cm, coleção privada. *Paesaggio romano*, 1922, têmpera sobre tela, 101, 5 x 75, 7 cm, coleção privada.

dos grandes mestres renascentistas italianos, período do qual o quadro *A partida dos Argonautas* (*La partenza degli Argonauti*, 1920) ⁴²⁶ é exemplar.

Sabe-se que a reflexão sobre a tradição clássica nesses anos esteve ligada ao clima de “retorno à ordem” posterior à Primeira Guerra Mundial. Porém, como Salvatore Vacanti pondera, a abordagem que De Chirico desenvolveu de um retorno ao ofício é uma invenção sua: “nenhum artista na Itália do século XX e dos anos Vinte em particular insistiu tão decididamente sobre a necessidade de reaprender a gramática da própria arte, reapropriando-se da técnica pictórica.”⁴²⁷

Vacanti interpreta que o elemento clássico na obra de De Chirico sempre existiu. No início, veio “(in)filtrado” na pintura alemã, continuou a existir na pintura metafísica, ainda que com a subversão de cânones como a perspectiva e no pós-guerra constituiu-se em um retorno à figura humana. O texto programático *O retorno ao ofício* (*Il ritorno al mestiere*, 1919) iniciou a abordagem desta “nova” leitura do clássico para De Chirico, apoiada no estudo da técnica e dos materiais e foi continuada em: *As escolas de pintura na Antigüidade* (*Le scuole di pittura presso gli antichi*), 1920, *Classicismo pictórico* (*Classicismo pittorico*), 1920, *Pro technica oratio*,⁴²⁸ 1923, culminando no *Pequeno tratado de técnica pictórica* (*Piccolo trattato di tecnica pittorica*), de 1928.⁴²⁹ As reflexões do pintor sobre essas questões não se encerrariam ali porém, segundo o autor. Pois, com os anos, formaram a base de sua crítica, cada vez mais intensa, a “*todo o mundo da arte*”.⁴³⁰

De fato, ao final da segunda parte de suas *Memórias*, escrita em 1962, De Chirico repete diversas vezes a expressão “*verdadeira arte*”, aquela que só ele teria atingido, pois todos os pintores que conhecia continuavam a fazer as mesmas coisas e quando mudavam

⁴²⁶ *La partenza degli Argonauti*, 1921, têmpera sobre tela, 54 x 73 cm, coleção privada.

⁴²⁷ “(...) nessun artista nell’Italia del XX secolo e degli anni Venti in particolare ha insistito così risolutamente sulla necessità di re-imparare la grammatica della propria arte, riappropriandosi della tecnica pittorica.” VACANTI, Salvatore. “Giorgio de Chirico e Il Ritorno al Mestiere. L’importanza dell’allenamento artistico tra Atene e Monaco”, op. cit., p. 420.

⁴²⁸ O manuscrito *Pro tempera oratio*, escrito provavelmente para ser publicado em 1920, em *Valori Plastici*, já abordava os principais assuntos desse texto. Idem, 423.

⁴²⁹ “Il ritorno al mestiere”, *Valori Plastici*, Roma, nº 11-12, novembro/dezembro de 1919; “Le scuole di pittura presso gli antichi”, *Il Primato Artistico Italiano*, Milão, nº 2-3, fevereiro-março de 1920; “Classicismo pittorico”, *La Ronda*, Roma, nº 7, julho de 1920; “Pro technica oratio”, parte II, *La Bilancia*, Roma, nº 2, abril de 1923; *Piccolo Trattato di Tecnica Pittorica*. Milão: S.A.T.E, 1928.

⁴³⁰ Cf. VACANTI, Salvatore. “Giorgio de Chirico e Il Ritorno al Mestiere. L’importanza dell’allenamento artistico tra Atene e Monaco”, op. cit., p. 432.

de tema não o faziam “*para tentar melhorar a qualidade da própria obra*”, mas para agradar ao mercado, aos críticos e aumentar as vendas de seus quadros.⁴³¹ Esses pontos são importantes para que se entenda a concepção evolutiva que o artista tinha em relação a sua pintura. Ela teria melhorado a cada ano, em um “*continuo progresso*”, desde 1918 – note-se a data - porque teria seguido uma “*marcha cadenciada e obstinada para os ápices da maestria que foram alcançados por alguns dos melhores artistas do passado.*”⁴³² A mudança de temática e estilo, portanto era importante para De Chirico, como oportunidade para o aprimoramento de técnicas e para a obtenção de resultados mais satisfatórios. Ainda que se possa questionar a qualidade dos frutos colhidos pelo artista, deve-se lembrar que ele se preocupou até o fim com todas essas questões, paralelamente a um trabalho de retorno aos seus motivos antigos e a criação de novos. Em 1938, por exemplo, quase vinte anos após *O retorno ao ofício*, uma nova revelação o levaria a estudar com afinco as emulsões.⁴³³

O estudo de Vacanti procura delinear a influência da academia alemã no retorno ao ofício pregado por De Chirico, tanto em seu estudo da *têmpera “grassa”* (1920-1923), que já teria sido desenvolvido por estudiosos alemães como Ernst Berger (e antes ainda por Böcklin),⁴³⁴ quanto em sua proposta de um estudo acadêmico voltado para a cópia dos modelos, a insistência na prática do desenho, enfim, de uma formação como a que tivera em Munique no começo do século XX e que em sua (re)proposição lembraria a trajetória

⁴³¹ “*Pittori che io conosco da lungo tempo continuano ancora e sempre a fare le stesse cose e se qualcuno cambia soggetto di pittura lo fa, non per tentare di migliorare la qualità della propria opera, ma semplicemente per migliorare la propria situazione, per vender più facilmente, per rendersi più favorevoli i critici e gli intellettuali, pertanto il cambiamento riguarda solo il soggetto di quello che fa e lo scopo che vuole raggiungere non è per nulla uno scopo ideale e non ha nulla a che vedere con la vera arte.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., pp. 261-262.

⁴³² “*Se si pensa a tutte le mostre mie dal 1918 ad oggi si vede un continuo progresso, una marcia cadenzata ed ostinata verso quelle vette della maestria che sono state raggiunte da alcuni sommi artisti del passato.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 262.

⁴³³ Em suas *Memórias* o pintor comenta o episódio (já citado aqui) que teria constituído essa nova revelação, ocorrida diante de um quadro de Velásquez. Idem, pp. 179-180.

⁴³⁴ Em suas *Memórias* De Chirico conta como um livro escrito por Ernst Berger sobre a técnica de pintura a *têmpera* de Böcklin o teria ajudado nos seus estudos para conseguir a “*tempera grassa*”, que o artista acreditava ser usada pelos grandes mestres do renascimento (não só italiano como flamengo), ao invés do óleo. Cf. VACANTI, Salvatore. “Giorgio de Chirico e Il Ritorno al Mestiere. L’importanza dell’allenamento artistico tra Atene e Monaco”, op. cit., p. 426.

dos Nazarenos, que contribuíram para a reforma do sistema de ensino das artes na Alemanha, no século anterior.⁴³⁵

Assim, é interessante ressaltar dois pontos quanto ao “retorno à tradição” caracterizado como uma “volta ao museu” na obra de De Chirico. Primeiramente, o fato de que se constituiu fundamentalmente como um retorno ao ofício, como o próprio artista explicitou em carta a Breton, de 1922: “*Mas uma questão, um problema me atormenta há quase três anos: o problema do métier.*”⁴³⁶ E em segundo lugar, como este retorno sustentou-se em uma pesquisa “indireta”, levando-se em conta aqui o resgate de uma discussão acadêmica alemã e de seu exemplo prático na obra do suíço Böcklin e, posteriormente, o uso de imagens clássicas provindas de um repertório moderno de arqueologia, ou seja, não se tratou exclusivamente de uma pesquisa prática ou direta nas fontes, mas também do contato com leituras já realizadas das mesmas.

Segundo Fagiolo dell’Arco (analisando o uso do repertório de Salomon Reinach por De Chirico), este seria um método recorrente do pintor, já usado na pintura metafísica: “*Como nos tempos da Metafísica de Chirico interessava-se no duplo (molde, painel, sombra, e enfim manequim), também agora olha para um meio frio e ideal. O seu método permanece sempre o mesmo: representar a idéia de uma idéia, transformando o mundo físico em metafísico.*”⁴³⁷ O resultado deste método ultrapassa o caráter narrativo dos assuntos, despertando uma reflexão sobre o estatuto da imagem, um dos fatores que fizeram com que a obra “pós-metafísica” de De Chirico fosse revista na década de 80.

A repetição exaustiva do tema dos cavalos fez com que De Chirico recebesse duras críticas por parte de Lloyd Goodrich, em 1930. O crítico que até então elogiava o pintor nos Estados Unidos como o “*inventor de novas fórmulas*”, “*um dos mais engenhosos pintores contemporâneos*”, condenou-o por ter se tornado “*um instrumento para a*

⁴³⁵ Os Nazarenos teriam contribuído, por exemplo, para a introdução das *Meisterklassen*, que seguiria os moldes das oficinas medievais e renascentistas na aproximação entre o mestre e seus aprendizes. Cf. VACANTI, Salvatore. “Giorgio de Chirico e Il Ritorno al Mestiere. L’importanza dell’allenamento artistico tra Atene e Monaco”, op. cit., p. 421.

⁴³⁶ “*Mais une question, un problème me tormente depuis bientôt trois ans: le problème du métier.*” Cf. BRIGANTI, Giuliano; COEN, Ester. *La Pittura Metafisica*, op. cit., p. 182.

⁴³⁷ “*Come ai tempi della Metafisica de Chirico si interessava al doppio (calco, formella, ombra e infine manichino), anche ora guarda a um tramite freddo e ideale. Il suo metodo resta lo stesso: rappresentare l’idea d’una idea, tramutando il mondo fisico in metafísico.*” FAGIOLO DELL’ARCO, M. *De Chirico. Gli Anni Trenta*, op. cit., p. 178.

produção em massa”.⁴³⁸ O próprio pintor, porém, também se demonstrou saturado com a própria série de cavalos, em uma entrevista de 1933: “*Sempre meus cavalos. Em Paris não me encomendavam outra coisa senão cavalos, como não encomendavam a Utrillo senão prefeituras de periferia. Bem, já estou farto de cavalos. E se eu quisesse pintar um elefante? Aqui, dizem, as dificuldades econômicas tocam muito menos os artistas.*”⁴³⁹ Giorgio de Chirico fala de Milão, onde estava para executar o afresco do hall de honra da quinta Trienal da cidade.

Para além do aspecto financeiro, existe, como se vem demonstrando, uma escolha artística de De Chirico na repetição de temas e mesmo na cópia de suas telas. Este aspecto da repetição também seria revisto pela arte pós-moderna. Como Robert Rosenblum resume “*no começo dos anos 80 muros estavam caindo, horizontes se abrindo, e artistas pecadores como De Chirico não apenas absolvidos como acolhidos.*”⁴⁴⁰ Mas, essas perspectivas ainda estavam distantes na década de 30 e 40. Max Ernst, no entanto, percebia “algo de heróico” nas escolhas de De Chirico. O pintor recorda, em um manuscrito da década de 40,⁴⁴¹ uma visita feita a seu estúdio em Paris, provavelmente entre o outono europeu de 1933 e o fim de 1934,⁴⁴² em companhia de Alberto Giacometti e André Breton. Ernst conta como o Maestro teria respondido às ofensas de André Breton, proferidas logo após ele ter mostrado várias de suas recentes paisagens de Veneza, todas feitas, segundo Ernst, no “pior estilo cartão-postal”:

“Oh, se você não gosta de Veneza eu posso te mostrar algumas paisagens de Nápoles.”

⁴³⁸ O autor sobe ainda mais o tom da crítica apontando na capacidade de variação de estilos de De Chirico e nessa “produtividade em série” um “*charlatanismo que permaneceu escondido em sua produção inicial*” (“*charlatanism that lay concealed in his early work*”). GOODRICH, L. “Horses, Horses, Horses”, Arts 17, novembro 1930, 110-13. Citado em: BRAUN, E (org.). *Giorgio de Chirico and America*, op. cit., p. 37.

⁴³⁹ “*Toujours mes chevaux. A Paris, on ne me commandait plus que des chevaux, j’en ai assez. Et si je veux peindre un elephant? Ici, me dit-il, les difficultés économiques touchent beaucoup moins les artistes.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 474.

⁴⁴⁰ “*In the early ‘80s, walls were crashing, vistas were opening, and sinner artists like de Chirico were not only absolved but embraced.*” ROSENBLUM, Robert. “De Chirico’s Long American Shadow”, op. cit., p. 54.

⁴⁴¹ Escrito provavelmente em 1946. Cf. TAYLOR, M. (org.) *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, op. cit., p. 171-173.

⁴⁴² Dadas as obras de De Chirico que Ernst cita e o rompimento de Giacometti com os surrealistas no fim de 1934. Cf. Idem, p. 172.

Então, De Chirico teria mostrado telas com paisagens dessa cidade, pintadas no mesmo estilo. Para Ernst, De Chirico “*divertia-se vendo André sofrer terrivelmente pelo que André considerava a traição de Chirico*”. O artista continua sua narrativa:

“André falou a Chirico sobre seu trabalho do passado e Chirico agiu como se não fosse nada de mais, menos que m_____. Chirico disse, ‘É a coisa mais fácil do mundo fazer esse tipo de pintura mesmo agora se algumas pessoas estúpidas pudessem ser encontradas para comprá-las.’

Todo mundo sabe que ele iniciou a partir daquele momento certas atividades como copiar seus quadros antigos, antedatá-los, e colocá-los no mercado. Seu propósito secreto era destruir até mesmo o valor comercial de suas antigas pinturas, porque todo mundo agora tem dúvidas sobre a autenticidade desses quadros.

*Devo admitir que há uma grandeza nessa atitude em um pintor. A atitude de Chirico pode ser comparada àquelas de Rimbaud, Lautréamont, e Marcel Duchamp. Há algo muito heróico na atividade de Chirico, não apenas porque ele deve estar solitário e desesperado em seu trabalho paciente de autodestruição, mas também pelo fato de ele ter conduzido suas intenções de maneira muito conseqüente e nunca ter dado a menor explicação sobre elas nem mesmo a seus amigos mais íntimos.”*⁴⁴³

Ernst compara De Chirico a três personalidades controversas que iniciaram novas posturas na poesia e na arte modernas, influenciando muito o Surrealismo. Não é correto, como se sabe, que de Chirico tenha começado a copiar suas pinturas metafísicas na década

⁴⁴³ “André spoke to Chirico about his former work and Chirico pretended it was nothing at all, less than s_____. Chirico said, ‘It is the easiest thing in the world to make this kind of painting even right now if some stupid people could be found to buy them.’ Everybody knows that he started from this moment certain activities such as copying his older paintings, antedating them, and putting them on the market. His secret purpose was to destroy even the commercial value of this older paintings because everybody now has some doubts about the authenticity of his paintings. I must say myself that there is some greatness in this attitude of a painter. Chirico’s attitude can be compared with those of Rimbaud, Lautréamont, and Marcel Duchamp. There is something terribly heroic in Chirico’s activity, not only because he must be lonesome and desperate in his patient work of self destruction, but also in the fact that he carried his intentions out in a terribly consequent way and never gave the slightest explanation of it even to his most intimate friends.” Extraído de: TAYLOR, M. (org.) *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, op. cit., p. 174.

de 30. Não seria exata também, segundo De Chirico, a afirmação de que ele teria renegado suas obras metafísicas, como mais de uma vez argumentou em suas *Memórias*:

*“Uma vez publiquei nos jornais italianos e estrangeiros que apostava dez milhões de liras contra dez liras com qualquer pessoa que acreditasse poder dar provas irrefutáveis de que eu tinha repudiado a pintura metafísica. Ninguém respondeu; ninguém ousou aceitar a aposta; ainda que o risco consistisse em perder apenas dez liras!”*⁴⁴⁴

Em outra passagem do livro, na qual De Chirico rebate a afirmação de uma senhora de que todos diziam que ele havia repudiado sua primeira maneira, o artista é ainda mais categórico:

*“‘(...) Eu nunca tive nem primeira, nem segunda, nem terceira ou quarta maneira; sempre fiz aquilo que quis fazer não me importando nem um pouco com os boatos e as lendas criadas sobre mim por pessoas invejosas e interesseiras. Porque você, cara senhora, não pergunta a Picasso se ele repudiou ou renegou seus arlequins, os acrobatas e os mendigos que pintava há mais de meio século?’ Quando tinha terminado de falar a modernista esnobe não estava mais ali, tinha desaparecido como por encanto.”*⁴⁴⁵

O testemunho autobiográfico do pintor deve ser levado em consideração com ressalvas, porque além do depoimento de Ernst, que aponta o contrário, há um efetivo

⁴⁴⁴ “Una volta pubblicai su giornali italiani e stranieri che scommettevo dieci milioni di lire contro dieci lire con chiunque credesse di potermi dare prove irrefutabili che io avevo ripudiato la pittura metafisica. Nessuno rispose; nessuno ardì accettare la scommessa; eppure il rischio consisteva a perdere solo dieci lire!” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 221.

⁴⁴⁵ “‘(...) Io non ho mai avuto né prima né seconda né terza o quarta maniera; ho sempre fatto quello che ho voluto fare, infischandomi altamente delle dicerie e delle leggende create sul mio conto da persone invidiose e interessate. E poi perché Lei, cara signora, non domanda a Picasso se egli ha ripudiato o rinnegato gli arlecchini, gli acrobati ed i mendicanti che dipingeva or è più di mezzo secolo?’ Quando ebbi finito di parlare la snobona modernista non c’era più; era sparita come per incanto.” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 203.

jogo de “corrupção” da venda de suas obras metafísicas, determinado não apenas pelas cópias, mas pelas retrodatações, que fariam com que a autenticidade e portanto o valor de sua obra fosse constantemente questionado. Por outro lado, como quando se trata de De Chirico existem diversos ângulos a serem analisados, constata-se que o primeiro caso de retrodatação feita pelo pintor remonta a uma época muito anterior, a 1911. Não se tratava de uma cópia, mas do primeiro auto-retrato pintado pelo artista, o que traz a famosa frase “*Et quid amabo nisi quod aenigma est?*” e a data de 1908. Segundo Fagiolo dell’Arco, apoiado nas conclusões de James Thrall Soby, a motivação de De Chirico para a antecipação em três anos da datação deste trabalho estaria no desejo de fazer parecer anterior as origens de sua vocação metafísica.⁴⁴⁶

Levando-se em consideração a ironia e o crescente desprezo de De Chirico em relação aos surrealistas pode-se aventar o caráter de chiste em suas afirmações, feitas realmente para irritar e se divertir à custa de Breton. Hoje, ao olhar para o conjunto da obra de De Chirico vê-se que a metafísica não foi renegada (voltando até mesmo em um novo ciclo na década de 60) e que se dividiu espaço com um interesse pelo clássico e pelo “museu”, apenas confirmava uma tendência sempre existente na carreira do artista, retratada, por exemplo, através do manuscrito “*Uma exposição em Florença de algumas obras de Andrea del Castagno. Florença, 25 de maio de MCMXI*” (*Une exposition à Florence de quelques oeuvres de Andrea del Castagno. Florence, le 25 mai MCMXI*). Este manuscrito foi redigido em 1911, não se sabe se para publicação ou não⁴⁴⁷ e revela o interesse do pintor pela arte renascentista muito antes do chamado “retorno à tradição” de 1918/19. E mais: este texto denota a seleção de uma fonte, as *Vidas* de Vasari, que não era a mais recente, nem mais correta sobre o assunto, explicitando que o compromisso do pintor seria menos com os fatos que com a expressão de suas idéias sobre a arte.

De Chirico realmente pareceu fazer o que queria sem se importar com a crítica alheia ao pintar no início da década de 30 as paisagens de estilo “cartão-postal” comentadas por Ernst, em torno da mesma época em que pintava os cavalos e os gladiadores do MAC-USP. Em 1933, o pintor buscava o retorno à boa pintura, entendida

⁴⁴⁶ FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio. *L’Opera completa di De Chirico. 1908-1924*, op. cit., p. 80.

como “pintura em plena matéria”, com o tema das paisagens, assim como faria com outros gêneros tradicionais como o da natureza-morta.

Fagiolo dell’Arco pesquisou a presença da natureza-morta na obra de De Chirico dos anos 10 aos anos 70, em um estudo parcialmente publicado em: *De Chirico. Gli Anni Trenta* (1991, primeira edição) e completado com a mostra *Vita Silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco* (Acqui Terme, Palazzo Liceo Saracco, 1997). Nele o autor, entre outras coisas, rastreou as diversas poéticas utilizadas pelo pintor para retratar o tema. Do primeiro quadro, datado de 1912, um vaso com crisântemos, de influxo van goghiano, a uma *vida silente* com templo e estátua, de 1970⁴⁴⁸ vê-se um desfile das mais variadas influências: Böcklin, Delacroix, Courbet, Cézanne, Chardin.

A natureza-morta do MAC-USP é datada de 1940 *circa*. A composição horizontal possui uma palheta mais restrita e tons escuros que lembram Courbet, além de uma mesa com toalha branca dois pedaços de pão, um copo com vinho e uma maçã. Seus elementos lembram outro quadro, *Mesa com romã, dois cachos de uva e um copo de vinho contra a paisagem*, de 1923 *circa*,⁴⁴⁹ onde o copo transparente com vinho também aparece como símbolo do mistério eucarístico - reforçado na tela do MAC-USP pelo pão – acompanhado, no entanto por uma romã, alegoria da ressurreição.⁴⁵⁰ Neste quadro o clima romântico é muito mais presente que na obra do MAC-USP, que apresenta, não obstante, com simplicidade e muita clareza o mesmo mistério. As naturezas-mortas de cerca de 1940 do pintor alternam-se entre o fundo preto e a paisagem romântica,⁴⁵¹ a *Natureza-morta* do MAC-USP é um exemplo do primeiro caso, o que acentua ainda mais seu aspecto de *vida silente* do qual De Chirico fala.

⁴⁴⁷ Giovanni Lista defende a primeira hipótese, Paolo Baldacci a coloca em dúvida. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *L’art métaphysique. Textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, op. cit., p. 41 e Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 98.

⁴⁴⁸ *Vaso di crisantemi*, 1912, óleo sobre tela, 73 x 60 cm, Coleção do Banco de Roma, Roma. *Vita silente com tempio e statua*, 1970 *circa*, óleo sobre tela, 40 x 50 cm, Fundação Giorgio e Isa de Chirico, Roma.

⁴⁴⁹ *Tavolo con melagrana, due grappoli d’uva e un bicchiere di vino contro il paesaggio*, 1923 *circa*, tempera sobre tela, 46, 5 x 35 cm, coleção privada. Número 28 no caderno de imagens dessa dissertação.

⁴⁵⁰ Segundo Fagiolo dell’Arco: “Un nuovo lessico (che seguirà anche l’amico de Pisis (...)) elabora l’antica grammatica della vanitas: il vino e l’uva evocano il mistero eucaristico; la melagrana (introdotta nelle allegorie cristologiche a partire dal XVII secolo; si ritrova, in questa forma, in altri dipinti di De Chirico (...)) è simbolo cristiano della Resurrezione (...)” FAGIOLO DELL’ARCO, M. (org.). *Vita Silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco*, op. cit., p. 70.

⁴⁵¹ Existe na Coleção Roberto Marinho uma natureza-morta de De Chirico desse tipo, com paisagem, porém, datada de 1927. Cf. *Sem título*, 1927, óleo sobre tela, 25, 5 x 31 cm, Coleção Roberto Marinho, Rio de Janeiro.

O termo foi citado pela primeira vez no texto *Metafísica da América (Metafisica dell'America)*, de 1938:

*“Quando tiverem aprendido a escutar a voz das coisas, então vocês começarão a saber desenhar. (...) Lembre-se que a palavra feia natureza-morta, com a qual classificamos hoje em pintura a representação dos animais mortos e das coisas inanimadas, corresponde, em uma outra língua, a uma palavra muito mais profunda e verdadeira e muito mais gentil e impregnada de poesia: vida silente.”*⁴⁵² *Escutar, entender, aprender a exprimir a voz remota das coisas, este é o caminho e a meta da arte”*.⁴⁵³

De Chirico fala do aspecto metafísico do mundo concreto, “a voz remota das coisas” que deve ser escutada e entendida para ser transformada em arte. Quando este aspecto é compreendido inicia-se a aprender a desenhar, é um mistério que pode ser transmitido com as linhas. Em 1938, De Chirico fala em metafísica. O texto que narra as impressões de sua estadia nos Estados Unidos (de agosto de 1936 a janeiro de 1938) é repleto de alusões aos procedimentos e às imagens de sua pintura metafísica (sobretudo das novas invenções da década de 20 como os manequins-arqueólogos), doadas pela arquitetura da cidade que revelaria o mesmo que ele havia expressado “*em uma parte de sua obra de pintor: a homogeneidade e a monumentalidade harmônica, formada por elementos díspares e heterogêneos.*”⁴⁵⁴

Quanto à vida silente, De Chirico está falando de metafísica, mas também se refere ao desenho, à técnica. O tema da natureza-morta é um bom mote para se pensar no procedimento cíclico e contínuo de De Chirico de retomada de estilos e gêneros

⁴⁵² Versão italiana do termo *still life*. No original, *vita silente*. O pintor atribuiu a criação da expressão em italiano à esposa, Isabella Far. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., p. 55.

⁴⁵³ : “*Quando avrete imparato ad ascoltare la voce delle cose, allora voi comincerete a saper disegnare. (...) Ricordati che alla brutta parola natura morta, con la quale oggi classifichiamo in pittura la raffigurazione degli animali morti e delle cose inanimate, corrisponde, in un'altra lingua, una parola ben più profonda e vera e ben più gentile e pervasa di poesia: vita silente. Ascoltare, intendere, imparare a esprimere la voce remota delle cose, questa è la strada e la meta dell'arte*”. DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 861.

⁴⁵⁴ “*Negli edifici, nelle case di nuova York ho trovato ciò che io stesso ho sentito ed espresso in una parte della mia opera di pittore: l'omogeneità e la monumentalità armonica, formata da elementi disparati ed eterogenei.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 862.

tradicionais da pintura, algo que perpassa, com diferentes nuances, toda sua carreira, mesmo antes dos desdobramentos do ano de 1919. Tanto é assim que ao chegar em Ferrara, durante a Primeira Guerra Mundial, vindo da recepção efervescente de sua pintura metafísica em Paris e na iminência do desenvolvimento de um novo conjunto de inspiradas composições metafísicas⁴⁵⁵ o pintor exercita-se em uma natureza-morta com frutas contra um fundo negro,⁴⁵⁶ como a do MAC-USP (lição de Chardin), composições simples contra o fundo escuro e virtuosismo da técnica,⁴⁵⁷ porém com um estilo böckliniano. Isso, aliado ao fato de, à época, o tema estar sendo abordado por outros pintores como, por exemplo, De Pisis e Soffici e a concepção espacial ser moderna, ainda que diversa da metafísica, para Fagiolo dell'Arco faz com que o interesse deste quadro de 1915 exista “*exatamente por ser não um objetivo, mas uma etapa: um percurso entre o antigo e moderno coletivo, uma ponte entre passado e futuro pessoal.*”⁴⁵⁸

Talvez, a partir de 1919, a pesquisa da técnica e dos materiais tenha se intensificado na arte de De Chirico, não somente pelo clima de retorno à ordem, como também em resposta a uma dentre as muitas acusações feitas por Roberto Longhi em *Ao Deus Ortopedico* – como já sinalizado - a que supunha que o artista não soubesse pintar. Longhi fala em “*Exageros fabulescos com espaços desertos fugidios, realizados com truques comuns à cenografia, espacialidade não respirada serenamente, zonas cruas de tintas rebocadas em losângulos como nas portas das mercearias, campos de cor não harmoniosos (...).*”⁴⁵⁹

Em *O retorno ao ofício (Il ritorno al mestiere, 1919)* De Chirico afirmava que a natureza-morta foi “*um refúgio e uma imensa escapatória*” para os cubistas, mas que uma parte dos pintores voltavam então à ela “*procurando naturalmente serem honestos dessa*

⁴⁵⁵ Os interiores ferrareses, com biscoitos e doces, que também podem ser considerados em alguma medida naturezas-mortas. A questão é sempre apenas indicada pela crítica. FAGIOLO DELL'ARCO, M. (org.). *Vita Silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco*, op. cit., p. 21.

⁴⁵⁶ *Frutta su un tavolo* [mela cotogna, pere, uva nera, mela], 1915, óleo sobre tela, 45 x 34,5 cm, coleção Silvano Lodi, Campione. Número 29 do caderno de imagens dessa dissertação.

⁴⁵⁷ Cf. FAGIOLO DELL'ARCO, M. (org.). *Vita Silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco*, op. cit., p. 50.

⁴⁵⁸ Cf. FAGIOLO DELL'ARCO, M. (org.). *Vita Silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco*, op. cit., p. 50.

⁴⁵⁹ “*Oltranzze favolesche di fuggenti spazi deserti, realizzate coi trucchi comuni alla scenografia, non serenamente respirata spazialità; zone crude di tinte intonacate a losanga come negli sporti dei droghieri, non armoniosi prati di colore (...)*” LONGHI, Roberto. *Scritti Giovanili, 1912-1922*. Florença: Sansoni, 1980, vol.1, p. 429.

vez e representá-la com formas mais claras.”⁴⁶⁰ Ao longo das décadas o interesse de De Chirico pelo desenho, os volumes e as formas só aumentou. Em seu texto *As naturezas mortas* (*Le nature morte*), de 1942,⁴⁶¹ o artista retoma o termo *vida silente* e explica que o tipo de pintura que ele designa exprime a vida calma e silenciosa das coisas exatamente através desses elementos que vinha pesquisando, o volume, a forma, a plasticidade. O pintor estava em busca da “substância dos objetos”, porque essa substância que determinaria a forma. Essa “substância das coisas” seria mais do que a cor e seria definida pelo “jogo do ar”, o ar, complexo de se representar em pintura, a base da plasticidade dos corpos. Para De Chirico, os artistas modernos teriam desprezado esses valores fundamentais, realizando plenamente a profecia que estaria contida na palavra **natureza-morta**. Reformulando uma crítica já recebida de Longhi, o pintor decretava: “*As naturezas mortas pintadas pelos pintores modernos não poderiam nem mesmo servir como anúncios de lojas de gêneros alimentares.*”⁴⁶²

Este artigo é secundado por outra preocupação, a qualidade da matéria pictórica. De Chirico atribuíra também à decadência dos materiais a falência da arte moderna. Os bons materiais eram vistos pelo pintor como produto do gênio. A união deles (matéria física) com a ciência do pintor em empregá-los (matéria metafísica) resultaria em boas pinturas.

O artista já havia explorado essa questão em um texto publicado um mês antes, intitulado *Discurso sobre a matéria pictórica* (*Discorso sulla materia pittorica*).⁴⁶³ Este artigo conclamava ao “Renascimento da Grande Pintura”, que não se daria senão através do retorno à “matéria da grande pintura” e que teria sido redescoberta pelo próprio pintor,

⁴⁶⁰ “*Ora dunque una parte dei pittori torna di nuovo alle nature morte, cercando beninteso a essere questa volta onesti ed a rappresentarle con forme più chiare.*” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 279.

⁴⁶¹ Texto publicado em: “*L’Illustrazione Italiana*”, Milão, em 24 de maio de 1942.

⁴⁶² “*Le nature morte dipinte dai pittori moderni non potrebbero nemmeno servire come insegne di negozi di genere alimentari.*” E De Chirico continua: “*Una salumeria, un fruttivendolo, una panetteria, una pasticceria che mettessero come insegna una natura morta dipinta da un pittore moderno, vedrebbero i loro clienti fuggire a gambe levate e presto i disgraziati commercianti che avrebbero avuto l’infelice idea di puntare sulla forza d’attrazione delle nature morte moderne, sarebbero costretti a chiudere bottega. Le nature morte moderne sono, infatti, inferiori anche a quell’arte popolare, semplice e banale, creata dai pittori d’insegna.*” LONGHI, Roberto. *Scritti Giovanili, 1912-1922*. Florença: Sansoni, 1980, vol.1, p. 479.

⁴⁶³ Artigo publicado em *Il Corriere Padano*, Ferrara, em 5 de abril de 1942, republicado em *L’Illustrazione Italiana*, Milão, em 26 de abril de 1942. Cf. DE CHIRICO, Giorgio e FAR, Isabella. *Commedia dell’Arte Moderna*. Milão: Abscondita, 2002, p. 164.

após anos de pesquisas.⁴⁶⁴ Nele, o artista faz uma diferenciação entre a “*metafísica do objeto ou da idéia contida em um quadro inventado*” e a “*metafísica da grande pintura*”. Compreende-se que a primeira diz respeito às obras metafísicas da década de 10 e quanto a ela De Chirico reafirma um conceito já contido em manuscritos antigos: “*a matéria pictórica não é um elemento indispensável nesses quadros*”, porque a metafísica provinda deles seria espiritual, não pictórica. O artista conclui que a verdadeira arte é aquela transmitida pelo ofício do pintor agraciado com talento. E o mistério da pintura estaria nela mesma, em sua matéria física e metafísica, não nos temas e nas imagens. Para o pintor:

*“Somente quando os pintores de hoje tenham entendido essa verdade, a verdade, isto é, que o valor e o interesse da pintura dependem unicamente da sua qualidade e não do assunto e do estilo, somente então nós poderemos ter um renascimento artístico e a pintura se tornará de novo arte.”*⁴⁶⁵

Um depoimento do pintor Gerard Tempest, que estudou pintura com De Chirico no final dos anos 40, deixa entrever como o Maestro elaborava essas questões na prática:

“Isso que ele me declarou, que a técnica é a coisa mais importante, até do que as coisas em si. A realidade das coisas é a apresentação misteriosa. Você tem que conhecer as técnicas, assim você sabe qual técnica é melhor para aquilo que você está tentando dizer. Ele adorava

⁴⁶⁴ Esses anos se referem às primeiras pesquisas em torno do que o pintor chamava de *tempera grassa*, ainda na década de 20. A revelação da grande pintura para De Chirico teria se dado a partir de um comentário feito por sua esposa Isabella Far diante de um retrato de Velásquez no Louvre, em 1938: “*Isso não é cor seca, mas bela matéria colorida*”. O pintor conta em suas *Memórias* como a partir do contato com um restaurador de quadros flamengos do Louvre e da reflexão sobre essa frase da esposa, lançou-se no estudo das emulsões. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*, op. cit., pp. 179-180. Para saber mais sobre as qualidades da matéria pictórica dos antigos “redescoberta” por De Chirico ver: DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 170-172.

⁴⁶⁵ “*Solo quando i pittori d’oggi avranno capito questa verità, la verità cioè che il valore e l’interesse della pittura dipendono unicamente dalla sua qualità e non dal soggetto e dallo stile, soltanto allora noi potremo avere una rinascita artistica e la pittura diventerà di nuovo dell’arte.*” Cf. CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 467.

*litargírio, e como você pode ver ele o usava muito, e fazia isso porque achava que era algo rico e translúcido e poderoso. Enquanto que aquilo que as pessoas usam hoje, acrílico, não tem nada disso, não tem substância. O elemento do infinito, que é tão importante em seu tipo de arte, perderia-se. Tornaria-se apenas um pequeno pôster. Existe mais no seu trabalho que um pôster. Existe um mundo lá, e ele quer que você entre neste mundo, em sua profundidade.”*⁴⁶⁶

De Chirico começou a empregar essa “bela matéria” com um novo estilo, o Neo-Barroco, não tanto em naturezas-mortas quanto em auto-retratos com figurinos extravagantes. Mais uma vez o pintor lançava mão de um estilo totalmente diverso e com um “agravante”, tê-lo criticado nas décadas anteriores.⁴⁶⁷

O artista não era o único a trabalhar a natureza-morta naquele período na Itália. Obrigatório lembrar-se das naturezas-mortas com garrafas e outros utensílios de Giorgio Morandi, das quais o museu paulista possui dois exemplares, um de 1939 e outro de 1946.⁴⁶⁸ Se os pintores modernos, como aponta De Chirico, realizaram a profecia contida na palavra natureza-morta, Morandi teria feito se cumprir plenamente a profecia do termo

⁴⁶⁶ “(...) *That’s what he professed to me, that technique is the most important thing as far as the actuality of things. The reality of things is the mysterious presentation. You have to understand technique, so you know which technique is best for what you’re trying to say. He loved litharge, and as you can see he played with it a lot, and he did that because he himself felt like something can be rich and translucent and powerful. Whereas the stuff that they use today, acrylic, there’s nothing to it, no substance. The element of infinity, which is so important in his kind of art, would be lost. It would become just a little poster. There’s more in his work than a poster. There’s a world there, and he wants you to go into this world, into the profundity of it.*” TAYLOR, M. (org.) *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, op. cit., p. 182. Este trecho faz parte de uma entrevista concedida por Gerard Tempest a Michael Taylor em 15 e 16 de dezembro de 2001.

⁴⁶⁷ Paolo Baldacci acredita que essa “mudança de idéia” possa ter se devido a um fato político, de neutralidade frente ao regime fascista, posto que a pintura metafísica vinha sendo considerada “bolchevique e judaica” e todas as outras correntes pictóricas estavam sendo relacionadas contra ou a favor do regime. Por outro lado, os auto-retratos com figurinos pintados com uma maneira “luxuosa” serviram tanto de publicidade a ele (que vinha sendo ridicularizado na imprensa por esse tipo de obra) junto a uma burguesia ligada ao poder vigente, interessada nesses auto-retratos cheios de fausto e brilho, quanto como uma forma de *épater les bourgeois*, obtendo ainda mais repercussão por consequência. Cf. BALDACCIO, Paolo e ROOS, Gerd, *De Chirico*, op. cit., pp. 51-53. A oferta de um neo-Barroco, de uma poética anti-clássica, assume ares de manifesto sobre a importância da técnica e da bela matéria à revelia do estilo na caracterização da grande pintura.

⁴⁶⁸ *Natureza-morta*, 1939, óleo sobre tela, 44 x 51,4 cm, MAC-USP, São Paulo. *Natureza-morta*, 1946, óleo sobre tela, 28,2 x 38,8 cm, MAC-USP, São Paulo.

*vida silente. Segundo Renato Miracco, nos quadros deste artista: “Os objetos simples, evocados pela memória, resultam muito vivos, mediadores de uma realidade atemporal e poética. É uma realidade na qual a morte não está presente. Não existe de fato caducidade na natureza-morta de Morandi, trata-se de uma natureza-morta viva, que vive de vida própria e nos comunica quietude: ‘os quadros de Morandi são ilhas de quietude que se apóiam em si mesmas.’”*⁴⁶⁹

De Chirico escreveu sobre o pintor em 1922, descrendo-o como um alquimista ligado ao novo lirismo da arte européia, “a metafísica dos objetos mais comuns”. Aparece um fio condutor neste texto que se une quase duas décadas depois às suas afirmações teóricas mais recentes sobre a matéria pictórica:

“Enorme é a confusão que oprime as artes hoje; e a má qualidade da pintura alaga os continentes com torrentes de cor untuosa e oleosa (...) Portanto, é com suma simpatia e com um senso de conforto dulcíssimo que vemos há alguns anos surgir, desenvolver-se e amadurecer com lenta, trabalhosa mas segura mente, artistas como Giorgio Morandi.

Ele procura encontrar e criar tudo sozinho: mõi pacientemente as cores e prepara as telas e observa ao seu redor os objetos que o circundam, da sagrada panhota, escura e varieagada por rachaduras como uma rocha secular, à nítida forma dos copos e da garrafas. (...)

*Ele observa com o olho do homem que crê e o íntimo esqueleto dessas coisas mortas para nós, porque imóveis, aparecem-lhe em seu aspecto mais consolador: em seu aspecto eterno.”*⁴⁷⁰

⁴⁶⁹ MIRACCO, Renato e BANDERA, Maria Cristina. *Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália*. Catálogo da Exposição. Milão: Mazzota, 2006, p. 19.

⁴⁷⁰ “Enorme è oggi la confusione che opprime le arti; e la cattiva qualità della pittura che allaga i continenti con torrenti di colore grasso e oleoso (...) Pertanto è con somma simpatia e con dolcissimo senso di conforto che noi vediamo da qualche anno sorgere, svilupparsi e maturarsi con lenta, faticosa ma pur sicura mente, degli artisti quali Giorgio Morandi. Egli cerca di ritrovare e di creare tutto da solo: si macina pazientemente i colori e si prepara le tele e guarda intorno a sé gli oggetti che lo circondano, dalla sacra pagnotta, scura e screziata di crepacci come una roccia secolare, alla nitida forma dei bicchieri e delle bottiglie. (...) Egli guarda con l’occhio dell’uomo che crede e l’intimo scheletro di queste cose morte per noi, perché immobili, gli appare nel suo aspetto più consolante: nell’aspetto suo eterno.” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 784-785.

Além da captação da “vida” das coisas e a própria preparação dos materiais, que no Brasil vê-se no modernismo tardio, na década de 40, em de um artista como Alfredo Volpi, que passa do óleo à têmpera, outro aspecto que aproximaria estes dois pintores seria a repetição de um vocabulário limitado.⁴⁷¹ Morandi trabalhava com um reduzido número de objetos que justapunha e reorganizava repetidas vezes, em cada quadro diversamente. Também De Chirico retomou elementos de sua metafísica inicial reconfigurando-os em quadros aparentemente idênticos, mas sempre diferentes um dos outros, não apenas porque a “reprodução” não provinha de um ato mecânico, como porque, na série de *Praças da Itália* (dos quadros intitulados com esse nome), por exemplo, que surgiu na década de 20 e se estendeu até o fim da vida do pintor, existem pequenas variações tanto na composição quanto na iconografia.⁴⁷²

A *vita silente* do MAC-USP exhibe o programa de um pintor interessado nas questões do ofício, no diálogo com a história da arte, mas também um pressuposto metodológico cultivado na poética metafísica, o de buscar nas coisas do cotidiano um aspecto não comumente percebido, a vida silenciosa que acompanha os dados do mundo e que poderia ser captada por indivíduos com talento.

Ainda que o discurso sobre a importância dos materiais para a qualidade da pintura tenha se tornado preponderante nas últimas décadas da carreira de De Chirico, acredita-se, que este interesse, apoiado sobretudo na questão do *métier* e do estudo possa ser rastreado pontualmente ao longo de toda sua obra, assim como a preocupação com o “espiritual na arte”, apoiado no conceito de revelação no início e desenvolvido na concepção de um *Talento Superior* por volta dos anos 40.⁴⁷³ Essas questões se repetiam e eram retomadas

⁴⁷¹ Cf. TAYLOR, M. (org.) *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, op. cit., p. 133.

⁴⁷² Segundo Michael Taylor: “(...) a detailed comparison of every work from the Piazza d’Italia series, painted over a number of decades, reveals minute variations in iconography and composition, occasionally replaced by a sailing ship. Another example is the placement of the two figures shaking hands, who usually appear in the far distance either to the left or right of the recumbent statue. Whereas these two figures stand apart in his earlier Metaphysical paintings, they now greet each other with a handshake, a gesture of reconciliation. No one painting in the series is exactly like another, despite appearing to be just that.” Idem, op. cit., p. 141.

⁴⁷³ “L’esistenza di un Talento Divino ed Universale ci spiega il fenomeno dell’arte sulla terra. La grande pittura è il frutto dell’ispirazione data all’artista da questo Talento Superiore ed è pure il risultato del lavoro serio e difficile compiuto dagli uomini di valore. (...) Ma poi pochi sono gli uomini che si rendono conto che il fenomeno dell’arte è una manifestazione del Talento Universale del quale, noi uomini, non possiamo essere che dei servitori fedeli e riconoscenti.” DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 461.

por De Chirico continuamente, como um procedimento de “eterno retorno” que se estende às suas contrafações e a reciclagem de motivos.

O pintor, um dos maiores bastiões da arte figurativa do século XX, essa que já havia sido colocada em xeque até mesmo em seus suportes no início do século, reconhecia tal posição e dela se orgulhava. Sua convicção de que não fazia cópias, mas variações, provinha da cultura do ofício, porque acreditava, exatamente como Gerard Tempest alude, que seus quadros não eram posters, mas resultado de um trabalho artesanal profundamente estudado e único, evidenciado, pelo próprio tecido pictórico de sua obra.⁴⁷⁴ Ao mesmo tempo, há toda a querela com os surrealistas e uma espécie de sensibilidade “proto-pós-moderna”, como afirma Michael Taylor, naquilo que o pintor chamava de “inspirações caprichosas e surpreendentes”, resultado imprevisível de suas variações.⁴⁷⁵ Neste sentido a obra tardia de De Chirico é reavaliada positivamente: “*Com a sua ênfase na imagem repetitiva ao invés da unicidade, a falta de identidade autoral fixa, e uma insistência na sincronicidade de todos os períodos, não só do seu trabalho, mas de toda a Arte Ocidental, os trabalhos tardios de De Chirico podem ser compreendidos, ao menos para o espectador, como uma crítica radical do tempo.*”⁴⁷⁶

⁴⁷⁴ Segundo De Chirico: “*Il lavoro della pittura consiste appunto nella creazione di un tessuto che si tesse e si fa col gioco del pennello che serve ad applicare la materia sopra una superficie, in strati sovrapposti.*” Idem, p. 464.

⁴⁷⁵ Michael Taylor cita um depoimento de De Chirico sobre a uma *Praça da Itália* que tinha feito um ano antes, depoimento no qual demonstraria a imprevisibilidade de suas versões, publicado no catálogo de 1972 da exposição *De Chirico by De Chirico*, realizada no The New York Cultural Center: “*I saw, engraved and painted, many troubling signs, the point of departure for a long series of inspirations both capricious and surprising*”. Cf. TAYLOR, M. (org.) *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*, op. cit., p. 143, nota 4.

⁴⁷⁶ “*With their emphasis on repetition and variation, often produced what de Chirico later described as ‘capricious and surprising’ results, incorporating elements of what we would now describe as a sort of fixed authorial identity, and an insistence on the synchronicity of all periods, not just of his own work but of the entire history of Western art, de Chirico’s late works can be understood, at least to this viewer, as a radical critique of time.*” Idem, p. 134.

Considerações finais

A análise da documentação relativa aos cinco quadros de Giorgio de Chirico pertencentes ao MAC-USP e a leitura de uma bibliografia concernente à vida e a obra do artista, bem como de fontes como documentos de outras instituições, artigos de jornais e revistas permitiram que se obtivessem algumas informações novas quanto às origens e os dados técnicos das telas, em relação aqueles fornecidos pelo museu.

Quanto ao quadro *O Enigma de um dia* acredita-se que se possa “refinar” a data de sua aquisição para 1928, ano em que Tarsila do Amaral conheceu Giorgio de Chirico e quando, comprovadamente Oswald de Andrade adquiriu uma obra do pintor, não se sabe qual. Provavelmente não o quadro em questão (dado o valor pago), mas, ainda que não se trate dele, essa notícia indica a forte possibilidade que *O Enigma de um dia* tenha sido comprado no mesmo ano. A informação de que Ciccillo Matarazzo recebeu como presente este quadro em maio de 1954 por parte de um grupo de personalidades, como ato de desagravo por sua demissão da presidência da comissão dos festejos para o IV Centenário da Cidade de São Paulo, em cerimônia realizada no MAM-SP - onde a obra ficou depositada por determinação do industrial até sua doação em 1963 ao MAC-USP – foi trazida à tona ao museu em 2008, pela Professora Annateresa Fabris, constituindo importante contribuição também a este trabalho, que pôde aprofundá-la em pesquisa no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Gladiadores com seus troféus e *Gladiadores* receberam no estudo de Paolo Baldacci (2003) a revisão de suas datações, o que já havia sido feito por Claudio Bruno Sakraischik nos anos 80 (com resultados um pouco diversos) e comunicado ao MAC-USP. Acredita-se que tais dados não possam ser ignorados pelo museu, pois denotam uma falta de atualização não só a respeito da bibliografia sobre o assunto como também do conhecimento da obra do pintor. A primeira tela não dataria de 1927, mas 1930-1931 e a segunda tela não de 1935, mas 1930-1931 *circa*. O fato de *Gladiadores* ser uma cópia também é interessante e nunca é explorado. Espera-se ter contribuído com elementos que possam aumentar as perspectivas em torno deste debate, como a análise de textos do pintor relativos ao retorno ao ofício, como também de depoimentos de artistas, da análise

do contexto artístico e social que influenciava a sua arte, sem descuidar ainda das diferentes poéticas registradas em suas obras, muitas vezes simultaneamente.

Procurou-se problematizar a relação entre pintura metafísica e o Surrealismo, assim como ampliar as perspectivas gerais de debate no Brasil, dada a ausência da discussão sobre as obras de De Chirico posteriores a década de 10. Tudo a partir do diálogo com a bibliografia e a análise das obras do MAC-USP combinada à análise de escritos do artista, ao longo de toda a dissertação e continuando nas traduções, com notas, apresentadas a seguir.

Um aspecto que foi sinalizado em vários momentos na dissertação (não esgotado por não ser o escopo do trabalho), um ponto interessante que merece ser aprofundado, é o da revisão da obra tardia de De Chirico a partir dos anos 70 e 80, notadamente por parte dos artistas da Transavanguardia na Itália (como Sandro Chia), mas também por Andy Warhol e com reflexos até os anos 90, com o caso comentado de Mike Bidlo. Semelhante ao que vinha sendo feito com a obra de Francis Picabia por Sigmar Polke, que viu nela uma matriz para a pop art moderna, trabalhando a desconstrução da imagem, certamente não mais como o cubismo, mas com figurações conhecidas e sobreposições, enfatizando a não hierarquia das imagens. Não apenas, mas foi também neste sentido que as últimas décadas da produção de De Chirico e suas cópias foram relidas, como “exemplo” para a contestação às padronizações a que a arte foi submetida, uma leitura a contrapelo.

Lembra-se ainda que são encontradas no Brasil outras obras de De Chirico não abordadas aqui e que merecem destaque. Duas em especial, um retrato, provavelmente da década de 40, ao qual não foi permitido ter acesso, nem se conseguiu ter mais informações dado que o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi está fechado para o atendimento a pesquisadores. Na casa de vidro onde o casal morava também existem dois mosaicos atribuídos ao pintor. A segunda obra é também um retrato, o retrato de Clarice Lispector pintado pelo artista em 1945. A escritora comentou o fato em carta enviada de Roma as suas irmãs. Contou ter recebido a notícia do fim da Segunda Guerra Mundial no ateliê do artista, ao posar pela última vez para o pintor, em 9 de maio daquele ano.⁴⁷⁷ De Chirico

⁴⁷⁷ Os comentários da escritora acerca da obra e do pintor são interessantes: “*Ele é famoso no mundo inteiro. Tem quadros em quase todos os museus: certamente vocês já viram reproduções dos quadros dele. O meu é pequeno; está ótimo, uma beleza, com expressão e tudo. Ele cobra muito caro como é natural, mas cobrou*

em suas *Memórias* comenta o retrato feito, exatamente em 1945, de uma senhora brasileira que se chamava Fonseca “de sobrenome” e que era esposa de um secretário da Embaixada Brasileira.⁴⁷⁸ Clarice Lispector era então casada com Maury Gurgel Valente, diplomata brasileiro. Logo, há a possibilidade que o pintor tenha feito confusão com os sobrenomes, como é possível que outra brasileira, talvez também conhecida de Clarice Lispector, tenha sido também retratada pelo Maestro na mesma época. De qualquer modo, tem-se mais esse registro do interesse (também de brasileiros) pelos retratos do artista nos anos 40.

Conclui-se o percurso pelas obras e as poéticas de De Chirico presentes no acervo do MAC-USP - e também pelas “linhas” do artista-escritor – na expectativa de ter reunido elementos que auxiliem na abordagem desse conjunto de telas e, possivelmente, na relativização da “hegemonia” de *O Enigma de um dia* sobre os outros quadros, abrindo caminho para novos aprofundamentos e debates.

*menos. E enquanto ele estava pintando apareceu um comprador. Ele naturalmente não vendeu... Mas veio com uma história de fazer dois quadrinhos para eu escolher. De outra vez que eu estiver em Roma, se o excelentíssimo marido permitir posarei então para ele mesmo, quer dizer, para o quadro ficar dele (ele venderia então). O meu retrato é só da cabeça, pescoço e um pouquinho dos ombros. Tudo diminuído. Posei com aquele vestido de veludo azul da Mayflower, lembra-se Tania? (...)” Trecho de carta escrita por Clarice Lispector em Roma, em 9 de maio de 1945, a Elisa Lispector e Tania Kaufmann, in: LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 73.*

⁴⁷⁸ DE CHIRICO, G. *Memorie della mia vita*, op.cit., p. 202.

Caderno de imagens

- 1) Giorgio de Chirico, *O Enigma de um dia*, 1914, óleo s/ tela, 83 x 130 cm, MAC-USP, São Paulo.
- 2) Giorgio de Chirico, *Gladiadores com seus troféus*, 1927 *circa*, óleo s/ tela, 99,2 x 78,7 cm, MAC-USP, São Paulo.
- 3) Giorgio de Chirico, *Gladiadores*, 1935 *circa*, óleo s/ tela, 74,7 x 59,8 cm, MAC-USP, São Paulo.
- 4) Giorgio de Chirico, *Cavalos à beira-mar*, 1932/33, óleo s/ tela, 54,7 x 45,6 cm, MAC-USP, São Paulo.
- 5) Giorgio de Chirico, *Natureza-morta*, 1940 *circa*, óleo s/ tela, 32,5 x 41,8 cm, MAC-USP, São Paulo.
- 6) Foto da Sala da Representação Italiana na II Bienal de Teatro – V Bienal de São Paulo, 1959.
- 7) Esboço para *Os Puritanos*, Maggio Musicale Fiorentino, 25 de maio de 1933. Ato II, cena V. *Interno con drapo*, têmpera, Florença Teatro Comunal.
- 8) Giorgio de Chirico, *L'Énigme d'une journée*, 1914, óleo sobre tela, 185,5 x 139,7 cm, Museu de Arte Moderna de Nova York.
- 9) Giorgio de Chirico, *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, 1910, óleo sobre tela, 45 x 60 cm, coleção privada, Buenos Aires.
- 10) Giorgio de Chirico, *L'enigma dell'oracolo*, 1910, óleo sobre tela, 42 x 61 cm, coleção privada, Turim.
- 11) Giorgio de Chirico, *L'enigma dell'ora*, 1911 *circa*, óleo sobre tela, 55 x 71 cm, coleção privada.
- 12) Giorgio de Chirico, *L'énigme de l'arrivée et de l'après-midi*, 1912 *circa*, óleo sobre tela, 70 x 86,5 cm, coleção privada.
- 13) Giorgio de Chirico, *Les joies et les énigmes d'une heure étrange*, 1913, óleo sobre tela, 83,7 x 129,5 cm, coleção privada.
- 14) Giorgio de Chirico, *L'énigme de la fatalité*, 1914, óleo sobre tela triangular, 138 x 95,5 cm, Kunstmuseum, Basel.

- 15) Detalhes de obras de Giorgio de Chirico de 1913 e de 1912. Projeto de Weimbrenner, 1830.
- 16) Estudo para *O Enigma de um dia* (II), 1914, Lápis e caneta sobre papel, 31 x 38,7 cm, coleção privada, Paris.
- 17) Estudo para *O Enigma de um dia* (II), 1914, Lápis e caneta sobre papel, 17, 5 x 15,8 cm, coleção privada, Roma.
- 18) Giorgio de Chirico, *Fin de Combat*, 1927.
- 19) Giorgio de Chirico, *Fin de Combat*, 1927, 92 x 73,5 cm, coleção privada.
- 20) Giorgio de Chirico, *Fin de Combat I*, 1930-1931, 75 x 65,5 cm, coleção privada.
- 21) Giorgio de Chirico, *Fin de Combat, III*, 1930-1931 *circa*, 81 x 64 cm.
- 22) Giorgio de Chirico, *Tre Gladiatori*, 1963, óleo sobre tela, 80 x 60 cm, Coleção Paolo Beraldelli, Roma.
- 23) Giorgio de Chirico, *Gladiateurs*, 1930 *circa*, óleo sobre tela, 70 x 50, 8 cm, coleção privada.
- 24) Pablo Picasso, *L'énlèvement*, 1940, têmpera sobre madeira, 23,8 x 32,6 cm, Museum of Modern Art, Nova York.
- 25) Pablo Picasso, *Corrida: la mort du torero*, 1923, lápis sobre papel, 47,6 x 62,5 cm, Musée National Picasso, Paris.
- 26) Giorgio de Chirico, *Le combat*, 1928, óleo sobre tela, 160 x 240 cm, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milão.
- 27) Giorgio de Chirico, *Cavalli che si impennano*, 1927, óleo sobre tela, 131 x 98 cm, coleção privada.
- 28) Giorgio de Chirico, *Tavolo con melagrana, due grappoli d'uva e un bicchiere di vino contro il paesaggio*, 1923 *circa*, têmpera sobre tela, 46, 5 x 35 cm, coleção privada.
- 29) Giorgio de Chirico, *Frutta su un tavolo* [mela cotogna, pere, uva nera, mela], 1915, óleo sobre tela, 45 x 34,5 cm, Coleção Silvano Lodi, Campione.

Fontes das imagens:

Números 1 a 5 – Concessão MAC-USP.

Número 6 – Concessão Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo

Número 7 - JANUS. *Giorgio de Chirico, scene e costumi*. Catálogo da mostra, Palazzo Madama, de 11 de abril a 11 de maio de 1973, sem página.

Número 8 – Site do Museu de Arte Moderna de Nova York.
<http://www.moma.org/collection>

Números 9, 11, 12, 13, 16 e 17 - BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*. Boston: Bulfinch Press Book, 1997, pp. 82, 103, 120, 168, 220, 221.

Número 10 - <http://www.pianeta-arte.com/mda-dechirico.asp>

Número 14 - CALVESI, M.; COEN, E.; DALLA CHIESA, G. *La Metafisica: Museo Documentario*. Ferrara, Palazzo Massari. Bologna: Grafis Industrie Grafiche, 1986, p. 247.

Números 15 e 22 - RAGGHIANTI, C.L. *Il Caso De Chirico: saggi e studi di Carlo L. Ragghianti, 1934-1978*. Florença: Critica d'Arte, 1979, p. 105 e 39.

Números 18 a 21; 23 e 26 – BALDACCI, Paolo (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*. Catálogo da exposição. Milão: Skira, 2003, pp. 112, 137, 138, 107 e 91.

Números 24 e 25 – Site do Museu Picasso, em Paris. <http://picasso-paris.videomuseum.fr>

Número 27 – BALDACCI, Paolo e ROOS, Gerd. *De Chirico*. Catálogo da Mostra. Veneza: Marsilio, 2007, p. 191.

Números 28 e 29 – FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. (org.). *Vita Silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barroco*. Catálogo da mostra. Milão: Skira Editore, 1997, pp. 71 e 51.



1



2



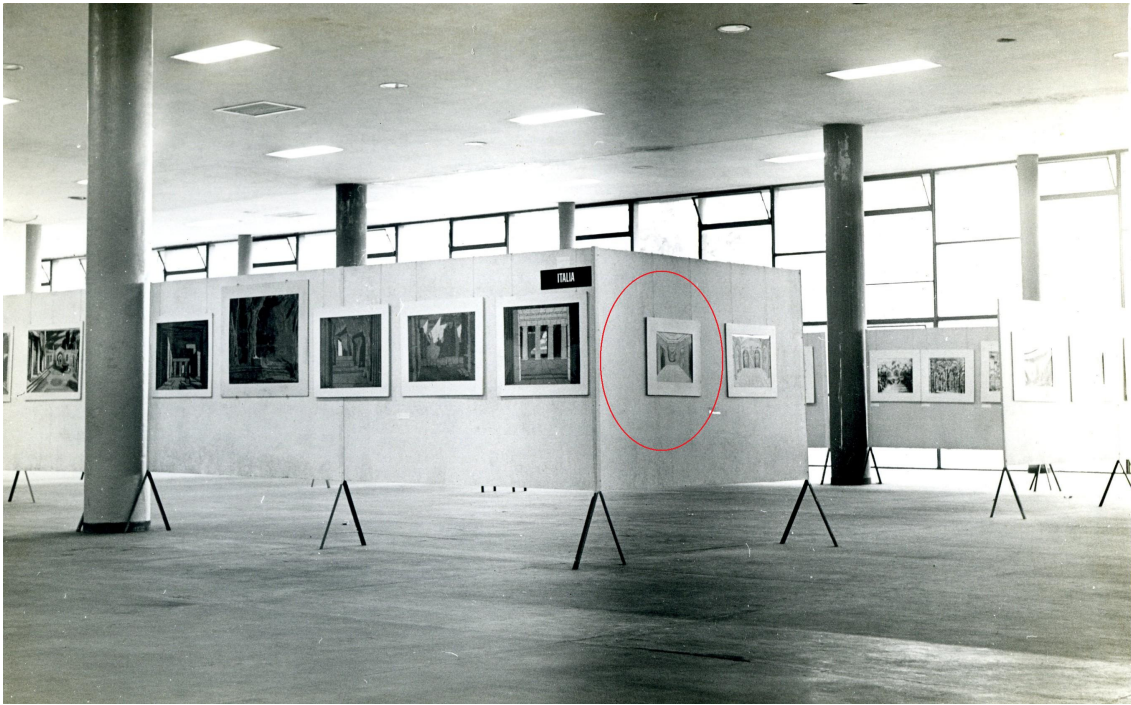
3



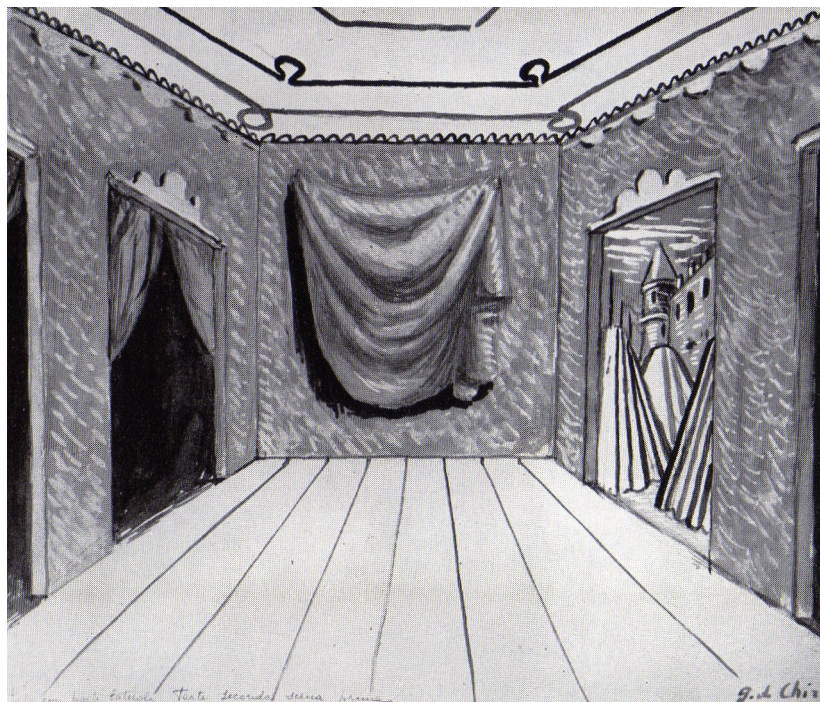
4



5



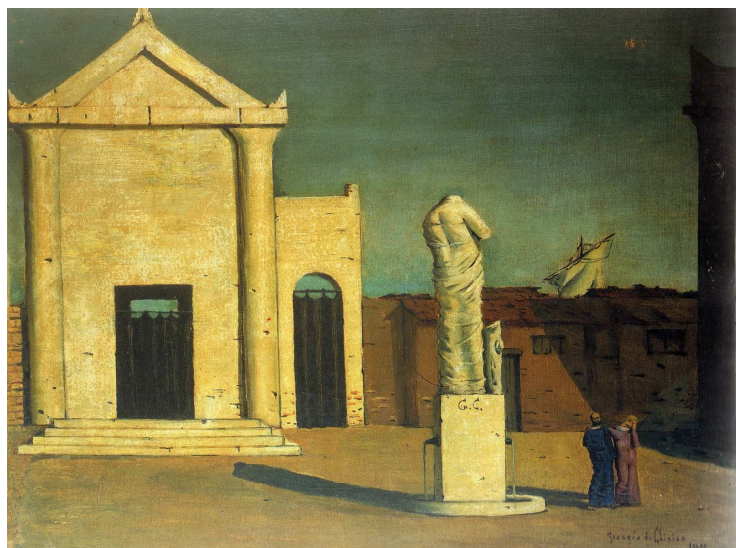
6



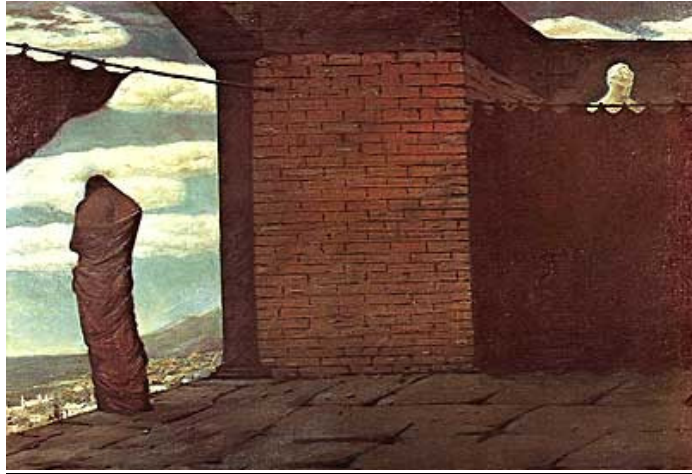
7



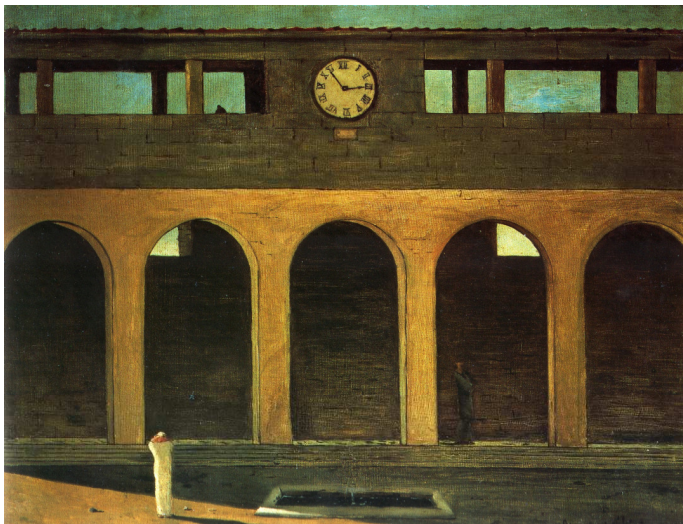
8



9



10



11



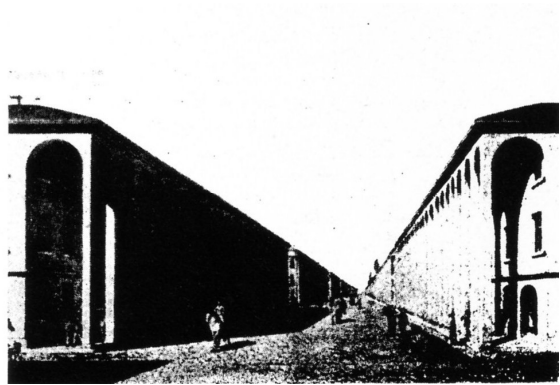
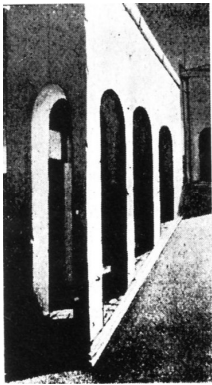
12



13



14



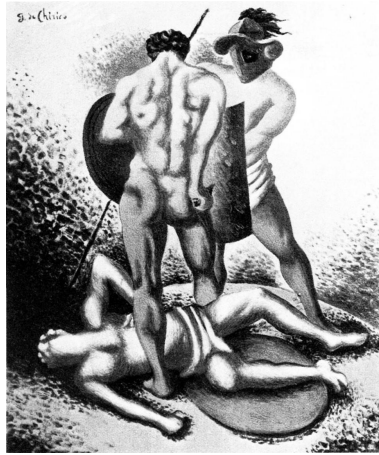
15



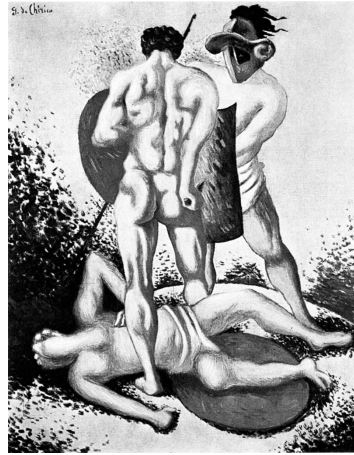
16



17



18



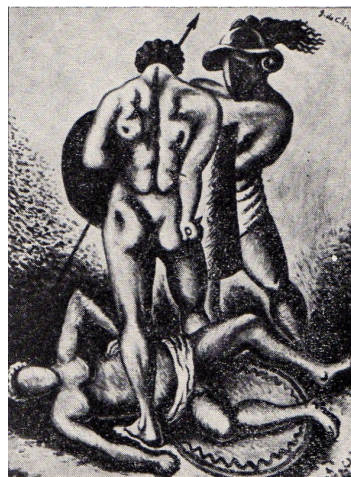
19



20



21



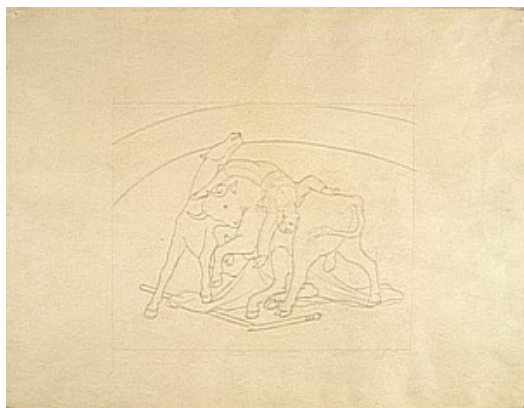
22



23



24



25



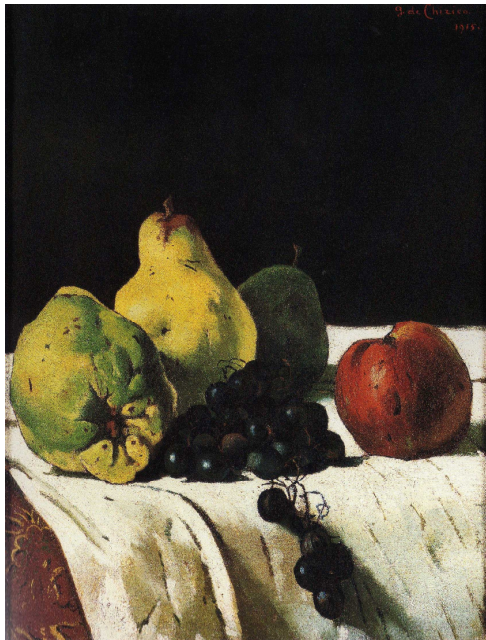
26



27



28



29

Traduções e notas

A seguir, apresentam-se traduções de escritos selecionados de Giorgio de Chirico, redigidos entre 1911 e 1938, que demonstram a variedade de suas “poéticas” e ajudam a compreender a iconografia de seus quadros, bem como a sua posição quanto ao retorno à tradição, entre outras.

Os textos provêm de duas edições diversas: a importante coletânea organizada por Maurizio Fagiolo dell’Arco, lançada pela Einaudi, em 1985 e a recente publicação da Editora Bompiani, de novembro de 2008, organizada por Andrea Cortellessa. Da primeira foram extraídos os textos ferrareses, que não constam na segunda, bem como o texto *O retorno ao ofício*, por conter um parágrafo ausente na recente publicação, o que, acredita-se, torna aquele mais fidedigno ao original, inclusive quanto aos eventuais erros .

De Chirico é também escritor. “*E grande*”, como lembra Fagiolo dell’Arco no *post scriptum* de seu decálogo laico sobre o artista.⁴⁷⁹

Seu primeiro manuscrito é de 1911, uma crítica à mostra de Andrea del Castagno ocorrida naquele ano em Florença. De janeiro de 1917, sua primeira publicação, um poema intitulado *Canzone* (datado de junho do ano anterior), em *Avanscoperta*, revista romana. Seguiram-se mais de oitenta intervenções suas, publicadas em revistas e livros.

É consenso bibliográfico a constatação de que De Chirico em todos os seus escritos - desde os poemas em prosa do começo de sua carreira, dos artigos de crítica de arte publicados em revistas francesas e italianas, do fim da década de 10 ao início dos anos 40, dos romances *Hebdomeros* (1929) e *Il Signor Dudron* (1940), aos textos técnicos escritos entre os anos 20 e 50 e suas *Memórias* de 1945 e 1962 – de algum modo cita a si mesmo, sua obra e sua vida e como os artistas do Renascimento transplanta de um texto a outro frases e juízos.⁴⁸⁰

O procedimento é semelhante ao de sua pintura, De Chirico maneja a repetição, de si e dos outros, pouco preocupado com o novo, obtendo novos significados, porém com a

⁴⁷⁹ FAGIOLO DELL’ARCO, Maurizio. *L’opera completa de De Chirico, 1908-1924*, op. cit., p. 7.

⁴⁸⁰ Cf. TRIONE, Vincenzo. *Atlanti Metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*. Milão: Skira, 2005, p. 74.

quebra do sentido linear (temporal, visual, narrativo). O método confere unidade ao conjunto de sua obra.

Assim, o mecanismo citacionista também atribui homogeneidade a seus escritos. Ambos os campos de atuação não se equivalem, porém. A literatura é nitidamente um pretexto para se falar sobre pintura em De Chirico. O subtítulo de *Hebdomeros* o confirma: *Le peintre et son genie chez l'écrivain*. Logo, não se deveria estudar a história de sua arte sem o contato com seus escritos, que não apresentam apenas seus motivos pictóricos recorrentes, como também explicitam o mecanismo do pensamento do pintor, tenha o seu texto um caráter pedagógico (exemplos: *Riflessioni sulla pittura antica*, 1921, *Piccolo Trattato di tecnica pittorica*, 1928); memorialístico (*Memorie della mia vita*, 1945 e 1962); panfletário (*Noi metafisici*, 1919, *Il ritorno al mestiere*, 1919); fantástico (*Hebdomeros*, 1929); lírico (*Epodo*, 1917, *Le chant de la gare*, 1913-14) ou de crítica (*L'arte metafisica della mostra di Roma*, *La mania del Seicento*, 1921), além de fornecer pistas para os ambientes culturais que inspiraram sua formação e o desenvolvimento de suas obras.

Até sua segunda partida para Paris em 1924, De Chirico colaborou intensamente com as revistas italianas: *Valori Plastici*, *Il Convegno*, *Il Primato Artistico Italiano*, *Cronache di attualità*, *La Ronda* e *La Bilancia*. Em seguida, na França, teve textos publicados em *La Révolution Surréaliste* e *Bulletin de l'Effort Moderne*. As primeiras, em grande parte sustentavam as prerrogativas do *rappel à l'ordre*, as últimas seguiam uma orientação surrealista, com exceção, talvez, do *Bulletin*, revista da galeria de Léonce Rosenberg. Dado que as revistas eram responsáveis pelo debate artístico e cultural da época, o pintor estava no centro dos palcos de discussão, freqüentemente em uma posição ofensiva e “antimodernista”.

Na década de 30, a revista de origem fascista *L'Ambrosiano* foi o meio mais utilizado por De Chirico para expor suas idéias, acentuando cada vez mais seu ataque à arte moderna, desde Cézanne, Manet e os Impressionistas, com uma linguagem de refinada ironia. Os textos programáticos das décadas anteriores deram cada vez mais espaço às reflexões sobre técnica e escritos de invenção. A produção literária de De Chirico culminou, na década de 40 em *Commedia dell'arte moderna* (1945) e *Memorie*

della mia vita (1945). Ela complementa o conhecimento de sua arte que é *Ars Memoriae* por excelência.⁴⁸¹

⁴⁸¹ TRIONE, Vincenzo. *Atlanti Metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*. Milão: Skira, 2005, p. 74.

Uma exposição em Florença de algumas obras de Andrea del Castagno. Florença, 25 de maio de MCMXI.	p. 171	A noite misteriosa	p. 198
I.	p. 181	O senhor Govoni dorme	p. 200
II.	p. 182	Epodo	p.202
<i>Meditações de um pintor. Como poderia ser a pintura do futuro.</i> p. 185		Férias	p. 203
O canto da estação	p. 189	Promontório	p. 205
Uma festa	p. 191	O arcanjo cansado	p. 208
O homem de olhar doloroso	p. 194	A hora inquietante	p. 211
A vontade da estátua	p. 196	A arte metafísica da mostra de Roma	p. 213
		Nós Metafísicos...	p. 217
		Auto-biografia	p. 227
		O retorno ao ofício	p. 231
		Metafísica da América	p. 242

Une exposition à Florence de quelques oeuvres de Andrea del Castagno. Florence, le 25 mai MCMXI

A Florence au commencement du XVe. siècle, le naturalisme de Donatello venait de réveiller l'art toscan du profond rêve mystique où l'avaient plongé les compositions ascétiques de Giotto et de ses imitateurs. Les visions naïves et les lugubres cauchemars de la pensée profondément chrétienne étaient ainsi à jamais éloignés. Les saints se meuvent maintenant plus librement dans les tableaux et dans les fresques; leurs regards, devenus moins extatiques, se tournent vers la terre, et vers les objets qui les entourent. Plus de cieux étrangement bleus et profonds; plus de paysages solitaires et mélancoliques qui semblent se recueillir dans l'attente de quelque miracle.

Les horizons deviennent moins vagues; de belles et solides constructions profilent leurs arcades et leurs frontons ensoleillés derrière les vierges et les martyrs. Voilà la voie que suivaient les premiers artistes de la Renaissance florentine.

Uma exposição em Florença de algumas obras de Andrea del Castagno. Florença, 25 de maio de MCMXI⁴⁸²

Em Florença, no começo do século XV, o naturalismo de Donatello acabava de despertar a arte toscana do profundo sonho místico no qual tinham mergulhado as composições ascéticas de Giotto e de seus imitadores. As visões primitivas e os pesadelos lúgubres do pensamento profundamente cristão estavam assim para sempre afastados. Os santos moviam-se mais livremente nos quadros e nos afrescos; seus olhares, tornados menos estáticos, voltam-se para a terra, e para os objetos que os rodeiam. Céus estranhamente azuis e profundos; paisagens solitárias e melancólicas que parecem se recolher à espera de um milagre.

Os horizontes tornam-se menos vagos; belas e sólidas construções perfilam suas arcadas e seus frontões ensolarados atrás das virgens e dos mártires. Eis a via que seguiam os primeiros artistas do Renascimento florentino.

⁴⁸² DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 627-632. O texto foi escrito pouco antes da chegada de De Chirico, pela primeira vez, à Paris, em julho de 1911. Como analisa Fagiolo dell'Arco o manuscrito é importante conquanto demonstre o interesse do artista pela pintura renascentista desde o início de sua carreira. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 427. A referida exposição teve início no fim do mês de março daquele ano, em celebração à restauração da *Última Ceia* pintada por Andrea del Castagno na Igreja de Santa Apollonia, em Florença. Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 99.

L'étude de la réalité fut commencée dans la peinture par Masaccio qui, l'on peut dire, réalisa avec les couleurs ce que Donatello réalisa avec le marbre et le bronze. - Un des artistes les plus intéressants de cette époque est sûrement Andrea del Castagno dont la vie, ainsi que les oeuvres, méritent d'être connues.

Type étrange que ce peintre florentin, au regard mauvais et mélancolique, à la face anguleuse. Il était violent et naïf, tout aussi habile à manier le fusain et le pinceau, que le poignard et la massue. Sa vie, qu'un meurtre a éternellement entachée de sang, a quelque chose de brutal et de triste. Né dans les dix premières années du XVe. siècle, dans une maisonnette dite "il Castagno", du village de "Mugello", petite localité près de Florence, il était encore enfant lorsque son père mourut. Quelques années plus tard il entra au service d'un oncle dont il faisait paître les moutons et les chèvres, dans les ravins et sur les collines boisées de la Toscane. Ainsi il ne connut jamais les douces joies et le profond sentiment de la famille, qui forment et ennoblissent l'âme d'un homme.

O estudo da realidade teve início na pintura de Masaccio que, pode-se dizer, realizou com as cores aquilo que Donatello realizou com o mármore e o bronze. Certamente, um dos artistas mais interessantes dessa época é Andrea del Castagno cuja vida, como as obras, merecem ser conhecidas.⁴⁸³

Tipo estranho esse pintor florentino, de olhar mau e melancólico e rosto anguloso. Era violento e ingênuo, tão hábil ao manejar o carvão e o pincel, quanto o punhal e a maça. Sua vida, que um homicídio manchou eternamente de sangue, tem algo de brutal e de triste. Nascido na primeira década do século XV, em uma casinha chamada de "il Castagno", no vilarejo de "Mugello", pequena localidade próxima à Florença, era ainda criança quando seu pai morreu. Anos mais tarde começou a trabalhar com um tio pastoreando carneiros e cabras, nas ravinas e nas colinas arborizadas da Toscana. Assim, ele nunca conheceu as doces alegrias e o profundo sentimento familiar que formam e enobrecem a alma de um homem.

⁴⁸³ Este preâmbulo sobre a arte toscana do século XV é pontuado por visões típicas das obras metafísicas de De Chirico, como os "*céus estranhamente azuis e profundos; paisagens solitárias e melancólicas*" e as "*arcadas e seus frontões ensolarados*". Assim como por influxos subjetivos como o aspecto melancólico assinalado por De Chirico em sua descrição do pintor Andrea del Castagno, feita a seguir. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., 427. Este manuscrito revela a tendência do artista a permear sua crítica de arte com concepções e referências pessoais do momento, procedimento que se intensificou ao longo dos anos em seus escritos. Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 99.

Toujours seul avec son chien, au milieu de ses troupeaux, violent et soupçonneux, il se battait souvent à coups de pierre avec les vauriens qu'il rencontrait sur son chemin, et il devenait ainsi, en grandissant, un homme robuste et brutal.

Or il arriva une fois, pendant une chaude journée d'orage, qu'une naïve vision d'art vint le distraire de la vie rude et obscure qu'il menait: ayant été surpris par une averse, pendant qu'il gardait ses troupeaux, il chercha un abri près d'une maisonnette cachée entre des cyprès et des vignes et là, dans une chambre nue et à peine illuminée, il vit un homme qui peignait avec amour un tabernacle. Le pâtre, à cette vue, fut tellement impressionné qu'il resta longtemps les yeux fixés sur le peintre et, de ce jour, il commença à tracer sur les pierres et les murs des figures d'hommes et d'animaux. Les paysans observaient curieusement la manie du jeune Andrea et un gentilhomme florentin, Bernardetto de Medici, l'ayant remarqué le fit venir à Florence où, dit-on, le pâtre de Mugello commença ses études dans l'atelier de Masaccio. - Son talent ne tarda pas à être connu.

Sempre sozinho com seu cachorro, em meio aos seus rebanhos, violento e desconfiado, ele brigava frequentemente com os libertinos que encontrava em seu caminho, atirando pedras⁴⁸⁴ e se tornava assim, cada vez mais, um homem robusto e bruto.

Em um dia quente de tempestade, uma visão primitiva da arte veio distraí-lo da vida rude e obscura que levava: tendo sido surpreendido por um temporal, enquanto vigiava seus rebanhos, procurou um abrigo perto de uma casinha escondida entre os ciprestes e as vinhas e lá, em um aposento sem decoração e mal iluminado, viu um homem que pintava com amor um tabernáculo. O pastor ficou tão impressionado com essa visão que permaneceu por muito tempo com os olhos fixos no pintor e, a partir desse dia, começou a desenhar nas pedras e nas paredes figuras de homens e de animais. Os camponeses observavam curiosos a mania do jovem Andrea e um fidalgo florentino, Bernardetto de Medici o tendo sabido, o fez ir à Florença onde, diz-se, o pastor do Mugello iniciou seus estudos no ateliê de Masaccio. Seu talento não demorou a ser conhecido.

⁴⁸⁴ Não existem referências a esse fato na biografia de Andrea del Castagno. Assemelha-se, no entanto, à forma com a qual De Chirico reagia aos “moleques” que queriam “cortar” sua pipa quando era criança, sendo provável que se trate mais uma vez de uma transposição pessoal do pintor: “*Se do corte queremos fazer um verbo italiano: cortar, poderia dizer que quando era cortado reagia violentamente, atirando pedras nos cortadores; era muito hábil em lançar pedras com o estilingue. Esta habilidade conservo até hoje e na falta de um verdadeiro estilingue posso fazer o mesmo serviço com o cinto da minha calça*” DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Milão: Tascabili Bompiani, 2002, pp. 33-34.

Un biographe nous a rapporté l'impression de violence que laissaient les mouvements de ses figures, l'expression terrible des têtes d'hommes et de femmes qu'il peignait. Une de ses premières oeuvres fut une fresque dans l'église de San Miniato al Monte: elle représentait St. Miniato et St. Cresci quittant leur père et leur mère.

Dans le monastère de San Benedetto se trouvaient aussi beaucoup de peintures d' Andrea, détruites pendant les guerres civiles .

Dans le premier cloître du monastère des Monaci degli Angeli, en face de la porte principale, on peut encore admirer son magnifique tableau du *Crucifié*.

Quelques unes des meilleures oeuvres de Castagno se trouvent maintenant réunies à Florence, dans une vaste salle appartenant au bâtiment de l'église de Ste. Apollonie. Sauf une Cène, peinte sur toile, ce sont pour la plupart des fresques. On y voit d'abord quelques figures d'hommes illustres florentins qu'il peignit dans le palais de Pandolfo Pandolfini à Legnaia, près de Florence. Les figures sont de grandeur naturelle, simplement peintes, d'un dessin dur et ferme, la couleur prédominante est un rouge foncé.

Um biógrafo nos relatou a impressão violenta que transmitiam os movimentos de suas figuras, a expressão terrível das cabeças de homens e de mulheres que pintava. Uma de suas primeiras obras foi um afresco na Igreja de San Miniato al Monte: representava San Miniato e San Cresci abandonando seu pai e sua mãe.⁴⁸⁵

No monastério de San Benedetto encontravam-se também muitas pinturas de Andrea, destruídas durante as guerras civis.

No primeiro claustro do monastério dos Monaci degli Angeli, em frente à porta principal, pode-se ainda admirar seu magnífico quadro do *Crucificado*.

Algumas das melhores obras de Castagno encontram-se reunidas agora em Florença, em uma grande sala pertencente à construção da igreja de Santa Apollonia. Exceto por uma Ceia, pintada sobre tela,⁴⁸⁶ a maior parte são afrescos. Vêem-se primeiramente algumas figuras de homens ilustres florentinos que ele pintou no palácio de Pandolfo Pandolfini em Legnaia, perto de Florença. As figuras são de tamanho natural, pintadas de forma simples, com um desenho duro e firme; a cor predominante é um vermelho escuro.

⁴⁸⁵ Os dados apresentados por De Chirico sobre a vida de Andrea del Castagno foram extraídos de: *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, de Giorgio Vasari. A primeira edição (Torrentiniana) data de 1550 e a segunda (Giuntina) de 1568, nesta última foram suprimidos epitáfios, como o que De Chirico cita ao final do manuscrito. Segundo Baldacci, De Chirico teria consultado a edição das *Vidas* de Giovanni Battista Cavalcaselle, do século XIX. Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 99.

⁴⁸⁶ A *Última Ceia* (1447) de Andrea del Castagno a que se refere De Chirico é um afresco.

Les têtes des différents personnages sont très expressives et quelques unes ont cette *expression terrible* dont parle son biographe. Tel est par exemple cette figure de Pippo Spano, qui semble un portrait de Castagno peint par lui-même: solidement campé sur ses longues jambes entourées de fer, le guerrier serre de ses deux mains une longue épée recourbée et à deux tranchants. Entourée de cheveux bouclés, la tête est un peu inclinée à gauche, les yeux hagards et fixes trahissent le travail douloureux de la pensée; c'est l'image la plus vivante du Florentin d'alors: toujours préoccupé par les guerres, les complots et les meurtres, constamment armé, l'oreille aux aguets, inquiet et soupçonneux.

L'empreinte que ces tempêtes de l'âme ont laissé sur son visage a été fidèlement et naïvement reproduite par le peintre.

Près de la figure de Pippo Spano se trouve celle de Farinata degli Uberti, le chef des Gibelins de Florence qu'il sauva en 1260, alors que ses compagnons voulaient la détruire pour se venger des Guelfes:

DOMINUS FARINATA DE
UBERTIS

SUE PATRIAE LIBERATOR

dit une inscription latine au dessous.

Tout près, la figure d'un tétarque: le personnage tient un bâton de commandement dans sa main droite; un grand manteau blanc est jeté sur son armure, la tête un peu tournée à gauche, comme s'il écoutait parler quelqu'un.

A côté l'on voit une étrange figure de vierge guerrière, aux longues tresses blondes. De la main droite elle se tient appuyée sur une lance, tandis que de la main gauche elle relève d'un geste plein de grâce un manteau aux longs plis qui couvre sa cuirasse.

As cabeças dos diferentes personagens são muito expressivas e algumas têm aquela *expressão terrível* da qual fala seu biógrafo. Tal é, por exemplo, a figura de Pippo Spano, que parece um retrato de Castagno pintado por ele mesmo: solidamente impostado em suas pernas longas, envoltas em ferro, o guerreiro encerra em suas mãos uma espada retorcida e de dois gumes. A cabeça, envolta por cabelos encaracolados, está um pouco inclinada para a esquerda, os olhos espantados e fixos traem o trabalho doloroso do pensamento; é a imagem mais viva do Florentino de então: sempre preocupado com as guerras, os complôs e as mortes, constantemente armado, à espera, inquieto e desconfiado.

A marca que essas tempestades da alma deixaram sobre seu rosto foi reproduzida fielmente e primitivamente pelo pintor.

Próxima à figura de Pippo Spano encontra-se aquela de Farinata degli Uberti, o chefe dos guibelinos de Florença que ele salvou em 1260, quando seus companheiros queriam destruí-la para se vingar dos guelfos:

DOMINUS FARINATA DE
UBERTIS

SUE PATRIAE LIBERATOR

diz uma inscrição latina colocada na parte inferior.

Perto, a figura de um tetrarca: o personagem tem um bastão de comando em sua mão direita; um grande manto branco jogado sobre sua armadura, a cabeça um pouco inclinada à esquerda, como se ouvisse alguém falar.

Ao lado se vê uma estranha figura de virgem guerreira, com longas tranças loiras. Com a mão direita ela se apóia em uma lança, enquanto com a mão esquerda arruma, com um gesto cheio de graça, um manto com longas dobras que cobre sua armadura.

Cette figure est suivie par celle de Dante vêtu d'un manteau de pourpre; il tient la divine Comédie; la main gauche est tendue, comme s'il était en train d'expliquer, quelque passage obscur de son oeuvre, sans doute. - Dans la même position se trouve un portrait de Pétrarque drapé d'un grand manteau rouge qui lui couvre aussi la tête en forme de capuchon. Tout près, Boccace, vêtu de blanc, montre un livre qu'il serre contre sa poitrine.

Mais la peinture qui frappe le plus, c'est sa "Cène", dont la composition diffère beaucoup des autres Cènes, bien plus célèbres. Toute la toile a une certaine saveur de classicisme et est loin d'être mystique: dans une grande salle ornée de marbres verts et roses, aux deux côtés de laquelle sont accroupis deux sphynx, les douze apôtres sont assis, avec le Christ au milieu, à une longue table couverte d'un drap blanc; tous ont un air calme et pensif; on dirait une réunion de philosophes grecs discutant sur les énigmes de la vie et de l'univers. Par deux fenêtres, situées à gauche, la lumière pénètre égale et douce. L'apôtre St. Thomas, la tête relevée et le poing appuyé sous le menton, regarde en haut et semble en proie à un grand doute. Judas, assis de l'autre côté de la table, les cheveux noirs comme de l'ébène et le teint jaune de bile, semble un mauvais génie, menaçant cette douce et calme réunion.

Essa figura é seguida pela de Dante vestido com um manto de cor vermelha; ele segura a divina Comédia; a mão esquerda está esticada, como se explicasse alguma passagem obscura de sua obra, sem dúvida. Na mesma posição encontra-se um retrato de Petrarca com um grande manto vermelho drapejado que também cobre a cabeça como um capuz. Perto, Bocaccio, vestido de branco, exhibe um livro que cerra contra seu peito.

Mas, a pintura que mais impressiona, é a sua "Ceia", cuja composição difere muito de outras Ceias, bem mais célebres. Toda a tela⁴⁸⁷ tem um certo ar de classicismo e está longe de ser mística: em uma grande sala decorada com mármore verde e rosas, em cujos dois cantos duas esfinges estão sentadas, os doze apóstolos estão sentados, com Cristo ao meio, em volta de uma mesa comprida, coberta com um pano branco, todos têm um ar calmo e pensativo, diria-se uma reunião de filósofos gregos discutindo sobre os enigmas da vida e do universo.⁴⁸⁸ A luz penetra doce e igual por duas janelas, situadas à esquerda. O apóstolo São Tomás, com a cabeça erguida e a mão fechada encostada ao queixo, olha para o alto e parece tomado por uma grande dúvida. Judas, sentado do outro lado da mesa, os cabelos negros como o ébano e a tez amarela como bÍlis, parece um espírito malvado, ameaçando aquela doce e calma reunião.

⁴⁸⁷ Ver nota 485.

⁴⁸⁸ Ao enxergar uma reunião de filósofos que ponderam sobre os enigmas da vida na *Última Ceia* De Chirico "projeta" muito de sua pintura e sua concepção de arte no objeto analisado. E descuida de alguns aspectos da obra em si, como por exemplo, o foco de luz, erroneamente situado por De Chirico, à esquerda, quando as duas janelas encontram-se à direita no afresco. Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 99.

Une autre fresque étrange et originale est la *Pietà*, composition très simple, mais pleine de douleur et de tristesse. On n'y voit pas la Vierge comme dans toutes les autres *Pietàs*. Castagno a peint un Christ pâle les yeux fermés, paraissant plutôt évanoui que mort.

Deux anges, le soutenant par les bras, le couchent doucement dans un tombeau orné de sculptures.

Castagno, nous raconte son biographe, était très jaloux d'un peintre alors célèbre à Florence: Domenico da Venezia, appelé en Toscane pour sa nouvelle manière de peindre à l'huile. Il peignit dans la Sacrestie de Santa Maria di Loreto, avec Piero della Francesca, quelques figures d'une rare beauté qui l'avaient fait connaître, à Florence, Castagno feignit d'avoir de l'amitié pour Domenico et celui-ci, simple et bon, le prit en affection. Domenico chantait en s'accompagnant sur le luth et par les claires nuits de lune les deux peintres vaguaient dans les rues silencieuses de la ville et souvent exécutaient des sérénades sous les fenêtres de leurs *donne*. Puis Domenico finit par lui révéler son secret touchant la manière de peindre à l'huile.

Mais Castagno voyant que ce collègue entravait sa renommée le haïssait de plus en plus et l'idée du meurtre commença à se fixer dans sa pensée. Un soir d'été, comme c'était leur habitude, les deux artistes travaillaient ensemble, puis, comme la nuit était belle, Domenico prit son luth et invita son ami à sortir. Mais Castagno refusa, disant qu'il avait à finir quelques dessins et Domenico sortit seul.

Outro afresco extraordinário e original é a *Pietà*, composição muito simples, mas cheia de dor e de tristeza. A Virgem não aparece como em todas as outras *Pietàs*. Castagno pintou um Cristo pálido, com os olhos fechados, parecendo muito mais desmaiado que morto.

Dois anjos, apoiando-o pelos braços, deitam-no docemente em um túmulo ornamentado por esculturas.

Castagno, conta-nos seu biógrafo, tinha muita inveja de um pintor então célebre em Florença: Domenico da Venezia, chamado à Toscana por sua nova maneira de pintar a óleo. Ele pintou na Sacristia de Santa Maria de Loreto com Piero della Francesca figuras de rara beleza que o tornaram conhecido em Florença. Castagno fingiu ser amigo de Domenico e este, simples e bom, afeiçoou-se a ele. Domenico cantava acompanhando do alaúde e pelas noites de luar os dois pintores vagavam pelas ruas silenciosas da cidade e freqüentemente faziam serenatas sob as janelas de suas *mulheres*. Domenico acabou por lhe revelar seu segredo quanto à maneira de se pintar a óleo.

Mas, Castagno vendo que o colega obstruía a sua fama, o odiava cada vez mais e a idéia do homicídio começou a se fixar em seu pensamento. Em uma noite de verão, como de costume, os dois artistas trabalhavam juntos, como a noite era bela Domenico pegou seu alaúde e convidou o amigo para sair. Mas, Castagno recusou, dizendo que tinha alguns desenhos para terminar e Domenico saiu sozinho.

Andrea l'observa de sa fenêtre et aussitôt qu'il le vit à une certaine distance, il se masqua, s'arma d'une lourde massue garnie de balles et de plomb, courut se cacher derrière un mur et lorsque le malheureux Domenico revint tranquillement il bondit sur lui et, lui portant quelques coups terribles, il lui enfonça l'estomac, brisa le luth, puis, comme si rien ne s'était passé, il rentra chez lui et reprit son travail interrompu. Des gens, attirés par les cris du blessé appelèrent Andrea qui feignit d'être très affligé du malheur de son ami et le tenant dans ses bras il s'exclamait en pleurant: "Hélas mon frère! Hélas mon frère", jusqu'à ce que le malheureux peintre eût rendu le dernier soupir. On n'eût jamais cru à un meurtre si, avant de mourir, Castagno ne s'en était accusé auprès de son confesseur.

Andrea o observou de sua janela e logo que o viu a uma certa distância, disfarçou-se, armou-se com uma maça pesada com bolas de chumbo, correu para se esconder atrás de um muro e quando o infeliz Domenico retornou tranqüilamente saltou sobre ele e, desferindo golpes terríveis, penetrou-lhe o estômago, arrebentou o alaúde, em seguida, como se nada tivesse acontecido, retornou a casa e retomou seu trabalho interrompido. As pessoas, atraídas pelos gritos do ferido chamaram Andrea que fingiu estar muito aflito pela desgraça de seu amigo e o tendo em seus braços exclamou chorando: "Ah meu irmão! Ah meu irmão!", até que o infeliz pintor emitiu o último suspiro. Nunca se teria acreditado no assassinato se, antes de morrer, Castagno não tivesse se acusado junto a seu confessor.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ Novamente De Chirico fornece um dado incorreto informado por Vasari. Domenico Veneziano morreu em 1461, quatro anos após a morte de Andrea del Castagno.

En 1478, quand la famille des Pazzi et autres conjurés eurent tué dans l'église de Santa Maria del Fiore Julien des Medicis et grièvement blessé son frère Lorenzo, la Signoria décida que tous les conjurés fussent, comme traîtres, peints sur la façade du palais du Podestà; et cette fresque, ayant été proposée à Castagno, il l'accepta avec enthousiasme et l'exécuta très bien avec tous les portraits des traîtres, pendus par les pieds, en d'étranges positions et, dès lors, on le surnomma Andrea degli Impiccati (des Pendus).

Lorsque, à la fin de l'année 1478, Castagno mourut, et qu'on connut le meurtre dont il s'était rendu coupable, on l'ensevelit après lui avoir fait des funérailles dignes d'un criminel, dans l'église de Santa Maria Novella où était aussi le tombeau de sa victime, le malheureux Domenico da Venezia. Sur la pierre de sa sépulture on grava cette épitaphe:

Em 1478, quando a família dos Pazzi e outros conspiradores mataram na Igreja de Santa Maria del Fiore Giuliano de Medicis e feriram gravemente seu irmão Lorenzo, a Signoria decidiu que todos os conspiradores fossem retratados como traidores na fachada do palácio da Podestà; e este afresco foi oferecido a Castagno, ele o aceitou com entusiasmo e o executou muito bem com todos os retratos dos traidores, pendurados pelos pés, em estranhas posições, e daí em diante, Andrea passou a ser chamado de Andrea degli Impiccati (dos Enforcados).⁴⁹⁰

Quando Castagno morreu, no fim do ano de 1478⁴⁹¹ e se soube do assassinato do qual tinha se revelado culpado, o enterraram após lhe terem feito exéquias dignas de um criminoso, na Igreja de Santa Maria Novella, onde também estava o túmulo de sua vítima, o infeliz Domenico da Venezia. Na lápide de sua sepultura está gravada este epitáfio:

⁴⁹⁰ O afresco foi realizado por Sandro Botticelli, em 1478, Andrea del Castagno já havia morrido. Repete-se um dado inexato de Vasari. O rigor na pesquisa histórica e a exatidão dos dados não são preocupações imediatas de De Chirico no texto.

⁴⁹¹ Andrea del Castagno morreu em 1457.

Castaneo Andrea mensura
incognita nulla
Atque color nullus, linea fuit.
Invidia exarsit, fuitque proclivis
ad iram,
Domitium hinc Venetum
sustulit insidiis
Domitium illustrem pictura.
Turpat acutum
Sic saepe ingenium vis inimica
mali.

Castaneo Andrea mensura
incognita nulla
Atque color nullus, linea fuit.⁴⁹²
Invidia exarsit, fuitque proclivis
ad iram,
Domitium hinc Venetum
sustulit insidiis
Domitium illustrem pictura.
Turpat acutum
Sic saepe ingenium vis inimica
mali.

⁴⁹² “*Castaneo Andrea mensura incognita nulla/ Atque color nullus linea nulla fuit*” no original vasariano de 1550. Para Baldacci o erro de transcrição fortuito não deixa de provocar sugestões quanto ao novo significado gerado: “Nenhuma medida ou cor era desconhecida a Andrea, ele era linha”. A supressão da palavra *nulla* deixa a frase sem sentido, mas ao mesmo tempo reforça uma das marcas estilísticas mais desenvolvidas por De Chirico à época: os contornos bem definidos. O pintor também já havia ressaltado positivamente no texto o “*desenho duro e firme*” de Castanho. Cf. BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 99 e p. 109, nota 58.

I.

Ce que doit être l'impressionnisme. Un édifice, un jardin, une statue une personne nous font une *impression*. Il s'agit de reproduire cette impression le plus fidèlement possible. - Plusieurs peintres ont été appelés des impressionnistes qui ne l'étaient pas au fond. Cela n'a aucun but selon moi de tâcher par des moyens techniques (divisionnisme, pointillisme etc...) de donner l'illusion de ce que nous appelons *le vrai*.

Peindre par exemple un paysage ensoleillé en s'efforçant de donner la sensation de la lumière. – Pourquoi.

La lumière, je la vois aussi; pour bien qu'elle soit reproduite, je la vois aussi dans la nature et une peinture avec un tel but ne saurait jamais me donner la sensation de quelque chose de nouveau, de quelque chose qu'avant *je ne connaissais pas*. Tandis que les sensations étranges que peut sentir un homme reproduites fidèlement par celui-ci peuvent toujours donner à une personne sensible et intelligente des *joies nouvelles*.

I. ⁴⁹³

O que deve ser o impressionismo. Um edifício, um jardim, uma estátua uma pessoa nos dão uma impressão. Trata-se de reproduzir essa impressão o mais fielmente possível. - Muitos pintores foram chamados de impressionistas, sem sê-lo de fato. Isso não tem outro objetivo em minha opinião que se esforçar por meios técnicos (divisionismo, pontilhismo, etc...) para criar a ilusão disso que nós chamamos de *o real*.

Pintar uma paisagem ensolarada, por exemplo, esforçando-se em dar a sensação da luz. – Porque.

A luz, eu também a vejo, por melhor que ela seja reproduzida, eu a vejo também na natureza e uma pintura com tal objetivo não poderia nunca me dar a sensação de algo novo, de algo que antes *eu não conhecia*. Enquanto que as sensações estranhas que um homem pode sentir, reproduzidas fielmente por ele, podem sempre dar a uma pessoa sensível e inteligente *alegrias novas*.

⁴⁹³ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 594. Os dois textos a seguir, escritos em 1913 *circa*, fazem parte de um conjunto de quarenta e oito páginas de manuscritos (ao qual também pertence o texto anterior), com desenhos de De Chirico agrupados em um único volume em 1924 e reencontrados em 1983, publicados pela primeira vez, no original, por Fagiolo dell'Arco nos *Cahiers d'Arts du Musée National d'Art Moderne*, em 1984. Anteriormente já tinham sido parcialmente traduzidos por James Thrall Soby, em 1955 e ocasionalmente citados em publicações surrealistas. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 428.

II.

Impressionnisme et *sensationnisme*. Ils suivent un chemin excellent ces peintres impressionnistes français que moi je voudrais plutôt appeler des *sensationnistes*. Je crois qu'ils sont beaucoup plus en avant des poètes et des écrivains leurs contemporains, - En tout cas dans ce qu'ils font il y a beaucoup plus de nouveau que dans toute la littérature moderne. Maintenant je parle de leurs œuvres en tant que je les compare avec l'impression que me fait la peinture moderne en général. Je dois pourtant ajouter que si le chemin qu'ils suivent est bon il est absolument opposé à celui que je suis moi; car je trouve qu'il ne faut jamais oublier qu'un tableau doit toujours être le reflet d'une sensation profonde et que profonde veut dire étrange et qu'étrange veut dire peu commun ou tout à fait inconnu. Or quelle est la méthode des procédés des impressionnistes: ils voient quelque chose: un paysage, une figure, une nature-morte; alors ils tâchent en imitant par une certaine technique ce qu'ils voient de donner à qui regarde leur peinture une sensation

II.⁴⁹⁴

Impressionismo e *sensacionismo*. Seguem um caminho excelente os pintores impressionistas franceses que eu preferiria chamar de sensacionistas. Creio que estão muito mais à frente dos poetas e dos escritores de seu tempo. Há muito mais novidade no que fazem do que em toda a literatura moderna. Falo de suas obras ao mesmo tempo em que as comparo com a impressão que tenho da pintura moderna em geral. Devo, no entanto, acrescentar que se o caminho que eles seguem é bom, é absolutamente oposto ao meu; porque acredito que não se possa esquecer que um quadro deve ser sempre o reflexo de uma sensação profunda e que profundo quer dizer estranho e que estranho quer dizer pouco comum ou completamente desconhecido.⁴⁹⁵ Ora qual é o método dos impressionistas, eles vêem algo: uma paisagem, uma figura, uma natureza-morta; então tentam, imitando através de uma dada técnica isso que vêem, dar a quem observa sua pintura uma sensação

⁴⁹⁴ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 596-597.

⁴⁹⁵ Ao longo dos anos De Chirico ultrapassou a questão do “sensacionismo”, deixando de afirmar um “bom caminho” impressionista, criticando-o severamente. Em outubro de 1919 (em *Impressionismo*, artigo publicado na revista *Valori Plastici*), imbuído que estava em seu “retorno ao ofício”, decretou: “*O fenômeno do impressionismo francês é um fenômeno de cansaço dissimulado, portanto lhe falta profundidade, e não é senão um intervalo na história da arte daquele povo.*” “*O dano mais grave que o impressionismo causou às artes plásticas foi a perda do senso pictórico.*”. Contra ela De Chirico defendia o esmero da técnica e dos materiais e o fim da “*mania de fazer rápido*” que, em sua opinião, fatalmente daquele prescindia na arte moderna. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., pp. 89-92.

que ne saurait donner ce qu'ils ont reproduit, vu dans la nature; ainsi Mr. Cézanne en peignant une nature morte, une serviette à grand[s] carreau[x] avec quelques tomates, ou des fruits réussis: à nous donner *une sensation* que ne sauraient pas nous donner toutes les natures mortes des musées où les fruits et les légumes sont beaucoup plus *vrais*; dans le sens de la vérité telle que on la comprend généralement, bien entendu. - Qu'une telle peinture soit mieux que ce qu'on fait en général, c'est un fait, pourtant dans tout cela il y a malheureusement des limites et aussi si l'on veut être un peu sincère, il faut avouer que dans une telle conception de l'art, le hasard joue souvent, pour ne pas dire toujours, un grand rôle dans ce que fait le peintre.

Dans ma façon de sentir et de travailler, il s'agit d'autre chose. C'est toujours la révélation qui joue le principal rôle. Un tableau se révèle à nous sans que nous voyons rien, et même sans que nous pensions à rien, et il se peut aussi que la vue de *quelque chose* nous révèle un tableau mais dans ce cas le tableau ne sera pas une reproduction fidèle de ce qui a déterminé sa révélation mais il lui ressemblera vaguement comme le visage d'une personne qu'on voit en rêve et cette personne *dans la réalité*.

que aquilo que reproduziram, visto na natureza, não poderia dar; assim o Sr. Cézanne pintando uma natureza-morta, uma toalha com grande (s) quadriculado (s), com alguns tomates, ou frutas tem êxito ao nos dar *uma sensação* que não saberiam dar todas as naturezas mortas dos museus onde as frutas e os legumes são muito mais *verdadeiros*; a verdade tal qual nós a compreendemos geralmente, é claro. Que tal pintura seja melhor do que aquilo que se faz em geral é um fato, no entanto com limites, infelizmente, pretendendo-se um pouco de sinceridade é preciso confessar que em tal concepção de arte o acaso desempenha freqüentemente, para não dizer sempre, um grande papel naquilo que o pintor faz.

No meu modo de sentir e de trabalhar, trata-se de outra coisa. É sempre a revelação que representa o papel principal.⁴⁹⁶ Um quadro revela-se a nós sem que vejamos nada, e mesmo sem que pensemos em nada, e pode ser que a visão de *algo* nos revele um quadro, mas nesse caso o quadro não será uma reprodução fiel *daquilo* que determinou sua revelação, mas se assemelhará vagamente como o rosto de uma pessoa que vemos em sonho e aquela pessoa *na realidade*.⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ “Uma obra de arte verdadeiramente imortal pode nascer senão pela revelação”, afirmou De Chirico no manuscrito *Como poderá ser a arte do futuro*, também traduzido aqui.

⁴⁹⁷ Em *Como poderá ser a arte do futuro* reaparece este paralelo entre a disposição de coisas que gera uma revelação, o quadro dela derivado e a visão de uma pessoa em sonho e sua imagem real. Esse exemplo também é reutilizado por de Chirico em outros textos, prática que parece querer reforçar o “‘eterno presente’ dos seus pensamentos”, citando Fagiolo dell’Arco (DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 428).

Et dans tout cela la technique n'aura rien à voir, toute la *sensation* sera donnée par la composition des lignes dans le tableau, qui dans ce cas fait toujours l'impression de quelque chose d'*immuable* où il n'y a jamais eu de *hasard*.

G.C.

E em tudo isso a técnica não terá nada a ver⁴⁹⁸, toda a *sensação* será dada pela composição das linhas no quadro, que nesse caso dá sempre a impressão de algo *imutável* onde nunca houve *acaso*.

G.C.

⁴⁹⁸ Se De Chirico reafirmava seus conceitos também os transgredia. Por volta de 1919, com seu “*retorno ao ofício*”, o pintor passou a um discurso pautado pela técnica, sua importância material e também metafísica para a concepção de obras imortais, relevantes. Função que até então reclamava fundamentalmente à revelação.

Méditations d'un peintre
Que pourrait être la peinture
de l'avenir.

Quel sera le but de la peinture de l'avenir? La même que celui de la poésie, de la musique et de la philosophie. Donner des sensations qu'on ne connaissait pas avant. Dépouiller l'art de tout ce qu'il pourrait encore contenir de routine, de règle, de tendance à un sujet, à une synthèse esthétique; supprimer complètement l'homme comme point de repère, comme moyen pour exprimer un symbole, une sensation ou une pensée: se libérer une bonne fois de ce qui entrave toujours la sculpture: anthropomorphisme. Voir tout, même l'homme, en tant que *chose*. C'est la méthode nietzschéenne. Appliquée en peinture, elle pourrait donner des résultats extraordinaires. C'est ce que je tâche de prouver avec mes tableaux.

Lorsque Nietzsche parle du plaisir qu'il trouve à lire Stendhal, ou à écouter la musique de *Carmen*, on sent, si on est psychologue, ce qu'il entendait par là: ce n'est plus un livre, ce n'est plus un morceau de musique; c'est une *chose* qui donne une sensation; on pèse, on juge cette sensation, on la compare à d'autres plus connues et on la choisit car on la trouve plus nouvelle.

Mediações de um pintor
Como poderia ser a pintura do
futuro⁴⁹⁹

Qual será o objetivo da pintura no futuro? O mesmo que aquele da poesia, da música e da filosofia. Oferecer sensações antes não conhecidas. Despojar a arte de tudo aquilo que possa conter ainda de rotina, de regra, de tendência a um tema, a uma síntese estética; suprimir completamente o homem como ponto de referência, como meio para exprimir um símbolo, uma sensação ou um pensamento; liberar-se de uma vez por todas desse que entrava sempre a escultura: o antropomorfismo. Ver tudo, mesmo o homem, enquanto *coisa*. É o método nietzschiano. Aplicado em pintura, ele poderia dar resultados extraordinários. É o que tento provar com meus quadros.

Quando Nietzsche fala do prazer encontrado ao ler Stendhal ou ao escutar a música de *Carmen*, compreende-se, se o interpretamos, o que queria dizer: não se trata mais de um livro, não se trata mais de um trecho de música; é uma *coisa* que oferece uma sensação; pesamos, julgamos essa sensação, a comparamos com outras mais conhecidas e a escolhemos porque a achamos mais nova.

⁴⁹⁹ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 649-652. Segundo Giovanni Lista, este texto foi escrito provavelmente entre outubro e dezembro de 1912, pouco após o Salão de Outono do mesmo ano. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *L'art métaphysique. Textes réunis et présentés par Giovanni Lista*, op. cit, p. 45.

Une oeuvre d'art vraiment immortelle ne peut naître que par révélation. C'est peut-être Schopenhauer celui qui a le mieux défini et aussi, pourquoi pas, expliqué un tel moment, lorsqu'il dit dans ses *Parerga und Paralipomena*: "Pour avoir des idées originales, extraordinaires, peut-être même immortelles, il suffit de s'isoler si absolument du monde et des choses pendant quelques instants que les objets et les événements les plus ordinaires nous apparaissent comme complètement nouveaux et inconnus, ce qui révèle leur véritable essence". Maintenant, au lieu de la naissance d'idées *originales, extraordinaires, immortelles*, figurez-vous la naissance dans la pensée d'un artiste d'une oeuvre d'art, peinture ou sculpture, et vous aurez le principe de la révélation en peinture.

A propos de toutes ces questions, je dirai maintenant comment j'eus la révélation d'un tableau que j'exposai cette année au Salon d'Automne et qui porte le titre: *L'Enigme d'un après-midi d'automne*. Par un clair après-midi d'automne j'étais assis sur un banc au milieu de la Piazza Santa Croce à Florence. Certes ce n'était pas la première fois que je voyais cette place. Je venais de sortir d'une longue et douloureuse maladie intestinale et me trouvais dans un état de sensibilité presque morbide. La nature entière, jusqu'au marbre des édifices et des fontaines, me semblait en convalescence. Au milieu de la place s'élève une statue représentant le Dante drapé dans un long manteau, serrant son oeuvre contre son corps, inclinant vers le sol sa tête pensive couronnée de lauriers.

Uma obra de arte verdadeiramente imortal não pode nascer senão pela revelação. Talvez tenha sido Schopenhauer a melhor definir e, porque não, explicar tal momento, quando afirmou em seu *Parerga e Paralipomena*: "Para se ter idéias originais, extraordinárias, talvez mesmo imortais, é preciso se isolar absolutamente do mundo e das coisas por alguns instantes nos quais os objetos e os acontecimentos mais ordinários nos pareçam completamente novos e desconhecidos, o que revela sua verdadeira essência". Assim, no lugar do nascimento de idéias *originais, extraordinárias, imortais*, imaginem o nascimento, no pensamento de um artista, de uma obra de arte, pintura ou escultura, e terão o princípio da revelação em pintura.

A respeito de todas essas questões, contarei como tive a revelação de um quadro que expus no Salão de Outono este ano e que tem como título: *O Enigma de uma tarde de outono*. Em uma límpida tarde de outono eu estava sentado em um banco em meio à Praça Santa Croce, em Florença. Certamente não era a primeira vez que via aquela praça. Acabava de sair de uma doença intestinal longa e dolorosa e me encontrava em um estado de sensibilidade quase mórbida. Toda a natureza, até o mármore dos edifícios e das fontes, parecia-me convalescente. No meio da praça ergue-se uma estátua de Dante com seu longo manto drapeado, cerrando sua obra contra o corpo, inclinando para o sol sua cabeça pensativa, coroada de louros.

La statue est en marbre blanc; mais le temps lui a donné une teinte grise, très agréable à la vue. Le soleil automnal, tiède et sans amour, éclairait la statue ainsi que la façade du temple. J'eus alors l'impression étrange que je voyais toutes les choses pour la première fois. Et la composition de mon tableau me vint à l'esprit; et chaque fois que je regarde cette peinture je revis ce moment: le moment pourtant est une énigme pour moi, car il est inexplicable. J'aime appeler aussi l'oeuvre qui en résulte une énigme.

La musique ne peut exprimer le *nec plus ultra* de la sensation. Avec la musique on ne sait jamais de quoi il s'agit. Après avoir entendu n'importe quelle musique chaque homme a le droit de dire, est capable de dire: qu'est-ce que cela signifie? Pour un tableau profond, au contraire, cela serait impossible: on doit se taire quand on pénètre dans toute sa profondeur. Alors la lumière est les ombres, les lignes, les angles, tous les mystères du volume commencent à parler.

La révélation d'une oeuvre d'art (peinture ou sculpture) peut naître tout à coup, quand on s'y attend le moins en peut être aussi provoquée par la vue de quelque chose. Dans le premier cas elle appartient à un genre de sensations rares et étranges que parmi les hommes modernes, moi, je n'ai observé que dans un seul, Nietzsche. Parmi les anciens, peut-être (je dis peut-être car je doute quelquefois) que Phidias en concevant la forme plastique d'une Pallas Athénée, et Raphaël en peignant le ciel et le temple de son *Mariage de la Vierge*, qui est à la Pinacothèque de Brera, à Milan, eurent cette sensation. Lorsque Nietzsche parle de la conception de son Zarathoustra et qu'il dit: "J'ai été *surpris* par Zarathoustra", dans le participe *surpris* se trouve toute l'énigme de la révélation qui vient tout à coup.

A estátua é de mármore branco; mas o tempo deu a ela uma cor acinzentada, muito agradável aos olhos. O sol outonal, tépido e sem ardor, ilumina a estátua assim como a fachada do templo. Tive então a estranha impressão que via tudo pela primeira vez. E a composição do meu quadro se apresentava a mim; e cada vez que vejo essa pintura revejo aquele momento: o momento, entretanto é um enigma para mim, porque ele é inexplicável. Gosto de chamar de enigma também a obra dele resultante.

A música não pode exprimir o *nec plus ultra* da sensação. Em música não se sabe nunca do que se trata. Após ter ouvido não importa qual música todo homem tem o direito de dizer, é capaz de dizer: o que isso significa? Para um quadro profundo, ao contrário, seria impossível: deve-se calar quando se penetra em toda sua profundidade. Então a luz e as sombras, as linhas, os ângulos, todos os mistérios do volume começam a falar.

A revelação de uma obra de arte (pintura ou escultura) pode nascer de repente, quando menos se espera e pode também ser provocada pela visão de alguma coisa. No primeiro caso ela pertence a um gênero de sensações raras e extraordinárias que entre os homens modernos, identifiquei em um apenas, Nietzsche. Entre os antigos tiveram essa sensação talvez (digo talvez porque duvido às vezes) Fídias ao conceber a forma plástica de Pallas Athena, e Rafael ao pintar o céu e o templo de seu *Casamento da Virgem*, que está na Pinacoteca di Brera, em Milão. Quando Nietzsche fala da concepção de seu Zarathoustra e diz: "Fui *surpreendido* por Zarathoustra", no participio *surpreendido* encontra-se todo o enigma da revelação que surge repentinamente.

Lorsque la révélation résulte de la vue d'une disposition de choses, alors l'oeuvre qui en résulte dans notre pensée est liée d'un lien étroit avec la disposition qu'a provoquée sa naissance; elle lui ressemble, mais d'une façon étrange: comme la ressemblance qu'il y a entre deux frères, ou plutôt entre l'image d'une personne que nous voyons en revê et la figure de cette personne dans la réalité; c'est et en même temps ce n'est pas la même personne: il y a comme une légère transfiguration dans les traits. Je crois que comme la vue en rêve d'une personne est à certains points de vue une preuve de sa réalité métaphysique, la révélation d'une oeuvre d'art est aux mêmes points de vue la preuve de la réalité métaphysique de certains hasards qui nous arrivent parfois, de la façon, de la disposition avec laquelle *quelche chose* se présente à notre vue et provoque en nous l'imagination d'une oeuvre d'art; imagination qui éveille dans notre âme la surprise quelquefois, la méditation souvent, la joie de créer toujours.

Georgio de Chirico

Quando a revelação resulta da visão de uma disposição de coisas, a obra que dela deriva no nosso pensamento está extremamente vinculada à disposição que provocou seu nascimento; a ela se assemelha, mas de forma estranha: como a semelhança que há entre dois irmãos, ou antes, entre a imagem de uma pessoa que nos aparece em sonho e a figura dessa pessoa na realidade; é e ao mesmo tempo não é a mesma pessoa: há uma ligeira transfiguração nos traços. Creio que como a visão de uma pessoa em sonho é, sob certo ponto de vista, uma prova de sua realidade metafísica, a revelação de uma obra de arte é, sob o mesmo ponto de vista, a prova da realidade metafísica de certos acasos que nos acontecem às vezes, da maneira, da disposição com a qual *algo* se apresenta ao nosso olhar e nos provoca a imaginação de uma obra de arte; imaginação que desperta em nossa alma a surpresa por vezes, a meditação freqüentemente, a alegria de criar sempre.

Georgio de Chirico

Le chant de la gare

Petite gare, petite gare, quel bonheur je te dois.

Tu regardes de tous les côtés, à droite, à gauche et par derrière aussi. Tes étendards claquent éperdument, pourquoi souffrir? Laissons passer, ne sommes-nous pas déjà *assez nombreux*? Traçons avec la blanche craie ou le noir charbon le bonheur et son énigme; l'énigme et son affirmation. Sous les portiques il y a des fenêtres; à chaque fenêtre un oeil nous regarde et *derrière* des voix nous appellent. C'est à nous qu'il vient, le bonheur de la gare, c'est de nous qu'il sort transfiguré. Petite gare, petite gare, tu es un jouet divin.

O canto da estação⁵⁰⁰

Pequena estação, pequena estação, quanta alegria te devo.

Olhas para todos os lados, à direita, à esquerda e atrás também. Tuas bandeiras tremulam freneticamente, porque sofrer? Deixemos passar, não somos já *muito numerosos*? Tracemos com o giz branco ou o carvão preto⁵⁰¹ a alegria e seu enigma; o enigma e sua afirmação. Sob os pórticos há janelas; a cada janela um olho nos observa e *por trás* vozes nos chamam. É a nós que chega, a alegria da estação, é de nós que parte transfigurada. Pequena estação, pequena estação, és um brinquedo divino.⁵⁰²

⁵⁰⁰ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 652. Poema em prosa como os seguintes, datados sempre de 1913-1914, alude claramente aos elementos presentes na pintura de De Chirico do período: a estação de trem, o muro, as bandeiras, a praça, os pórticos. Poderia muito bem ser um “pendant” de *O Enigma de um dia* pertencente ao MAC-USP, não fosse a ausência da estátua, recorrente, porém em outros manuscritos como se poderá notar.

⁵⁰¹ Conhece-se a preferência de De Chirico pelo uso do carvão no desenho de suas telas. A nitidez dos traços que proporciona é um aspecto que identifica as primeiras pinturas de De Chirico e mesmo nas obras tardias.

⁵⁰² Em um manuscrito do começo dos anos 10 o pintor comentou ser desejável a representação pictórica do mundo como enigma, não apenas em suas grandes questões, mas também em seus aspectos mais ordinários e recomendou: “Viver no mundo como em um imenso museu de estranhezas cheio de brinquedos curiosos e multicoloridos que mudam de aspecto, que por vezes, como crianças pequenas, quebramos para ver como eram feitos por dentro e decepcionados percebíamos que estavam vazios.” DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 18. O brinquedo foi pintado nas telas de De Chirico (lembra-se de *Melancolia e mistério de uma rua*, 1914, *A Primavera*, 1914, *O gênio ruim de um rei*, 1914, *Os jogos do príncipe*, 1914-15), é em si sinônimo de alegria, felicidade, mas

Quel Zeus distrait t'a oublié sur
cette place si carrée et si jaune, près de
ce jet d'eau si limpide e si troublant?
Tous tes petits drapeaux claquent à la
fois sous le vertige du ciel lumineux.
Derrière des murs la vie roule comme
une catastrophe. Que t'importe à toi
tout cela? ...

Petite gare, petite gare, quel
bonheur je te dois.

Que Zeus distraído te esqueceu nessa
praça tão quadrada e tão amarela, perto
dessa fonte tão límpida e tão
perturbadora? Todas as bandeirinhas
tremulam sob a vertigem do céu
luminoso. Atrás dos muros a vida
prossegue como uma catástrofe. Que te
importa tudo isso?

Pequena estação, pequena
estação, quanta alegria te devo.⁵⁰³

também permite o deslocamento
descompromissado e temerário dos sentidos e,
para citar Nietzsche (para quem a criança era
um brinquedo), é liberdade para a construção
de novos valores, tudo quanto o pintor
predicava em sua arte nova. Cf. NIETZSCHE,
F. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Editora
Martin Claret, 2004, p. 36.

⁵⁰³ A repetição da palavra alegria indica o
procedimento artístico aconselhado pelo pintor,
isto é, um dado concreto (estação de trem)
como ponto de partida da revelação (“alegria”)
e sua transformação pelo artista em obra de
arte, em uma nova sensação, em alegria do ato
da criação.

Une fête.

Ils n'étaient pas nombreux, mais la joie donnait à leurs visages une expression étrange... Toute la ville était pavoisée. On voyait des drapeaux sur la grande tour qui s'élevait au bout de la place, près de la statue du grand roi vainqueur.

Des oriflammes claquaient sur le phare, sur les mâts des navires amarrés dans le port, sur les portiques, sur le musée des tableaux rares.

Vers le milieu de la journée *ils* se réunirent sur la grande place où un banquet avait été dressé. Une longue table se trouvait au milieu de la place.

Le soleil était d'une beauté terrible.

Les ombres réglées.

On voyait contre la profondeur du ciel les drapeaux multicolores que le vent déployait sur la grande tour rouge, si consolant. Au sommet de cette tour des points noirs bougeaient. C'étaient les bombardiers qui attendaient midi pour tirer les salves.

Enfin la douzième heure vint. Ce fut solennel. Ce fut mélancolique. Quand le soleil arriva au milieu de la courbe céleste, on inaugura à la gare de la ville une nouvelle horloge. Tous pleuraient.

Uma festa⁵⁰⁴

Eles não eram numerosos, mas a alegria dava a seus rostos uma expressão estranha... Toda a cidade estava enfeitada. Viam-se bandeiras sobre a grande torre que se erguia no fundo da praça, perto da estátua do grande rei vencedor.

As bandeiras coloridas tremulavam no farol, nos mastros dos barcos atracados no porto, nos pórticos e no museu dos quadros raros.

Por volta do meio do dia eles se reuniram na grande praça onde um banquete foi organizado. Uma mesa comprida encontrava-se no meio da praça.

O sol era de uma beleza extraordinária.

As sombras reguladas.

Viam-se contra a profundidade do céu as bandeiras multicolores que o vento estendia sobre a grande torre vermelha, de um vermelho tão consolador. No alto da torre alguns pontos negros se moviam. Eram os artilheiros que esperavam o meio-dia para disparar as salvas.

Finalmente chegou a décima - segunda hora. Foi solene. Foi melancólico. Quando o sol chegou ao centro da abóbada celeste, inaugurou-se na estação da cidade um novo relógio. Todos choravam.

⁵⁰⁴ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 653. Mais uma composição que dialoga com a iconografia das pinturas metafísicas de De Chirico: torre, farol, pórticos, velas, muro vermelho, relógio, banana, estátua, trem, canhão, bandeiras coloridas, a praça, "o sol", as grandes sombras presentes especialmente (e alternadamente) em suas séries de enigmas e praças: *Enigma de uma tarde outono*, 1910; *O Enigma da hora*, 1911; *O Enigma da chegada*, 1912; *Alegrias e enigmas de uma hora estranha*, 1913; *A torre vermelha*, 1913; *A conquista do filósofo*, 1913-14; *A melancolia da partida* (*A estação Montparnasse*), 1913-14; *A angústia da manhã*, 1914, entre outras.

Un train passa en sifflant éperdument.
Les canons tonnèrent. Helás ce fut si
beau.

Puis assis au banquet *ils*
mangèrent du mouton rôti, des
champignons et des bananes, et burent
de l'eau limpide et fraîche.

L'après-midi, divisés par petits
groupes, ils se promenèrent sous les
portiques, et attendirent le soir pour se
reposer.

Ce fut tout.

Um trem passou apitando
desesperadamente. Os canhões
trovejaram⁵⁰⁵. Ah, foi tão belo.

Depois sentados no banquete
eles comeram carneiro assado,
cogumelos e bananas e beberam água
pura e fresca.

À tarde, divididos em pequenos
grupos, passearam sob os pórticos e
esperaram a noite para descansar⁵⁰⁶.

Foi tudo⁵⁰⁷.

⁵⁰⁵ Os homens da artilharia, as salvas disparadas em uma comemoração e o barulho de um trovão são semelhantes ao relato de De Chirico sobre a impressão que lhe causavam os disparos de canhões, que via da janela de sua casa, durante a festa nacional grega: “Ao chegar ao topo os homens desciam dos carros de munição e dos cavalos, dispunham os peças em fila e depois disparavam as salvas; (...) o fato de ver primeiro o clarão e depois ouvir o estrondo impressionava-me muito; mas ainda hoje fico sempre um pouco impressionado quando, vendo de longe um canhão que dispara, vejo primeiro o clarão e depois ouço o estrondo”. DE CHIRICO, G. *Le Memorie della mia vita*. Milão: Tascabili Bompiani, 2002, p. 25.

⁵⁰⁶ Toda essa narrativa lembra em muitos detalhes o relato, de 1938, de Savinio, irmão de De Chirico, da ocasião em que os garibaldinos estiveram na casa da família, em Volos, durante a invasão turca: “Um dia meu pai anunciou que os Garibaldinos estavam chegando. Foi de sua feição radiante que inferi o significado feliz dessa notícia/ Eles chegaram todos de uma vez. (...) As mesas que foram colocadas no jardim resplandiam com flores e bandeiras. Sobre a chama do fogo grandes caldeirões de massa ferviam de um lado enquanto gargantuescos pedaços de carne grelhavam do outro. Era um dia de sol, de banquete pantagruélico, de gritaria e animação.” Citado em: BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*, op. cit., p. 20.

⁵⁰⁷ O texto parece dividido em duas partes e esta frase assinala o final da primeira. A impressão é reforçada pela informação de Fagiolo dell’Arco de que a esse manuscrito está anexada uma página menor contendo uma versão do que se segue na “segunda parte”, iniciada por “*Sentiment africain*”. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 436.

Sentiment africain. L'arcade est là pour toujours. Ombre de droite à gauche, souffle frais qui fait oublier — elle tombe elle tombe comme une feuille énorme projetée. Mais sa beauté est la ligne: énigme de la fatalité, symbole de la volonté intransigeante.

Temps anciens, lueurs et ténèbres. Tous les dieux sont morts. Le clairon du chevalier. L'appel le soir à la lisière du bois: une ville, une place, un port, des portiques, des jardins: fête du soir; tristesses. Rien.

On peut compter les lignes; l'âme s'y trace et s'y allonge.

Il *fallait* élever la statue. Le mur rouge cache tout ce que l'infinité a de mortel.

Une voile; navire doux aux flancs si tendres; petit chien amoureux

Train qui passe: énigme. Bonheur de bananier; voluptés de fruits mûris, dorés et doux.

Pas de batailles. Les géants sont descendus derrière les rochers.

Dans les chambres obscures et silencieuses les horribles épées pendent aux murs. La mort est là, pleine de promesses. Méduse aux yeux qui ne voient pas.

Vent de derrière le mur. Palmiers. Oiseaux jamais venus.

Sentimento africano.⁵⁰⁸ A arcada está lá para sempre. Sombra da direita à esquerda, brisa fresca que faz esquecer — ela cai, ela cai como uma enorme folha lançada. Mas sua beleza é a linha: enigma da fatalidade, símbolo da vontade intransigente.

Tempos antigos, clarões e trevas. Todos os deuses estão mortos.⁵⁰⁹ O clarim do cavaleiro. O chamado à noite, à margem do bosque: uma cidade, uma praça, um porto, pórticos, jardins: festa da noite, tristezas. Nada.

Podem-se contar as linhas: nelas a alma traça-se e se prolonga.

Era *preciso* erguer a estátua. O muro vermelho esconde tudo que o infinito há de mortal.

Uma vela; doce embarcação de flancos tenros; pequeno cão amoroso.

Um trem que passa: enigma. Felicidade de bananeira, volúpia de frutos maduros, dourados e doces.

Não há batalhas. Os gigantes foram para trás dos rochedos.

Espadas terríveis pendem das paredes nos quartos escuros e silenciosos. Está lá a morte, cheia de promessas. Medusa com olhos que não vêem mais.

Vento de trás do muro. Palmeiras. Pássaros que nunca chegaram.

⁵⁰⁸ Acredita-se que as referências à África devam-se à conquista da Líbia, em 1913.

⁵⁰⁹ Clara citação de Nietzsche. Cf. NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*, op. cit., p. 72.

L'homme au regard douloureux.

Dans la rue bruyante la catastrophe qui passe. Il était venu là avec son regard douloureux. Il mangeait lentement un gâteau si tendre et si doux qu'on aurait dit qu'il mangeait son cœur. Ses yeux étaient très loin l'un de l'autre.

Qu'entends-je? Le tonnerre gronde au loin et sur le plafond de cristal, tout tremble; c'est la bataille. La pluie a poli les pavés: joie d'été.

Une tendresse singulière inonde mon âme: oh homme, homme je veux te rendre heureux. Et si quelqu'un t'attaque je te défendrai avec le courage du lion et la cruauté du tigre. Où veux-tu aller, parle. Maintenant le tonnerre ne gronde plus. Vois comme le ciel est pur et les arbres radieux.

Les quatre murs de la chambre le brisaient, l'aveuglaient. Et la glace de son cœur fondait lentement: il se mourait d'amour. Humble esclave tu es doux comme un agneau égorgé. Ton sang coule sur ta barbe si douce. Homme je te couvrirai si tu as froid. Viens là-haut. Aucun bonheur qui ne roule à tes pieds comme une boule de cristal. Et toutes les *constructions* de ton esprit t'applaudiront ensemble.

O homem de olhar doloroso⁵¹⁰

Na rua barulhenta a catástrofe acontece. Ele veio com seu olhar doloroso. Comia lentamente um bolo tão macio e tão doce que se poderia dizer comia seu coração⁵¹¹. Seus olhos eram muito distantes um do outro.

Que ouço? O trovão estronda ao longe e no teto de cristal tudo treme; é a batalha. A chuva limpou os calçamentos: alegria de verão.

Uma ternura particular inunda minha alma: oh homem, homem eu quero te fazer feliz. E se alguém te atacasse eu te defenderia com a coragem do leão e a crueldade do tigre. Aonde você quer ir, fale. Agora o trovão não estronda mais. Veja como o céu está limpo e as árvores radiosas.

As quatro paredes do quarto o prejudicavam, o cegavam. E o gelo do seu coração se fundia lentamente: ele morria de amor. Escravo humilde você é manso como um cordeiro degolado. Teu sangue escoa sobre a tua barba docemente. Homem te cobrirei se você tiver frio. Chega do alto. Uma felicidade que rola aos teus pés como uma bola de cristal. E todas as *construções* do teu espírito te aplaudirão juntas.

⁵¹⁰ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 654-655.

⁵¹¹ Uma evidente auto-citação para Fagiolo dell'Arco. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 436. Confirmaria-o, talvez, uma possível identificação do pintor com o *matto*, personagem descrito em *Hebdomeros*, que “*não se interessava senão pelas coisas da mesa*”? Cf. DE CHIRICO, G. *Ebdòmero*, op. cit., p. 40.

Ce jour-là. J'applaudirai aussi, assis au centre de la place pleine de soleil, près du guerrier de pierre et du bassin vide. Et vers le soir, quand l'ombre du phare sera longue sur la jetée, quand les oriflammes claqueront et que les blanches voiles seront rondes et dures comme des seins gonflés d'amour et de désirs, nous tomberons l'un dans les bras de l'autre et ensemble nous pleurerons.

Naquele dia. Aplaudirei também, sentado no centro da praça cheia de sol, perto do guerreiro de pedra e da fonte vazia. E à noite, quando a sombra do farol será comprida sobre a fonte, quando as bandeiras coloridas tremularão e as velas brancas estarão infladas e duras como seios cheios de amor e de desejos,⁵¹² cairemos um nos braços do outro e juntos choraremos.

⁵¹² Como já comentado, todas são referências à iconografia de suas obras do período.

La volonté de la statue.

“Je veux à tout prix être seule”, disait la statue au regard éternel. Vent, vent qui rafraîchit mes joues brûlantes. Et la bataille commença, terrible.

Les crânes brisés tombaient et les cerveaux apparaissaient polis comme s’ils avaient été en ivoire.

Fuis, fuis vers la ville carrée et radieuse.

En arrière, les démons me fouettent à tour de bras. Mes mollets saignent affreusement.

Oh la tristesse de la statue solitaire là-bas. Béatitude.

Et jamais le soleil. Jamais le jaune *consolateur* de la terre éclairée.

Elle *veut*.

Silence.

Elle aime son âme étrange. Elle a *vaincu*.

Et maintenant le soleil s’est arrêté tout en haut au centre du ciel; et la statue dans un bonheur d’éternité noie son âme dans la contemplation de son ombre.

A vontade da estátua⁵¹³

‘Eu quero a todo custo ficar sozinha’, dizia a estátua de olhar eterno. Vento, vento que refresca minhas bochechas ardentes. E a batalha começou, terrível. Os crânios partidos caíam e os cérebros pareciam polidos como se fossem de marfim.

Fugi, fugi em direção à cidade quadrada e radiosa.

Por trás, os demônios me chicoteiam com força. Minhas panturrilhas sangram terrivelmente.

Oh a tristeza da estátua solitária lá embaixo. Beatitude.

E nunca o sol. Nunca o amarelo *consolador* da terra iluminada.

Ela quer.

Silêncio.⁵¹⁴

Ela ama sua alma estranha. Ela venceu.

E agora o sol parou no alto, no centro do céu e a estátua em uma alegria de eternidade afoga sua alma na contemplação de sua sombra.⁵¹⁵

⁵¹³ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 655-656. Para a tradução foi usada também a versão em italiano consultada no mesmo volume, à página 993.

⁵¹⁴ A conquista da estátua é o silêncio e a solidão. De Chirico retrata com a palavra a ambiência de suas telas, bem como o mecanismo da revelação plástica, muda. Por isso, nos adverte que diante de um quadro profundo devemos nos calar, para que a emergência de novos sentidos possa se dar livremente.

⁵¹⁵ A estátua conquistadora, referência às estátuas de reis e políticos que tanto fascinaram De Chirico em sua passagem por Turim (em 1911-1912), a contemplação de sua sombra remete a Nietzsche e, em quadros mais antigos do pintor, já havia sido explorada pela figura de Ulisses. Cf. Nietzsche. F. *Assim Falou Zaratustra*, op. cit., pp. 206-208.

Il y a une chambre dont les volets sont toujours clos. Dans un coin un livre que personne n'a lu. A un mur un tableau qu'on ne peut voir sans pleurer.

[*Appunti*].

Sous la chambre où il dort il y a des portiques. Quand le soir vient la foule s'y rend, noire avec un bruit sourd. Quand la chaleur a été torride à midi elle vient là haletante, cherchant la fraîcheur. Mais lui il dort, il dort, il dort.

Qu'est-il arrivé, la plage était vide et maintenant je vois *quelqu'un* assis là sur une pierre. Un *dieu* y est assis et il regarde la mer en silence. Et c'est tout.

La nuit est profonde. Sur mon coussin brûlant je me retourne. Morphée me déteste. J'entends le bruit d'une voiture qui vient de loin. Le trot du cheval; un petit galop; et le bruit paru et s'enfonce dans la nuit; une locomotive siffle au loin. La nuit est profonde.

La statue du conquérant dans le palais. La tête découverte et chancée. Partout la volonté du soleil. Partout la consolation de l'ombre.

Ami au regard de vautour, à la bouche souriante, une grille de jardin te fait souffrir. Léopard prisonnier, marche dans ta [*crèche*]... Et maintenant sur ton socle proclame ta victoire dans une pose de roi vainqueur.

Há um quarto no qual as venezianas estão sempre fechadas. Em um canto um livro que ninguém leu. Em uma parede um quadro que não se pode ver sem chorar.”⁵¹⁶

[Notas]

Embaixo do quarto onde ele dorme há pórticos. Quando a noite chega a multidão se desfaz, sombria com um barulho surdo. Quando o calor é tórrido ao meio-dia ela vem ofegante, procurando o frescor. Mas ele dorme, ele dorme, ele dorme.

Que aconteceu, a praia estava vazia e agora eu vejo *alguém* sentado sobre uma pedra. Um *deus está* sentado nela e olha para o mar em silêncio. E é tudo. A noite é profunda. Reviro-me sobre o meu travesseiro quente. Morfeu me detesta. Ouço o barulho de um carro que vem de longe. O trote do cavalo; um pequeno galope; e o barulho apareceu e sumiu na noite; uma locomotiva apita ao longe. A noite é profunda.

A estátua do conquistador no palácio. A cabeça nua e circundada de glória. Por toda a parte a vontade do sol. Por toda a parte a consolação da sombra.

Amigo do olhar de abutre, da boca sorridente, o portão de um jardim te faz sofrer. Leopardo prisioneiro, caminha no seu [*covil*]... E agora sobre sua base proclamas sua vitória com uma pose de rei vencedor.”⁵¹⁷

⁵¹⁶ Há algo dos planos inclinados pintados nesse período, segundo Fagiolo dell'Arco (que podem lembrar um quarto) e ainda dos interiores metafísicos pintados por De Chirico no período ferrarese (1915-18). Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 436.

⁵¹⁷ Nota-se o clima de sonho dessas anotações através da sucessão de fatos aparentemente desconexos e a alusão evidente ao sono, com Morfeu. Mais uma vez a estátua do conquistador, protagonista de suas telas.

La notte misteriosa

all'Astronomo Bongiovanni

Era il professore Martino e
Grancane il suo dolce
amico. Inseparabili nella buona
come
nell'avversa fortuna. Entro lo
stesso telescopio
mirava l'uno la costellazione
pomeridiana
già scorta dall'altro.
O dolcezza!...
Due carciofi di ferro sulla tavola
d'ocra.
La geometria delle ombre
straziava il cuore
al mattino immalinconichito.
Ma venne la sera si fusero i
volumi e le forme.
Uomini ed animali passavan
come ombre silenti
nella luce crepuscolare.
Luce di sogno lungo. Giugon
sordi i rumori strani
solo le ruote della mente roteano
vertiginose.
...
E tardava il mattino. Nella stalla
li vidi e mi vidi anch'io.
Il lezzo delle mucche mi
mozzava il respiro.

A noite misteriosa⁵¹⁸

ao astrônomo Bongiovanni

Era o professor Martino e
Grancane o seu doce
amigo. Inseparáveis tanto na boa
quanto
na má sorte. Através do mesmo
telescópio
um observava a constelação
vespertina já avistada pelo outro.
Ó doçura!...
Duas alcachofras de ferro sobre
a mesa ocre.
A geometria das sombras
dilacerava o coração
na manhã melancólica.
Mas com a chegada da noite
fundiram-se os volumes e as formas.
Homens e animais passavam
como sombras silenciosas
na luz crepuscular.
Luz de sonho demorado.
Chegam abafados os ruídos estranhos
somente as rodas da mente
giram vertiginosas.
...
E a manhã tardava. No estábulo
os vi e me vi também.
O fedor das vacas cortava-me a
respiração.

⁵¹⁸ DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit. , p. 43. O poema em prosa data de 1916 e foi publicado na revista *Noi*, em 1919. Segundo Fagiolo dell'Arco o astrônomo Bongiovanni, a quem o texto é dedicado, é mencionado também na prosa de Savinio e Filippo de Pisis. Lembra o autor que a metáfora astronômica, do conhecido invisível a olho nu, foi explorada em suas últimas telas do primeiro período parisiense (ex: *O filósofo e o poeta*, 1915). Referências a sua iconografia são constantes: sombras, alcachofras, luz crepuscular. A atmosfera de sonho é reafirmada. Cf. Idem, p. 438.

Ignudi giacevano Martino e
Grancane nei ballatoi ancora umidi
dell'umore dei parti. Ignudi giacevano
ed il loro dorso era coperto di peli bruni
e lunghi e lucenti come seta. Ogni uno
carponi nel suo ballatoio cantava come
canta l'usignolo innamorato nella notte
di luna. Curvi su di loro uomini
taciturni dalle braccia erculee li
tondevan lentamente.

Appariva la pelle candida sotto i
lampi lividi delle tosatrici d'acciaio

La notte è lunga...

Che odo mai!... Sono urla?...

Forse la folla in delirio scaglia
l'immane trave contro l'uscio malfermo
che schiantasi come barbacane
sotto i colpi del gatto e dell'ariete?

No, non è nulla. Tutto dorme;
anche le coccoviglie e i vespertili che
pur nel sogno sognan di dormire.

Gennaio 1916.

Martino e Grancane estavam
deitados nus nas baías ainda úmidas
com os fluidos dos partos. Jaziam nus e
suas costas estavam cobertas por pelos
pretos, longos e luzentes como seda.
Cada um de gatinhas em sua baía
cantava como canta o rouxinol
enamorado na noite de lua. Homens
taciturnos com braços hercúleos
curvados sobre eles lhes tosavam
lentamente.

A pele cândida aparecia sob os
lampejos lívidos das tosquiadeiras de
aço.⁵¹⁹

A noite é longa...

O que ouço? São gritos? ...
Talvez a multidão em delírio lance a
viga enorme contra a porta entreaberta
que se arrebenta como barbacã⁵²⁰ sob
os golpes da gata⁵²¹ e do aríete?⁵²²

Não, não é nada. Tudo dorme;
também as corujas e os vespertílios,
que até em sonho sonham que
dormem...

Janeiro, 1916.

⁵¹⁹ Em *Hebdomeros* (1929) De Chirico retoma os acontecimentos observados em um estábulo com os mesmos elementos desse poema em prosa: homens com braços hercúleos tosqueando animais, o lampejo das tosquiadeiras de aço e a projeção de si nas vacas parturientes, entregues como irmãs de Isaac, prontas ao sacrifício. Cf. DE CHIRICO, G. *Ebdòmero*, op. cit., p. 39.

⁵²⁰ Muro avançado, construído diante de muralhas.

⁵²¹ Antiga máquina de guerra, espécie de catapulta.

⁵²² Máquina medieval para abater muralhas.

Il signor Govoni dorme

Nella città ove l'acclamano tra mille
statue su piedestalli
sí bassi che sembra esse camminino coi
cittadini frettolosi.
Sul palcoscenico tutto è mistero...
Lo specchio sul cavalletto. Il quadro
non è ancor compiuto.

O senhor Govoni dorme⁵²³

Na cidade onde o aclamam entre mil
estátuas sobre pedestais
tão baixos que parecem caminhar com
os cidadãos apressados.⁵²⁴
No palco tudo é mistério...
O espelho sobre o cavalete. O quadro
ainda não está pronto.

⁵²³ DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 47. Citado por Savinio em “Frara”, *città del Worbas*, em *La Voce*, em 31 outubro de 1916 e em *Hermaphrodito*, 1918. Os irmãos De Chirico foram hóspedes do poeta Corrado Govoni em Ferrara, o castelo vermelho do poema também faz referência à cidade, trata-se do Castelo Estense, retratado por De Chirico em algumas obras, sendo a mais famosa delas *As Musas Inquietantes*, de 1918. O poeta aderiu em 1911 ao futurismo, sem abandonar completamente o *Crepuscularismo* que norteou suas primeiras produções, uma melancolia e uma tristeza “coloridas”, que se pode notar também nas obras e nos escritos de De Chirico.

⁵²⁴ A imagem da estátua sobre uma base baixa provém da observação de De Chirico de exemplos símiles em cidades italianas como Turim e também da leitura de Schopenhauer. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 320. Em um texto de 1939 sobre a torinesa Paola Levi-Montalcini, aluna de Casorati, De Chirico discorre sobre aquela cidade e desenvolve o trecho aqui referido sobre as estátuas dos pedestais baixos: “Então todo o povo das estátuas de mármore ou bronze, os grandes homens que durante todo o ano estão imóveis sobre as suas bases baixas em meio ao vai e vem contínuo dos veículos e dos pedestres, descem penosamente dos seus pedestais e depois de terem alongado os membros encaminham-se prudentemente à famosa Praça Castello onde se dão seus misteriosos conciliábulos.” Idem, p. 362.

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!

O filósofo dorme. Bate-se   porta.
S o os amigos; porque o sol j 
se p e, e as sombras
j  compridas se fazem mais compridas,
e convidam
  amizade peripat tica.⁵²⁵
... Bate-se   porta. Em v o!
Em v o!...
A criada m  grita da janela:
Ele ficou acordado a noite inteira
acordado, olhando
a praça, o castelo vermelho e o rio
claro...
e agora dorme, dorme, dorme, ... e não
É preciso,
não é preciso acord -lo!

⁵²⁵ De Chirico também tratou deste tipo de amizade quando analisou Turim: *"Turim é a cidade das amizades peripat ticas.   l  que nascem aquelas amizades pur ssimas, aquelas amizades plat nicas, que nos enchem o coração de uma alegria sem mácula, nos dão uma premissa de eternidade e das quais se pode encontrar um eco nas melodias de Chopin e na pintura de Veronese."* Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 361. Amizade já assinalada por Nietzsche e que remete também   figura de seus andarilhos, retratados nas minúsculas figuras humanas, de longas sombras, em algumas telas metafísicas de De Chirico, sendo um bom exemplo *O Enigma de um dia*, do MAC-USP.

Epodo

Torna o mia prima felicità!
La gioia abita le strane città
Le nuove magie son scese sulla terra.

Città dei sogni insognati
Costrutte da demoni con santa
pazienza,
Voi, fedele, canterò.

Un dí sarò anch'io uomo di sasso
Sposo vedovo sul sarcofago etrusco.
Quel giorno materne stringetemi
Nell'abbraccio vostro grande
Di pietra.

Ferrara, 1917.

Epodo⁵²⁶

Volte ó minha felicidade primeira!
A alegria habita as cidades estranhas
As novas magias desceram sobre a
terra.

Cidade dos sonhos não sonhados
Construídas pelos demônios com santa
paciência,
Vós, fiéis, cantarei.

Um dia serei também eu homem de
pedra
Esposo viúvo sobre sarcófago etrusco.
Nesse dia abracem-me maternas
No seu grande abraço
De pedra.

Ferrara, 1917.

⁵²⁶ DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit. , p. 48. O manuscrito é de 1917. Foi publicado com alterações na revista *Ars Nova*, em 1919 e em 1924 como parte de *Salve Lutetia* (*La Rivista di Firenze*, 1925), segunda versão do texto *Vale Lutetia* (*Bulletin de l'Effort Moderne*, 1925), sobre Paris. Cf. Idem, p. 438. Fagiolo dell'Arco afirma erroneamente que o trecho é encontrado em *Vale Lutetia*. O texto recorda a importância da arquitetura urbana para o alegre despertar criativo do pintor. A cidade torna-se mãe do artista, que por sua vez transforma-se em estátua, artífice e ao mesmo tempo protagonista.

Villeggiatura

a Carlo Carrà il pittore dai sette piani

Ho impiantato i giuochi belli
Nei giardini tra i cancelli
Serafici mediatori. Chi vinse la partita?
Nel caffè-pacobotto portavano in
trionfo il presidente in alpagà. C'era un
terribile canterano e un animale mai
visto che parlava sulla strada.

Dormo. Mi viene l'immagine di alberi
tenebrosi visti nell'andito di una casa
che abitai da bambino. Qualcuno mi
chiamava dall'altra stanza.

Spinsi il motoscafo presso il
promontorio. Era pomeriggio, amici. Il
mare tutto bollente. Le officine e le
miniere fumavano sulle roccie della
riva. Un metafisico in maglia rosa
dormiva sotto un pino. Uccelli di latta
colorita si muovevano sulla spiaggia.

— Ho giocato l'anima e la felicità. Si
stette per molto tempo senza muovere
un dado. Il giuoco era impossibile.
Uscimmo io e lui che l'aria già
cominciava ad annerare. Nella via, a un
tratto, pensai a quella scatola a quelle
cose lucide e variopinte abbandonate
sole nella spaventevole solitudine
dell'immobile ipotecato.

L'uragano scoppia. Ove mi hai
condotto o tremenda fatalità?

Guardo tutto intorno le meraviglie
postate sui terribili palcoscenici della
primavera. Ogni cabina contiene un
fantasma. Li scopro uno dopo l'altro
scostando le cortine.

Férias⁵²⁷

a Carlo Carrà o pintor dos sete planos

Instalei belos brinquedos
Nos jardins entre os portões
Mediadores seráficos. Quem venceu a
partida? No *café-transatlântico* traziam
triumfante o presidente vestindo alpaca.
Havia uma cômoda horrível e um
animal nunca visto que falava na rua.

Durmo. Aparece-me a imagem de
árvores tenebrosas no corredor de uma
casa que morei quando menino.
Alguém me chamava do outro quarto.
Empurrei o barco até o promontório.
Era tarde, amigos. O mar todo em
ebulição. As oficinas e as minas
soltavam fumaça sobre as rochas da
encosta. Um metafísico com uma blusa
rosa dormia sob um pinheiro. Pássaros
de lata colorida moviam-se na praia.

- Joguei a alma e a felicidade. Por
muito tempo não se moveu um dado. O
jogo era impossível. Eu e ele saímos
porque o céu já começava a escurecer.
Na rua, de repente, pensei naquela
caixa, naquelas coisas brilhantes e
multicoloridas abandonadas *sozinhas*
na solidão assustadora do imóvel
hipotecado.

O furacão irrompe. Para onde me
conduziste ó tremenda fatalidade?

Observo tudo ao redor, as maravilhas
colocadas nos excepcionais palcos da
primavera. Cada cabine contém um
fantasma. Os descubro um após o outro
afastando as cortinas.

⁵²⁷ DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 49. Escrito de 1917, publicado em agosto no periódico romano *Cronache letterarie*. A dedicatória do texto é feita a Carrà, que esteve no mesmo hospital militar que De Chirico por três meses e meio naquele ano, durante a Primeira Guerra Mundial.

- Sono il superstite e il nascituro.
Porto l'elmo del palombaro. Il pulsare
del mio cervello si spacca in tante
bollicine sulla piattaforma laccata del
mio settimo soffitto.
Il cielo è tutto una zanzariera di fil di
ferro.
I cantieri non fumano più.
Addio giorni della beatitudine stanca.
Le persiane sono chiuse. Le porte
sbarrate.
Ovunque è l'attesa e il raccoglimento.

Villa Seminario, maggio 1917.

- São o sobrevivente e o nascituro.
Levo o elmo do mergulhador.⁵²⁸ O
pulsar do meu cérebro arrebenta-se em
tantas bolhas sobre a plataforma
envernizada do meu sétimo teto.
O céu é um mosquito com fio de
ferro.
Os canteiros de obras não soltam mais
fumaça.
Adeus dias da beatitude cansada.
As persianas estão fechadas. As portas
trancadas.
Em toda a parte a espera e o
recolhimento.⁵²⁹

Vila Seminário, maio de 1917.

⁵²⁸ Aqui o elmo é um aparato do mergulhador e em *Hebdomeros* os gladiadores portam escafandros. Cf. DE CHIRICO, G. *Ebdômero*, op.cit., p. 13. De Chirico estende à literatura o procedimento usado em suas telas de aproximação de elementos os mais diversos, com conseqüentes deslocamentos de sentido. Em sua amálgama inesperada lembram os manequins que De Chirico vinha fazendo desde 1914-15.

⁵²⁹ De Chirico escreveu esta prosa lírica no hospital militar *Villa del Seminario* (ao qual o título pode fazer alusão) hospital para recuperação de males psiquiátricos e psicossomáticos. A visão onírica leva-o para longe dali, mas ainda assim é trazido de volta a uma realidade que não é mais a da arquitetura e dos espaços da cidade ou de seus "brinquedos", aos quais estava acostumado e lhe davam tanta alegria, mas a do imóvel (*interno*) hipotecado do tempo da guerra. Neste sentido, "*as quatro paredes do quarto [que] o prejudicavam, o cegavam*" (*O homem com olhar doloroso*) transformam-se lentamente em inspiração, para se "*jogar a alegria e a felicidade*", por um período *desmotivadas*. Eis que De Chirico pensa "*naquelas coisas brilhantes e multicoloridas abandonadas sozinhas na solidão assustadora do imóvel hipotecado*" e cria novos brinquedos a portas fechadas, durante a espera do fim da guerra e o recolhimento, quadros que ficaram conhecidos como *interiores metafísicos*.

Promontorio

Sono trascorsi 9 anni da che tale scoperta illuminò la camera oscura della mia coscienza con lampo temporalesco e notturno; non conosco fotografie più terribili di quelle fatte di notte al bagliore del magnesio nell'interno di una casa.

Oggi questa ben definita superficie mi sta continuamente innanzi, come una bussola: piano bifronte per l'intelajatura [sic] della tristezza murata e l'impalcatura variopinta della gioia sempreviva [sic].

Che sul pavimento di una stanza (simile al ponte verniciato di un paccobotto di lunga navigazione) dovessi un giorno postare i peroni di cartapesta colorata per raffigurare: *La frutta del poeta*, nessuno l'avrebbe supposto prima; nemmeno io l'immaginavo [sic] anche quando durante le allucinazioni diurne della mia tenebrosa infanzia vedevo la tragedia del Gólgota sopra un viale cittadino ombreggiato da due filari di alberi di pepe.

Promontório ⁵³⁰

Há nove anos tal descoberta iluminou o quarto escuro da minha consciência com um lampejo tempestuoso e noturno; não conheço fotografias mais extraordinárias que aquelas feitas à noite, no interior de uma casa com o clarão do magnésio.

Hoje sigo sempre esta superfície bem definida, como uma bússola: plano bifronte pela moldura da tristeza emparedada e pela estrutura multicolorida da alegria sempre viva.

Ninguém teria suposto *antes* que um dia eu colocaria no chão de uma sala (semelhante ao convés envernizado de um transatlântico de longa navegação) grandes peras de papel-machê colorido para retratar: *A fruta do poeta* ⁵³¹; nem mesmo eu o imaginava quando durante as alucinações diurnas da minha infância tenebrosa via a tragédia do Gólgota em uma avenida da cidade sombreada por duas fileiras de árvores de pimenta. ⁵³²

⁵³⁰ DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit. , pp. 50-51. O poema em prosa foi escrito em julho de 1917, para publicação na revista *La Brigata*, o que não ocorreu. A ocasião é o aniversário de 29 anos de De Chirico, que narra sua trajetória até aquele promontório, citando a infância grega (e mitológica), o início de sua atividade artística (situada antes da “revelação metafísica” de 1910) que compara ao processo da fotografia-interessante lembrar sua “revelação” da obra de Böcklin, que marcou o início de sua fase simbolista, através de fotos vistas em uma publicação alemã – e algumas de suas obras como *O sonho de Tobias*. Cf. idem, p. 440.

⁵³¹ Segundo Fagiolo dell'Arco, De Chirico faz referência à tela *Sexta-feira Santa*, de 1915. Na obra duas maçãs estão colocadas sobre uma superfície plana que lembra uma mesa. A fruta assim disposta significa augúrio para o ano vindouro, na tradição judaica. Cf. Idem, p. 440.

⁵³² Em suas memórias De Chirico descreve uma avenida que via da janela de sua casa, em Atenas: “*Sob as janelas, que davam para o oriente, via-se uma magnífica avenida onde se alinhavam muitas árvores de pimenta que*

C'è anche un'enorme luccio, fatto di zinco e di piombo, sollevato sopra antenne di ferro, e posto nel mezzo di un salone solitario dal grande tappeto rosso.

Così oggi, da questo promontorio del mio 29° anno vedo la latitudine dell'opera mia allungarsi per chilometri e chilometri, a ostro ed a settentrione, senza indeterminatezze cretine d'infiniti siderali.

La nave degli Argonauti è scomparsa tra i ghiacci e le nebbie.

Profondità e solitudine hanno finalmente lasciato gli oceani insondati. Anfibi dall'epidermide sensibile, avvolta in una rete di brividi strani, guizzano ormai nelle acque tepide dei porti. In quelle acque limitate dalle terre arse e solide e dalle costruzioni industriali. Acque che non rispecchiano stupidamente il paesaggio che le sovrasta perché, ben colorate dalle bollenti cascatelle zolfuree [sic] che giù dalle roccie [sic] fumanti della riva grondano continuamente.

Sfoghi soavissimi della bile tellurica.

In quel calore fecondo fatto di pomeriggio di zolfo e di vapore nasce l'opera dai mille palpiti, madida di sudore amaro.

Per accompagnare questa mia felicità rilievi perfettissimi si formano lungo le pareti della mia camera.

Vedo centurie romane pigiate dal serragonii [sic] varcare in tenera simmetria i ponti di barche gittati per le lontane conquiste fatali.

Há também um lúcio⁵³³ enorme feito de zinco e de chumbo, erguido sobre antenas de ferro, e colocado no meio de um salão, solitário, com um grande tapete vermelho.⁵³⁴

Assim hoje, deste promontório do meu 29° ano vejo a latitude da minha obra alongar-se por quilômetros e quilômetros, do sul ao norte, sem indeterminações cretinas de infinitos siderais.

O barco dos Argonautas desapareceu entre o gelo e a neblina.

A profundidade e a solidão deixaram finalmente os oceanos não sondados. Anfíbios de epiderme sensível, envolta por uma rede de arrepios estranhos, já se movem rapidamente nas águas mornas dos portos. Naquelas águas limitadas por terras secas e sólidas e pelas construções industriais. Águas que não espelham tolamente a paisagem que as dominam, porque bem coloridas pelas pequenas cascatas sulfurosas em ebulição que jorram continuamente abaixo das rochas fumegantes da encosta.

Desabafos muito suaves da bile telúrica.

Naquele calor fecundo feito de tarde de enxofre e de vapor nasce a obra dos mil anseios, molhada de suor amargo.

Para acompanhar esta minha felicidade relevos muito perfeitos se formam ao longo das paredes do meu quarto.

Vejo centúrias romanas comprimidas por um grande estreitamento transporem com simetria delicada os conveses de barcos destinados às distantes conquistas fatais.

davam um fruto semelhante a uma bolinha vermelha.” DE CHIRICO, G. *Memorie della mia vita*, op.cit., p. 41.

⁵³³ Tipo de peixe.

⁵³⁴ Descrição de seu quadro *O sonho de Tobias*, de 1917.

In fondo come una romessa,
(simile a una lucida carta geografica
puntata sul muro) si delinea il profilo
dolcissimo del Laurio.

Ferrara, luglio 1917.

No fundo, como uma promessa,
(semelhante a uma brilhante carta
geográfica fincada sobre a parede) se
delineia o perfil dulcíssimo do
Laurio.⁵³⁵

Ferrara, julho de 1917.

⁵³⁵ De Chirico cita essa região montanhosa da Ática em sua biografia: “*Como poeta* [Pistono, professor italiano que deu aulas de italiano, aritmética e história ao pintor e seu irmão, em Atenas] *tinha escrito uma ode para celebrar as virtudes e os esforços de um engenheiro italiano chamado Serpieri que possuía minas na Grécia em um lugar chamado Laurio. Segundo o que dizia Pistono em seus versos, antes que o engenheiro Serpieri fizesse funcionar as minas, aquele lugar era um deserto e reinava a desolação (...)*” DE CHIRICO, G. *Memorie della mia vita*, op. cit., p.49. Não é difícil concluir a posição pioneira que De Chirico atribuía-se em pintura. A metáfora torna-se ainda mais interessante dada a contribuição da intensificação exploratória das minas de Laurio, nos séculos IV e V a.C., para a potência econômica de Atenas. A referência à carta geográfica fincada na parede é também uma citação aos seus quadros do período ferrarese, como, por exemplo, *Melancolia da partida*, de 1916.

L'arcangelo affaticato

In questo pomeriggio d'aprile, mentre i mandorli cretini non sono soli a gittare i fiori delle promesse, voglio innestare alle finestre e sulla mia porta di casa lo stendardo della società anonima di fresco fondata e di cui sono il principale azionista.

La mia camera è un bellissimo vascello ove posso fare viaggi avventurosi, degni d'un esploratore testardo.

Nell'anticamera s'affollano i ritornanti.

Che fanno essi mentre non li vedo? Mentre il sipario immobile della parete resta calato tra loro e me? Nessuno potrebbe dirmelo. Ogniquale volta incuriosito lascio il mio lavoro e sulla punta delle pantofole m'approssimo a quell'uscio socchiuso e guardo nel mistero di quell'anticamera *essi* m'appaiono sempre nelle medesime *pose naturali*. Vere nature morte.

O arcanjo cansado⁵³⁶

Nesta tarde de abril, enquanto amendoiras cretinas não são as únicas a lançar as flores da promessa, quero fincar nas janelas e na porta de casa o estandarte da sociedade anônima fundada há pouco e da qual sou o principal acionista.⁵³⁷

O meu quarto é um bellissimo navio onde posso fazer viagens aventureiras, dignas de um explorador teimoso.

Na antecâmara juntam-se os que retornam.

Que fazem enquanto não os vejo? Enquanto a cortina imóvel da parede permanece baixada entre eles e eu? Ninguém pode me dizer. Sempre que com curiosidade deixo o meu trabalho e na ponta dos dedos me aproximo àquela porta encostada e observo o mistério daquela antecâmara *eles* sempre aparecem para mim nas mesmas *poses naturais*. Verdadeiras naturezas mortas.

⁵³⁶ DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit. , p. 52-53. Datado de abril de 1918. A prosa lírica é permeada por referências aos quadros da época: “janelões acadêmicos”, aquele que retorna (“*il ritornante*”), além de elementos mais antigos como as praças ensolaradas, as sombras, as ferrovias e a partida de xadrez (*O Enigma da Fatalidade*, 1914). De Chirico é o arcanjo, é o arauto das boas novas e do trabalho incessante, tomado por certa melancolia. Fagiolo dell'Arco fala em uma atmosfera de dannunzianismo e futurismo. Cf. Idem, p. 441.

⁵³⁷ “Sociedade” da qual participaria também Carlo Carrà. Não dura muito, porém. De Chirico esperava realizar uma mostra metafísica (a primeira na Itália) com Carrà em Milão, ao fim de 1917. Carrà termina por expor sozinho, gerando mal-estar entre ambos, tendo De Chirico se sentido traído enquanto “principal acionista da sociedade”. Em 1919 (*Nós metafísicos*), afirmou quanto a um possível grupo de pintores metafísicos: “ *digo nós por delicadeza*”. Cf. Idem, p. 68.

È la terribile naturalezza, la logica inesorabile che ogni oggetto destinato a stare per immutabili leggi di gravità sulla crosta del globo-terra, si porta stampata nel Centro.

Ma quando m'allontano e li rivedo solo con gli occhi della mente; quando sulla parete-sipario punto il mio sguardo come il dardo metallico della perforatrice allora, oh allora ogni ritornante mi sembra un altro ancora, e dietro ogni sipario sento muoversi cose non mai pensate.

Allora anche la posa naturale dello scacchista seduto al suo tavolo di meditazione m'appare in tutta la sua tremenda spettralità. E dalla bocca cucita, vitata, imbavagliata, suggellata, blindata, sento scaturire il mormore mestissimo pel richiamo del compagno che forse in quell'ora siede anche lui laggiù, in qualche città lontana sulle terre industrializzate di là dei mari. Città tagliate dalle strade asfaltate e lucenti; abbellite dai perfetti quadrati delle piazze soleggiate e degli squares gravidi d'ombra. Città di cui la vita stridente canta notte e giorno tra la cerchia gioconda delle miniere e dei cantieri operosi, con le ferrovie nane che s'arrampicano e corrono beccheggiando come formiconi frettolosi, lungo i bastioni di cemento e sulle piattaforme gialle di terra gialla, con i vagoncini blindati ripieni della polpa e del sangue dei canali tagliati di fresco. Città che giostrano tra le impalcature metalliche impennacchiate da getti di vapore, e la dolce simmetria delle officine basse e lunghe fasciate dalla cintura dei finestrini accademici;

É a natureza terrível, a lógica inexorável que todo objeto destinado a ficar por imutáveis leis de gravidade sobre a crosta do globo terrestre, traz estampada no Centro.

Mas, quando me afasto e os revejo apenas com os olhos da mente; quando aponto o meu olhar para a cortina-parede como a ponta metálica da perfuradora então, oh, então, cada um dos que retornam me parece outro ainda, e por trás de cada cortina ouço moverem-se coisas nunca pensadas.

Então a pose natural do enxadrista sentado à sua mesa de meditação também se revela a mim em toda sua tremenda espectralidade. E da boca costurada, aparafusada, amordaçada, selada, blindada, ouço irromper um murmúrio tristíssimo pelo chamado do companheiro que talvez naquela hora também se sente lá, em qualquer cidade distante em terras industrializadas além-mar. Cidades cortadas por ruas asfaltadas e brilhantes, embelezadas pelos quadrados perfeitos das praças ensolaradas e pelos ângulos cheios de sombra. Cidades em que a vida estridente canta noite e dia no circuito alegre das minas e dos canteiros operosos, com as mini ferrovias que sobem e correm indo e voltando como formigões apressados, ao longo das proteções de cimento e sobre as plataformas amareladas pela terra amarela, com as vagonetes blindadas, repletas da carne e do sangue dos canais cortados há pouco. Cidades que disputam entre os andaimes metálicos enfeitados pelos jatos de vapor e a doce simetria das oficinas baixas e compridas, enfaixadas pelos janelões acadêmicos;

accovacciate ai branchi sott' il caldo del meriggio, vegliate dalla scolta solenne dei comignoli altissimi eruttanti di continuo i nuvoloni densi e cupi che poi lentamente s' ammosciano in un consolantissimo *premier* tra la città e il cielo torbido di calura ove su in alto nostalgiche famiglie di rapaci dal collo calvo segnano stanche spirali girando senza posa...

Anch' io allora mi sento sbattuto da tutta quella lontananza e fatalmente come premuto dalla mano di gesso d' un qualche fantasma inesorabile che mi vegliasse, piego sotto le doglie del parto imminente...

Vadano poi le grandi pitture metafisiche, l' ermetiche visioni quadrate per le città popolose dei continenti lontani.

Il fiume grande della folla idiota colerà loro innanzi senza sussultar pel mistero terribile fermato tra i rettangoli delle cornici...

Ma poi che secoli avran seguito secoli e le meccaniche nuove avranno ordito nuove trine metalliche, imbastito nuove complicazioni sulla stanchezza ossificata del morto pianeta, il nome mio sussurrato intra tribù elette dai venturi sarà commozione dolcissima al fratello che non conoscerò mai ma che porterà stampata negli occhi quella nostalgia strana e tremenda che in questo lontano oggi brucia a me il cuore e il cervello, e squassa di stupro il corpo affaticato, e su per tutta la carne m' annera le vene d' un sangue pregno di fiele e di pianto.

Aprile 1918.

agachadas aos montes sob o calor do meio-dia, observadas pela escolta solene das chaminés altíssimas que expelem incessantemente nuvens grandes, densas e escuras que lentamente diminuem em um tranqüilizante *premier* entre a cidade e o céu toldado pelo calor, onde, lá no alto, nostálgicas famílias de aves de rapina de pescoço pelado marcam espirais cansadas girando sem parar...

Também me sinto abatido por toda aquela distância e fatalmente, como pego pela mão de gesso de um fantasma inexorável qualquer que me observasse, caio sob as dores do parto imminente...

Partem as grandes pinturas metafísicas, as visões herméticas enquadradas pelas cidades populosas dos continentes distantes.

O grande rio da multidão idiota as venerará no futuro sem se sobressaltar com o mistério extraordinário contido entre os retângulos das molduras...

Mas depois que séculos e séculos tenham se passado e as novas mecânicas tenham urdido novas rendas metálicas, alinhavado novas complicações no cansaço calcificado do planeta morto, o meu nome sussurrado entre as tribos eleitas dos que virão será uma comoção dulcíssima para o irmão que não conhecerei nunca, mas que trará estampada nos olhos aquela nostalgia estranha e tremenda que neste distante hoje queima em mim o coração e o cérebro, e atormenta com um estupro o corpo cansado, e ao longo de toda a carne escurece-me as veias com um sangue cheio de fel e de pranto.

Abril, 1918.

A hora inquietante⁵³⁸

Che sia rimasto io solo con un
palpito
superstite nel cuore che non
tace?
Torna beatitudine stanca dei
miei anni andati!
Ciò che ho perduto non lo riavrò
più mai.
Ma nella tua bella mano, o
donna, tu tieni,
il pegno sacro d'una eterna
giovinezza.

Se só eu tiver ficado com uma
palpitação
remanescente no coração que
não se cala?
Volte beatitude cansada dos
meus anos idos!
O que perdi não reaverei nunca
mais.
Mas na tua bela mão, oh
senhora, tu tens,
o penhor sacro de uma eterna
juventude.⁵³⁹

⁵³⁹ De Chirico retoma a figura da Imortalidade em *Hebdomeros*: “‘Oh Ebdòmero’, disse, ‘sou a Imortalidade. Os substantivos têm o seu gênero ou, melhor, o seu sexo, como você o disse uma vez com muita fineza e os verbos, aí de mim, têm o seu tempo. Você nunca pensou na minha morte? Você nunca pensou na morte da minha morte? Você nunca pensou na minha vida? Um dia, oh irmão...’”. Cf. DE CHIRICO, G. *Ebdòmero*, op.cit., p. 118. A Imortalidade, irmã de De Chirico (tinha os mesmos olhos do pai de Ebdòmero), morreu. Assim, a eternidade não estaria na vida, mas no sempre novo, no eterno presente e De Chirico teria essa certeza por herança.

L'arte metafisica della mostra di Roma

Possiamo finalmente dire di aver anche noi un'arte nuova che non sia una scimiettatura idiota della moderna pittura francese, né una ritortura isterica di monoforma futurismo. Io non intendo discreditar il futurismo vero e proprio, oggi fatalmente degenerato e agonizzante, ma che pur giovò immensamente per sbarazzare il terreno dai podagrosi pregiudizi e per spianare le strade agli artefici più maturi e più pazienti, più complicati e più profondi, che dovevano venire in seguito. Noi dobbiamo essere sinceramente riconoscenti a questi primi reparti d'assalto che presero l'atteggiamento degli anarchici e dei mascalzoni, che usarono la beffa, la bestemmia e la bastonata, là ove invano si sarebbe tentato il ragionamento o avanzata la teoria. E fecero ciò sacrificando la parte migliore di loro stessi, la parte *dell'animale artista*, ché nell'ardore della lotta non restò il tempo necessario per sgrommare e strigliare l'opera, onde alcuni tra di essi che, più tranquilli, avrebbero sicuramente creato opere durature ci lasciarono solo l'impressione di simpatici agitatori e di utopistici rivoluzionari.

A arte metafísica da mostra de Roma⁵⁴⁰

Finalmente podemos dizer que temos também uma arte nova que não seja uma macaqueação idiota da pintura moderna francesa, nem uma nova tortura histórica da forma única do futurismo. Não pretendo desacreditar o verdadeiro futurismo, hoje fatalmente degenerado e agonizante, mas que ainda assim muito serviu para liberar o terreno dos preconceitos podágricos e aplinar os caminhos aos artífices mais maduros e mais pacientes, mais complexos e mais profundos, que deviam vir em seguida. Nós devemos ser verdadeiramente gratos a essa tropa de choque que imitou a atitude dos anarquistas e dos pilantras, que usaram o escárnio, a blasfêmia e a paulada, onde em vão teria se tentado a argumentação ou avançado a teoria. E o fizeram sacrificando a melhor parte de si mesmos, a parte *do animal artista*, porque no ardor da luta não sobrou tempo necessário para tirar a sujeira e limpar a obra, razão pela qual alguns entre eles que, mais tranquilos, teriam certamente criado obras duradouras, deixaram-nos apenas a impressão de agitadores simpáticos e de revolucionários utópicos.

⁵⁴⁰ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 660-662. Publicado em *La Gazzetta Ferrarese*, em 18 de junho de 1918, por ocasião da mostra de arte metafísica apresentada na galeria do jornal *L'Epoca*, em Roma. Oito quadros de De Chirico foram expostos junto a obras de Carrà, Mancuso, Prampolini, Soffici, entre outros. O contexto é o da proposta de uma arte nova, de afirmação da pintura metafísica, apartada do cubismo e do futurismo. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 442.

Passati i primi impeti, calmate le prime irruenze, ecco ora sorgere un'arte severa e cerebrale, ascetica e lirica che della magna terra ove nasce succhia lo spirito migliore, quello spirito che alcuni grandi costruttori italiani (non parlo solo di pittori) seppero stampare nell'opera loro come un bollo indelebile.

Il cubismo francese è oggi sorpassato, tanto per la forma, quanto per lo spirito, dalla nuova arte italiana. La deformazione degli oggetti, base prima del cubismo crea uno stato psico-sensorio che, nella bilancia dei valori eterni, non pesa più, metafisicamente parlando, delle elocubrazioni [sic] fantesiste d'un preraffaellista inglese o d'un qualsiasi stilizzatore slavo-tedesco.

L'intenzione intima del pittore cubista non differisce intrinsecamente da quella d'un qualsiasi pittore tradizionale passato, presente o futuro. Basta perciò osservare i titoli d'un catalogo di mostra cubista, identici perfettamente a quelli d'un catalogo di mostra tradizionale: "*Paesaggio, figura, natura morta, testa di donna* e poi ancora *natura morta, paesaggio* ecc.; fatto questo piccolo in apparenza, ma non trascurabile.

La nuova pittura metafisica, sorta ora per opera di pochi artefici italiani, si libera da ogni vincolo e apre la via ai più nuovi lirismi, mantenendosi, in quanto alla forma, in quella costruzione severa e solida che è come l'infaticabile segno di riconoscimento di un'opera veramente duratura.

Passados os primeiros ímpetos, acalmados os primeiros arroubos, eis que surge agora uma arte severa e cerebral, ascética e lírica que da magna terra onde nasce suga o melhor espírito, aquele espírito que alguns grandes construtores italianos (não falo só de pintores) souberam imprimir em sua obra como um selo indelével.

O cubismo francês é hoje ultrapassado, tanto pela forma, quanto pelo espírito, por uma nova arte italiana. A deformação dos objetos, base primeira do cubismo cria um estado psico-sensório que, na balança dos valores eternos, não pesa mais, metafisicamente falando, que elucubrações fantasiosas de um pré-rafaelista inglês ou que um estilizador eslavo-alemão qualquer.

A intenção íntima do pintor cubista não difere intrinsecamente daquela de qualquer pintor do passado, presente ou futuro. Basta, para isso, observar os títulos de um catálogo de exposição cubista, perfeitamente idênticos àqueles de um catálogo de mostra tradicional: "*Paisagem, figura, natureza-morta, cabeça de mulher* e ainda *natureza-morta, paisagem*, etc.; fato aparentemente de pouca importância, mas não desprezível.

A nova pittura metafísica, surgida pela obra de poucos artífices italianos, libera-se de todo vínculo e dá passagem aos mais novos lirismos, mantendo-se quanto à forma, naquela construção severa e sólida que é o sinal incansável de reconhecimento de uma obra verdadeiramente duradoura.

Non voglio parlare delle mie pitture e dei dodici disegni che espongo a Roma nella Galleria dell'Epoca, poich  sono nemico delle autoapologie. M'  caro per  attirare l'attenzione degli intelligenti sulle opere di due artefici i quali, sebbene differenti per l'aspetto, pure esprimono entrambi il lato migliore dello spirito nostro peninsulare. Essi sono: Ardengo Soffici e Carlo Carr .

Ardengo Soffici, i di cui dipinti riassumono e stringono entro i rettangoli e i quadrati delle tele quello spirito spoglio e multicolore, scheletrico e saturo di luminosit  ben digerite che forma la scorza pi  soda d'alcune felici epoche d'artistica raffigurazione e di lirico-filosofica costruzione; — dall'arte strigliata degli antichi Egiziani alla migliore poesia neo-europea —. Spirito la di cui essenza prima sembra derivi, nelle pitture di Soffici, da un ch  d'asciutto nel colorito denso e sapiente di buona terra cotta alla luce del solleone restauratore.

Carlo Carr , 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 della porta socchiusa sul mistero dell'anticamera — come la pietra smossa sulla tomba vuota del resuscitato —, o della finestra aperta sulla stanchezza spleenetica della città ammosciata nell'orgasmo diuturno e giostrante della vita. Dolcissimi fantasmi siedono cauti e severi tra queste geometriche magie.

Não quero falar das minhas pinturas e dos doze desenhos que exponho em Roma na Galleria dell'Epoca, porque sou inimigo da auto-apologia. Faço questão, porém de chamar a atenção dos inteligentes às obras de dois artistas, os quais, se diferentes pelo aspecto, exprimem ambos o melhor lado do nosso espírito peninsular. São eles: Ardengo Soffici e Carlo Carrà.

Ardengo Soffici, cujas pinturas resumem e cerram nos retângulos e quadrados das telas aquele espírito livre e multicolorido, esquelético e saturado de luminosidade bem digerida e que forma o corpo mais consistente de épocas felizes da representação artística e da construção lírico-filosófica; - da arte apurada pelos antigos Egípcios   melhor poesia neo-européia -. Espírito de cuja essência parece derivar antes, nas pinturas de Soffici, de um quê de seco no colorido denso e sábio de boa terra cozida   luz da can cula restauradora.

Carlo Carrà, dominado pela nova metafísica, faz surgir com encantamento de amor, as perspectivas nostálgicas dos aposentos; as latitudes e as longitudes dos tetos e dos pisos dos quais a fuga desesperada morre no abra o retangular da porta semicerrada no mistério da antecâmara – como a pedra deslocada sobre a tumba vazia do ressuscitado -, ou da janela aberta sobre o cansaço spleenetico da cidade enternecida pelo orgasmo diuturno e alegre da vida. Dulc ssimos fantasmas sentam-se cautelosos e severos entre essas magias geométricas.

Ai lati sorgono oggetti rievocatori di lontani desii sepolti; parallelepipedo multicolori, patetismi santificati dalla matematica delle costruzioni; carte geografiche con le linee di navigazione tracciate come scritture 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, che paiono cisterne pel sudore del meditante.

Ed ecco: *La realtà metafisica — Penelope — Il cavaliere occidentale — Solitudine — La musa metafisica — L'ovale delle apparizioni.*

Arte che non è tentativo effimero forza astrale che sviluppa dopo averla pompata agli esseri e alle cose gravide di dèmoni.

Arte che non è tentativo effimero o andazzo pretenzioso, come idiotamente crede quella tal schiatta di bipedi vivipari che Nietzsche con malizia definiva: la plebaglia istruita.

Giugno 1918.

Dos lados surgem objetos que evocam novamente antigos desejos sepultados; paralelepípedos multicolores, patetismos santificados pela matemática das construções; cartas geográficas com as linhas de navegação traçadas como escrituras telegráficas e com os portos consoladores assinalados com círculos vermelhos; caixas surpresas com cores de carrossel de feira. Lousas fúnebres com hieróglifos misteriosos e tábuas solenes, que parecem cisternas para o suor daquele que medita.

Eis: *A realidade metafísica — Penélope — O cavaleiro ocidental — Solidão — A musa metafísica — O oval das aparições.*

Arte que não é tentativa efêmera, força astral que se desenvolve depois de tê-la bombeado aos seres e às coisas grávidas de demônios.

Arte que não é tentativa efêmera ou vezo pretensioso, como idiotamente crê aquele bando de bípedes vivíparos que Nietzsche com malícia definia: a gentilha instruída.

Junho, 1918.

Noi metafisici...

Non è cosa inventata ieri. Cionondimeno il caso di farlo coscientemente è di data recente anzi recentissima, è una notizia giunta all'ultima ora, tanto all'ultim'ora che non s'ebbe il tempo di passarla nella fucina delle tipografie, di schiaffarla all'ultimo momento tra le ganasce metalliche unte di grassi neri, grondanti di inchiostri indelebili, e pertanto tutti i giornali e le gazzette e le riviste ed i periodici ed i programmi e gli opuscoli annunzianti, plaudenti, criticanti o vilipendenti l'arte nuova passarono innocentemente sotto silenzio un fatto di capitale importanza, la coscienza nell'arte metafisica.

Io qua, anzitutto, provo l'impellente bisogno di spostare le leve ed i conseguenti ingranaggi, di dare macchina indietro e di tornare non ai tempi dei primitivi sdilinquimenti o degli sdilinquimenti dei primitivi che dir si voglia, né di cacciarmi

Nós Metafísicos...⁵⁴¹

Não é coisa inventada ontem. Ainda assim fazê-lo conscientemente é de data recente, aliás, recentíssima, é uma notícia chegada de última hora, tão de última hora que não se teve tempo de passá-la nas máquinas das tipografias, de jogá-las no último momento entre as garras metálicas untadas de graxas pretas, gotejando com tintas indeléveis, e portanto, todos os jornais e as gazetas e as revistas e os periódicos e os programas e os opúsculos anunciantes, aplaudindo, criticando ou vilipendiando a arte nova fizeram inocentemente silêncio sobre um fato de capital importância, a consciência na arte metafísica.

Eu aqui, antes de tudo, provo a premente necessidade de deslocar as alavancas e as conseqüentes engrenagens, de dar marcha à ré e de voltar não aos tempos dos primitivos desmilingüimentos ou dos desmilingüimentos dos primitivos, como se queira dizer, nem de me atirar

⁵⁴¹ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 269-276. Publicado em *Cronache di Attualità*, em fevereiro de 1919, quando da primeira mostra individual de De Chirico, na Itália, *Casa d'Arte Bragaglia*. O artigo apareceu uma semana antes da crítica arrasadora de Roberto Longhi à mostra, em *Il Tempo (Al dio ortopedico)*. É uma defesa de sua arte nova, metafísica, esclarecendo suas bases (Schopenhauer, Nietzsche, Rimbaud) e determinando seus alvos de ataque (cubismo, impressionismo - e suas influências - e arte pompier, e na filosofia: Platão, Plotino) aproveitando para esclarecer o sentido da palavra metafísica, que para o artista (sob leitura de Schopenhauer) era imanente, não transcendente. Apesar de De Chirico usar o termo desde 1912 para definir sua pintura, apenas em 1918 ele foi de fato consagrado publicamente na revista *Valori Plastici*. Cf. CAVADINI, Luigi e PEGORARO, Silvia. *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Colloquio*, op.cit., p. 16.

a capofitto, come un Salomone Reinach qualsiasi, nel pathos idiota e biscornuto dei Laocoonti barbuti e delle Niobi isteriche, né meno ancora di fachirizzarmi nell'evocazione olimpica di auree età sepolte, tempi loschi in cui Giove, protettor dei fanciullini, calava entro saporosi nuvoloni a visitare il suo crisoelefantino duplicato; voglio retrocedere, dico, lungo il binario dell'arte secolare, e dopo essere passato innanzi le stazioni remote degli "Xoana" (statue primitive), *pendants* delle statue negre, ultimo *béguin* dei modernizzanti, fermarmi come un esploratore nelle caverne del troglodito e curiosare davanti alle sagome stecchite dei suoi bisonti, delle sue renne e dei suoi numi idrocefali, intagliati lungo le pareti delle prefate caverne.

Psicologicamente parlando l'arte del troglodito sarebbe un'arte d'impressione, ergo egli sarebbe un'artefice impressionista. Ecco dunque che spiritualmente l'arte dei nostri predecessori di ieri, degli ammannitori di cobalto e arancione si trova collegata a quella del lontano abitatore di caverne e non pesa maggiormente nella bilancia dei valori spirituali.

Sta il fatto però che un disegno di troglodito ci interessa più di un paesaggio di Pissarro, così come uno xoanon raffigurante Hera faticosamente intagliato da qualche oscuro isolano dell'epoca preistoriche, c'interessa più di un saggio calligrafico del signor Bistolfi.

de cabeça, como um Salomon Reinach qualquer, no pathos idiota e chifrudo dos Laocoontes barbudos e das Niobes históricas, e muito menos de me faquirizar em evocações olímpicas de idades áureas sepultadas, tempos duvidosos em que Zeus, protetor dos menininhos, descia entre saborosas nuvens para visitar seu criselefantino duplicado; quero retroceder, digo, ao trilho da arte secular, e após ter passado em frente às estações remotas dos "Xoana" (estátuas primitivas), *pendants* das estátuas africanas,⁵⁴² último *béguin* dos modernizantes, deter-me como um explorador nas cavernas do troglodita e bisbilhotar os esboços ressequidos dos seus bisões, das suas renas e dos seus deuses hidrocéfalos, entalhados ao longo das paredes das cavernas já mencionadas.

Psicologicamente falando, a arte do troglodita seria uma arte de impressão, portanto ele seria um artífice impressionista. Eis, portanto, que espiritualmente a arte dos nossos predecessores, dos preparadores de cobalto e laranja encontra-se ligada àquela do habitante longínquo das cavernas e não pesa mais na balança dos valores espirituais.

É fato, porém, que um desenho de troglodita nos interessa mais que uma paisagem de Pissarro, assim como um xoanon representando Hera trabalhosamente entalhado por algum insulano obscuro de épocas pré-históricas, interessa-nos mais que um ensaio caligráfico do senhor Bistolfi.

⁵⁴² Fagiolo dell'Arco explica que De Chirico estava familiarizado com a arte africana, pois Paul Guillaume, seu marchand, expunha em sua galeria esculturas daquele continente e da Oceania na mesma época em que expunha os quadros do pintor e também já havia publicado uma obra sobre o tema com Apollinaire (*Sculptures nègres*), em 1917. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 444.

Ma in questo caso siamo noi che facciamo salir la quota del troglodito e dell'isolano; ch , intrinsecamente, i quattro predetti artefici si valgono e pesano un peso eguale, cos  che confondendoli ed appiccicandone poscia a caso due per ogni estremit  di un'asta in bilico tu avresti l'orizzontale perfetta. Cionondimeno i nostri *plus doux sourirs* sono ancora per il troglodito e l'isolano. *Perch *?

Perch  in certi punti la nostra psiche complicatissima somiglia alla loro strasemplice. La "logica umana" segna un limite, una frontiera, una fascia che cinge la pancia del mondo. Il primitivo si trova di qua dalla fascia, il pittore metafisico si trova di l : tutta l'arte logica poscia, presa in blocco con le et  classiche, e quelle di decadenza, i primitivismi screzianti la fascia d'intermezzi riposati, l'idiota pretensione dei rinascimenti bolsi, si trova sulla fascia stessa.

Il troglodito non sa disegnare; la sua mente coperchiata di densi strati di tenebre paurose vede il mondo nel fosco crepuscolo d'un incubo: il motivo predominante nel suo animo irto di *perch * inquietanti   la paura. Il nuovo pittore metafisico sa troppe cose. Sul suo cranio nel suo cuore, simili a dischi sensibili di cera manosa, troppe cose hanno segnato impronte e richiami e ricordi e vaticini; troppe scritture hanno sciolto il nastro, troppe divinit  sono morte e rinate e morte ancora della morte senza risurrezione; egli allora torna a guardare il soffitto e le pareti della sua camera e gli oggetti che lo circondano e gli uomini che passano gi  nella via e vede che non sono pi  quelli della logica di ieri di oggi e di domani. Egli non riceve pi  impressioni, ma scopre, scopre continuamente nuovi aspetti e nuove spettralit .

Mas neste caso, somos nós que fazemos subir a cotação do troglodita e do insulano, porque, intrinsecamente, os quatro artífices mencionados valem e pesam o mesmo, tanto que os confundindo e os fixando a esmo dois em cada uma das extremidades de uma haste suspensa, teria-se uma horizontal perfeita. Mesmo assim os nossos *plus doux sourirs* são ainda para o troglodita e o insulano. Por quê?

Porque em certos aspectos a nossa psique complicadíssima assemelha-se a deles extremamente simples. A "lógica humana" assinala um limite, uma fronteira, uma faixa que cinge a barriga do mundo. O primitivo encontra-se pra c  da faixa, o pintor metafísico encontra-se além: toda a arte lógica, portanto, considerada em conjunto, com as idades clássicas, e aquelas de decadência, os primitivismos matizam a faixa com intervalos de repouso, a pretensão idiota dos renascimentos empolados, encontra-se sobre a própria faixa.

O troglodita não sabe desenhar; a sua mente encoberta por extratos densos de trevas medonhas, vê o mundo no crepúsculo fosco de um pesadelo: o motivo predominante em sua alma repleta de *porquês* inquietantes é o medo. O novo pintor metafísico sabe coisas demais. Em seu crânio, no seu coração, iguais a discos sensíveis de cera macia, coisas demais deixaram marcas e sinais e vestígios e vaticínios; escrituras demais desfizeram a fita, divindades demais morreram e renasceram e morreram de novo com uma morte sem ressurreição; então ele volta a olhar para o teto e as paredes do seu quarto e os objetos que o circundam e os homens que passam l  na rua e vê que não são mais aqueles da lógica de ontem, de hoje e de amanh . N o recebe mais impress es, mas descobre, descobre continuamente novos aspectos e novas fantasmagorias.

Se l'insieme di tutto questo intricato processo psichico è inquadrato nella serietà senza sorriso dell'animale del barbaro e del primitivo pure il suo cuore è Giocondo e sereno. Andate le paure. Il paradiso terrestre è risorto.

— L'arte è giunta oggi al suo più alto significato. Lungo fu il cammino e faticoso; cosparso di lacune, epoche feconde di malintesi.

Platone, generalissimo del pompierismo filosofico, relegava l'arte tra le sensazioni della più bassa sensualità. Per lui arte significava piacere volgare, e non pensava il disgraziato che filosoficamente parlando ogni manifestazione umana ha per meta il piacere o la felicità, che dir si voglia. Ciò che, egli antepone all'arte: la riflessione e la virtù sono pure sensualità anche quelle in quanto che hanno per meta il raggiungimento della felicità.

Glück, glück! Du die schönste Beute...

... In sul principiare dell'evo medio ecco nascere un altro malinteso non meno idiota lanciato da Plotino e dalla sua coorte di masturbatori: — L'arte confusa col misticismo e considerata una specie di scala, di funicolare, di trampolo per innalzarsi alla conoscenza del sommo bene.

L'arte fu liberata dai filosofi e dai poeti moderni.

Se o conjunto de todo este intrincado processo psíquico está enquadrado na seriedade sem sorriso do animal do bárbaro e do primitivo também o seu coração está alegre e sereno. Foram-se os medos. O paraíso terrestre ressurgiu.

- A arte alcançou hoje o seu mais alto significado. O caminho foi longo e cansativo; cheio de lacunas, épocas ricas de mal entendidos.

Platão, generalíssimo do pompierismo filosófico, relegava a arte às sensações mais baixas da sensualidade. Para ele arte significava prazer trivial, e o desgraçado não pensava que filosoficamente falando toda manifestação humana tem por meta o prazer ou a felicidade, essa é a verdade. Aquilo que ele antepõe à arte: a reflexão e a virtude são pura sensualidade também, conquanto tenham como meta o alcance da felicidade.

*Glück, glück! Du die schönste Beute...*⁵⁴³

... No início da média idade nasce um outro mal entendido não menos idiota lançado por Plotino e por sua corte de masturbadores: - a arte confundida com misticismo e considerada uma espécie de escada, de funicular, de perna de pau para elevar-se ao conhecimento do bem supremo.

A arte foi libertada pelos filósofos e pelos poetas modernos.

⁵⁴³ “Sorte! Sorte! Você a mais bela das presas...” Citação de Nietzsche.

Schopenhauer e Nietzsche per primi insegnarono il profondo significato del non-senso della vita e come tale non-senso potesse venir trasmutato in arte, anzi dovesse costituire l'intimo scheletro d'un'arte veramente nuova, libera e profonda. I buoni artefici nuovi sono dei filosofi che hanno superato la filosofia. Sono tornati di qua; si fermano innanzi i rettangoli delle loro tavole e delle loro pareti poich  hanno superato la contemplazione dell'infinito. Il terribile vuoto scoperto   la stessa insensata e tranquilla bellezza della materia. Ralleghiamocene ch  tale scoperta   anzitutto gioconda. L'arte nuova   l'arte gioconda per eccellenza. Certo   che nessun artefice avrebbe pi  di noi il diritto di essere giocondo; poich  in noi il buon umore   il risultato di un ostacolo superato, di una barriera sormontata, pel riflusso d'un'onda inspiegabile, nata su dal mare placido dei dolori e delle gioie umane, ingrossatasi poi via via nei secoli di tutte le scaltrezze e le rarit  e il sublime non avvertito, ingrossatasi dico di tutte le giocondit  cos  come del pi  terribile serio che abbia mai corrugato fronte umana.

Ha dell'osservatorio astronomico, dell'ufficio d'intendenza di finanza, della cabina di portolano. Ogni inutilit    soppressa; troneggiano invece certi oggetti che la scempiaggine universale relega tra le inutilit . Poche cose. Quei quadretti e quelle assicelle che all'artefice esperto bastano per costruire l'opera perfetta.

Il richiamo nautico che suggerisce la sopracitata parola di portolano non   senza un profondo significato per chi intenda penetrare la complicata psiche di questo nuovo *pathos* (ch  il *pathos* c' , e pi  che mai, bench  questa volta si tratti di un altro paio di pistole).

Schopenhauer e Nietzsche foram os primeiros a ensinar o profundo significado da insensatez da vida e como tal insensatez poderia ser transformada em arte, ou melhor, deveria constituir o esqueleto íntimo de uma arte verdadeiramente nova, livre e profunda. Os bons artífices novos são filósofos que superaram a filosofia. Estão voltados para c ; det m-se diante dos retângulos de suas telas e de suas paredes, pois ultrapassaram a contemplação do infinito. O terrível vazio descoberto é a mesma beleza insensata e tranqüila da matéria. Alegremo-nos porque tal descoberta é antes de tudo alegre. A arte nova é a arte alegre por excelência. É claro que nenhum artífice teria mais do que nós o direito de ser alegre; porque em nós o bom humor é o resultado de um obstáculo superado, de uma barreira ultrapassada, pelo refluxo de uma onda inexplicável, nascida do mar plácido das dores e das alegrias humanas, aumentadas pouco a pouco através dos séculos por todas as arg cias e raridades e o sublime inadvertido, aumentadas digo por todas as alegrias assim como pela seriedade mais terrível que tenha franzido a testa humana.

Tem observatório astron mico, escritório de fiscalização, cabine de portulano. Toda inutilidade foi suprimida; reinam ao contrário certos objetos que a imbecilidade universal relega às inutilidades. Poucas coisas. Aqueles quadrinhos e aquelas tabuinhas que aos artífices experientes bastam para construir a obra perfeita.

O chamado náutico que sugere a supracitada palavra de portulano não deixa de ter um profundo significado para quem pretenda penetrar na complicada psique deste novo *pathos* (porque o *pathos* existe, e mais do que nunca, ainda que desta vez se trate de outra coisa).

Le case-pacchebotti sono un'invenzione di noi metafisici (dico noi *par délicatesse*). Dalle nostre finestre aperte all'albe omeriche ed ai tramonti incinti di domani abbiamo lo spettacolo incoraggiante dei porti delle officine e di tutti quei quartieri geometrizzati che in certi avanticità fanno pensare il mare prossimano. L'ululo delle sirene richiamatrici ci rammenta a ore fisse il nostro destino splendido di viaggianti. Nelle nostre camere vengono a cadere sfiniti dopo i lunghi voli sui mari gli uccelli sconosciuti di lontane regioni. L'Africa e l'America ci rinvigoriscono di nuovi soffi e tendono telai nel nostro animo in agguato. Ma anzitutto siamo difficili, prudenti e oltremodo pretenziosi ed incontentabili. Così che scartiamo senza pietà qualsiasi *specimen* di contrada, di epoca di paese che venga a noi con reputazione già fatta di cosa sfruttata e sfruttabile.

La soppressione del senso logico in arte non è un'invenzione di noi pittori. È giusto riconoscere al polacco Nietzsche il primato di tale scoperta che, sebbene in poesia sia stata applicata per la prima volta dal francese Rimbaud in pittura il primato dell'applicazione spetta al sottoscritto.

A prima fronte tale osservazione può sembrare aralda d'un ché di confuso e di nebuloso ed alle menti di certi semi-intelligenti può far sorgere immagini di

As casas-barcos⁵⁴⁴ são uma invenção de nós metafísicos (digo nós *par délicatesse*). Das nossas janelas abertas às alvoradas homéricas e aos ocasos grávidos de amanhã, temos o espetáculo encorajador dos portos, das oficinas e de todos aqueles bairros geométricos que em certas periferias da cidade lembram o mar próximo. O apito das sirenes convocatórias que nos recorda em horas fixas do nosso destino esplêndido de viajantes. Em nossos quartos pássaros desconhecidos de regiões longínquas caem cansados após longos vôos sobre os mares. A África e América revigoram-nos com novas inspirações e montam chassis em nossa alma à espreita. Mas, antes de tudo, somos difíceis, prudentes e excessivamente pretensiosos e incontentáveis. Assim, descartamos sem piedade qualquer *specimen* de lugar, de época, de país que nos chegue com reputação já pronta de coisa explorada e explorável.

A supressão do sentido lógico em arte não é uma invenção de nós pintores. É justo reconhecer o primado do polaco Nietzsche em tal descoberta, ainda que em poesia ela tenha sido aplicada pela primeira vez pelo francês Rimbaud, em pittura o primado da aplicação cabe ao subscrito.

À primeira vista tal observação pode parecer arauto de algo confuso e nebuloso e às mentes de certos semi-inteligentes pode provocar imagens de

⁵⁴⁴ Como afirma Maurizio Calvesi *pacchebotto* ou *paccobotto* (do francês *paquebot*) é o navio a vapor, de longa e lenta navegação. No seu requinte a palavra é típica da prosa de Carrà e Savinio, mas, as casas-barcos (*case-pacchebotti*) são uma invenção reivindicada por De Chirico, imagem da pittura metafísica, quando o quarto e o ateliê do pintor se transformam em cabines para viagens nos mares do infinito mistério. Cf. CALVESI, Maurizio. *La Metafisica Schiarita: Da De Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*. Milão: Feltrinelli Editore, 1982, p. 9.

scomposizioni e di fantasmagorie cataclismiche; ma ciò non è se si pensa che il cubismo ed il futurismo, i quali producono tali immagini più o meno talentuose secondo la capacità del pittore, non sono però scevri dal senso e che, se trasformano e spezzano ed allungano l'aspetto visivo degli esseri e delle cose onde offrire nuove sensazioni e far alitare sulle loro opere un lirismo nuovo, pure non riescono a transumanare le cose rappresentate che pertanto rimangono chiuse entro la cerchia del senso comune.

— Noi metafisici abbiamo santificato la realtà.

L'infinito degli astronomi babilonesi veglianti nel silenzio delle notti estive tra le sfere armillari ed i compassi perfetti sopra i tetti terrazzati di città di cui manco le fondamenta più si vedono frammiste che son'esse alla melma dei fiumi straripanti e alla sabbia spinta su da venti infocati come soffi di divinità giustiziere, quell'infinito, dico, ridotto a sostrato, elencato, catalogato, incasellato segna oggi la sua parabola sul soffitto delle nostre camere, sulle pareti nude dei nostri Santi ateliers. Siamo forse divenuti podagrosi per questo? Dobbiamo forse per questo ricorrere alla poltrona complicata (con orinale e leggìo) dell'orrendo filosofante di Ferney? Tutt'altro, che più forti siamo e più giocondi, e più pronti a ogni nuova partenza; ma oggi ciascuno di noi, è simile a quel fatale

decomposições e de fantasmagorias cataclismáticas; mas tal não acontece quando se pensa que o cubismo e o futurismo, os quais produzem imagens tais mais ou menos talentosas segundo a capacidade do pintor, não estão isentos porém do sentido e ainda que transformem e quebrem e aumentem o aspecto visual dos seres e das coisas, razão pela qual oferecem sensações novas e dão vida em suas obras a um lirismo novo, não conseguem sublimar as coisas representadas, que portanto permanecem encerradas no campo do senso comum.

- Nós metafísicos santificamos a realidade.

O infinito dos astrônomos babilônicos acordados no silêncio das noites de verão entre esferas armilares e compassos perfeitos, sobre os telhados em terraço da cidade, dos quais nem os alicerces se vêem mais misturados que estão com o lodo dos rios transbordantes e com a areia trazida pelos ventos quentes como sopros de divindades justiceiras, aquele infinito, digo, reduzido a substrato, elencado, catalogado, arquivado, marca hoje a sua parábola no teto dos nossos quartos, nas paredes nuas dos nossos Santos ateliês. Tornamo-nos talvez podágricos por isso? Devemos talvez por essa razão recorrer à poltrona complicada (com urinol e púlpito) do horrendo filosofante Ferney?⁵⁴⁵ Pelo contrário, porque somos mais fortes e mais alegres, e mais preparados a cada nova partida; mas hoje cada um de nós se assemelha aquele fatal

⁵⁴⁵ Refere-se a François-Marie Arouet, vulgo Voltaire, como bem analisou Fagilo dell'Arco (DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., p. 444), porém, De Chirico alude, acredita-se, ao *Cabaret Voltaire*, clube de artistas e filósofos de Zurique, criado em 1916, onde teve origem o dadaísmo.

navigatore spagnuolo che vedendo alla fine d'un'afosa giornata estiva il vasto Oceano Pacifico apparirgli innanzi capi che il mondo scoperto era veramente "un mondo nuovo".

Non è facile cosa lo spiegare a degli intellettualoidi confusionari e a dei maschietti di Roma o d'altrove, di cui l'apparato cerebrale non è più complicato di quello d'un mollusco acefalo, il retroscena di quest'arte metafisica che supera in potenza spirituale ed in voluta costruzione pittorica quanto fu fin'ora tentato nelle arti umane. Con ciò non intendo dire che sia mestiere ricorrere a spiegazioni astruse e teorie autoapologetiche, come usa presso i cubisti di Francia e i Futuristi d'Italia.

Il genio non può essere giudicato che dal genio.

Verità questa che rimonta di là da Baudelaire l'oppiomane.

La parola: "metafisica" con la quale battezzai la mia pittura sin da quando lavoravo a Parigi negli anni sottili et fecondi dell'avantiguerra destò pure tra gli intellettualoidi delle rive secuane stizze, malumori e malintesi non trascurabili. La puntata solita, che degenerò poscia in luogo comune era quella di dire: *c'est de la littérature*. Frase che faceva *pendant* a quella lanciata dai cubisti o avanguardisti alle armate dei loro nemici tradizionalisti: *c'est pompier*; è chiaro che le due accuse si equivalgono e nella maggior parte dei casi servono di egida a chi le sputa in modo da evitargli, almeno in apparenza, di passar per fesso.

navegador espanhol fascinante que vendo o vasto Oceano Pacífico surgir-lhe adiante ao final de um dia quente de verão compreendeu que o mundo descoberto era verdadeiramente "um mundo novo".⁵⁴⁶

Não é fácil explicar aos intelectualóides atrapalhados e aos homenzinhos de Roma ou alhures, cujo aparato cerebral não é mais complicado que aquele de um molusco acéfalo, o que está por trás dessa arte metafísica que supera em potência espiritual e em desejada construção pictórica tudo o que foi tentado até agora nas artes humanas. Com isso não pretendo dizer que seja preciso recorrer a explicações abstrusas e a teorias auto-apologéticas como é usual entre os cubistas da França e os Futuristas da Itália.

O gênio não pode ser julgado senão pelo gênio.

Verdade essa que antecede Baudelaire, o opiômano.

A palavra: "metafisica" com a qual batizei minha pintura desde quando trabalhava em Paris nos anos sutis e fecundos do pré-guerra, despertou entre os intelectualóides das margens irritações, mau-humor e mal-entendidos não desprezíveis. A estocada costumeira, que degenerou depois em lugar comum era aquela de dizer: *c'est de la littérature*. Frase que fazia *pendant* àquela lançada pelos cubistas ou vanguardistas contra as armadas de seus inimigos tradicionais: *c'est pompier*; é claro que as duas acusações se equivalem e na maior parte dos casos servem de escudo a quem as cospe procurando evitar, ao menos aparentemente, de passar por idiota.

⁵⁴⁶ Trata-se do conquistador espanhol Vasco Núñez de Balboa, primeiro europeu a divisar o Oceano Pacífico (inicialmente chamado de *Mar del Sur*), em 1513.

In compenso però i difensori non mancarono e primo fra tutti devo citare il mio povero amico Apollinaire che disse già di me: *c'est le peintre le plus étonnant de la jeune génération*.

La parola “metafisica” fa nascere un mucchio di malintesi specie in quelle menti stitiche che non avendo lo sforzo salutare della creazione vivono di plagì e di luoghi comuni e spruzzano la loro bile cronica ogni qualvolta gli capita sotto il naso un che che superi la cerchia delle loro capacità intellettive. Alle menti di molti di questi rappresentanti europei della fauna antropoide dell’Africa e dell’America (cercopitechi, semnopichi, miopitechi), la parola metafisica fa nascere fosche visioni di nuvolaglie e di grigiume, grovigli caotici e masse tenebrose. In Francia il malinteso si estese fino ad attribuire l’invenzione della metafisica ai tedeschi, e ricordo le lotte che ebbi a sostenere per fare accettare il terribile vocabolo che insospettiva anche i più benpensanti.

Ora io nella parola “metafisica” non ci vedo nulla di tenebroso; è la stessa tranquillità ed insensata bellezza della materia che mi appare “metafisica” e tanto più metafisici mi appaiono quegli oggetti che per chiarezza di colore ed esattezza di misure sono agli antipodi di ogni confusione e di ogni nebulosità.

La parola “metafisica” scomponendola potrebbe dar luogo a un altro mastodontico malinteso: “metafisica”, dal greco *metà tà fusiká* (“dopo le cose fisiche”), farebbe pensare che quelle cose che trovansi dopo le cose fisiche debbano costituire una specie di vuoto nirvanico. Pura imbecillità se si pensa che nello spazio la distanza non esiste e che uno inspiegabile stato X può trovarsi tanto di là da un

Em compensação, porém, não faltaram defensores e em primeiro lugar devo citar o meu pobre amigo Apollinaire que já afirmou sobre mim: *c'est le peintre le plus étonnant de la jeune génération*.

A palavra “metafísica” cria um monte de mal-entendidos, especialmente naquelas mentes constipadas que não tendo o esforço salutar da criação vivem de plágios e de lugares comuns e lançam sua bile crônica toda vez que vêm algo que supera os limites de suas capacidades intelectuais. A palavra metafísica faz nascerem visões sombrias de massas de nuvens e cinzentos, caóticos emaranhados e massas tenebrosas nas mentes de muitos destes representantes europeus da fauna antropóide da África e da América (cercopiteco, semnopico, miopiteco). Na França o mal-entendido ampliou-se, atribuindo a invenção da metafísica aos alemães, e me recordo das lutas que tive que enfrentar para que fosse aceito o terrível vocábulo que levantava suspeitas também entre os mais conservadores.

Ora não vejo nada de tenebroso na palavra “*metafísica*”, é a mesma tranqüilidade e beleza insensata da matéria que me parece “metafísica” e ainda mais metafísicos parecem-me aqueles objetos que pela clareza das cores e exatidão das medidas são antípodas de toda confusão e de toda nebulosidade.

Ao decompor a palavra “metafísica” poderia-se dar lugar a outro mal-entendido mastodôntico: “metafísica”, do grego *metà tà fusiká* (“além das coisas físicas”), levaria a pensar que aquelas coisas que se encontram além das coisas físicas devam constituir uma espécie de vazio nirvânico. Pura imbecilidade quando se pensa que no espaço a distância não existe e que um estado X inexplicável pode encontrar-se tanto além de um

oggetto dipinto, descritto o immaginato, quanto di qua e anzitutto (è precisamente ciò che accade nella mia arte) nell'oggetto stesso.

Ciò che ho tentato in arte nessuno lo tentò prima di me. L'opera mia segna una tappa formidabile nello svolgimento progressivo, nel complicato ingranaggio delle umane arti.

La furberia più terribile che ritorna di là dagli orizzonti inesplorati per fissare nella metafisica esterna, nella terribile solitudine d'un inspiegabile lirismo: un biscotto, l'angolo formato da due pareti, un disegno evocante un ché della natura del mondo scimunito e insensato che ci accompagna in questa vita tenebrosa.

L'evocazione spettrale di quegli oggetti che l'imbecillità universale rilega tra le inutilità. E prima di questi lirismi altri ne costruii in Francia; fui il primo che dimostrò la metafisica dell'architettura e delle città italiane. Vi sono quadri di quel periodo in gallerie e collezioni private di Parigi e di Londra, vi sono opere mie sparse in Germania, in America, in Russia; in Italia non ancora; ma forse questo è un buon segno tanto per me quanto per i miei fratelli della penisola.

Veniet felicior aetas, amici; con questa speranza di san Boccadoro io chiudo la mia paternale e tranquillo ritorno alle fatiche mie.

objeto pintado, descrito ou imaginado, quanto aquém e sobretudo (é exatamente isso que acontece na minha arte) no próprio objeto.

O que tentei em arte ninguém tentou antes de mim. A minha obra marca uma etapa formidável no desenvolvimento progressivo, na complicada engrenagem das artes humanas.

O ardil mais extraordinário que retorna dos horizontes inexplorados para fixar na metafísica externa, na solidão terrível de um lirismo inexplicável: um biscoito, um ângulo formado por duas paredes, um desenho evocando algo da natureza do mundo patético e insensato que nos acompanha nessa vida tenebrosa.

A evocação espectral daqueles objetos que a imbecilidade universal relega entre as inutilidades. E antes desses lirismos construí outros na França; fui o primeiro a demonstrar a metafísica da arquitetura e das cidades italianas. Há quadros daquele período nas galerias e coleções privadas de Paris e de Londres, há obras minhas espalhadas pela Alemanha, nos Estados Unidos, na Rússia; na Itália ainda não; mas talvez este seja um bom sinal tanto para mim quanto para os meus irmãos da península.

Veniet felicitor aetas, amigos; com esta esperança de São Boca de Ouro encerro o meu sermão e volto tranqüilo aos meus afazeres.

[Autobiografia]

Giorgio de Chirico è nato a Volo (Grecia), il 10 luglio 1888 da padre fiorentino e madre genovese. Così egli trascorse gli anni della prima giovinezza nel paese della classicità; si trastullò presso il mare che vide salpare la nave degli Argonauti, ai piedi del monte che conobbe l'infanzia di Achille il pieveloce, ed i saggi ammonimenti del centauro pedagogo. A dodici anni frequentava già un corso di disegno in Atene, e si dedicava con ardore alla copia delle statue classiche, innamorato dei capolavori dell'arte ellenica. Questo lungo tirocinio di disegno giovò moltissimo al giovane artista; impresse e sviluppò in lui l'alto senso della severità e della semplicità, il lirismo della linea, e, nello stesso tempo imparò il disprezzo per ogni banalità ed ogni superficialità in arte. A sedici anni, mortogli il padre, de Chirico viene in Italia e si stabilisce a Firenze. Ivi nasce in lui l'amore per la pittura e si mette subito al lavoro. Però, benché attirato dalla grande arte dei musei fiorentini, non è persuaso del valore scolastico dell'accademia di Belle Arti, sente che gli occorre un insegnamento più metodico

[Auto-biografia]⁵⁴⁷

Giorgio de Chirico nasceu em Volos (Grécia), em 10 de julho de 1888 de pai florentino e mãe genovesa.⁵⁴⁸ Assim transcorreu os anos da primeira juventude no país do classicismo; brincou no mar que viu zarpar o barco dos Argonautas, aos pés do monte que conheceu a infância de Aquiles o pé de vento, e as sábias admoestações do centauro pedagógico. Aos doze anos já frequentava um curso de desenho em Atenas, e dedicava-se com ardor à cópia das estátuas clássicas, apaixonado pelas obras-primas da arte helênica. Este longo treino do desenho foi muito útil ao jovem artista; imprimiu e desenvolveu nele o sentido alto da severidade e da simplicidade, o lirismo da linha, e, ao mesmo tempo, ensinou o desprezo por toda a banalidade e toda superficialidade em arte.⁵⁴⁹ Aos dezesseis anos, morto seu pai, De Chirico vai para a Itália e se estabelece em Florença. Lá nasce nele o amor pela pintura e coloca-se imediatamente a trabalhar. Porém, ainda que atraído pela grande pintura dos museus florentinos, não está convencido do valor educacional da academia de belas artes, sente que precisa de um ensino mais metódico

⁵⁴⁷ DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., pp. 678-681. Texto de 1919. Provável ensaio para a monografia de De Chirico que seria publicada no mesmo ano por *Valori Plastici*, inédito até a morte do pintor. Cf. Idem, p. 1005.

⁵⁴⁸ Evaristo de Chirico, pai do pintor, nasceu em Constantinopla em 1841 e Gemma Cervetto, sua mãe, em Esmirna, também na Turquia, no ano de 1852. O pai tinha cidadania italiana e completou seus estudos na península e a ascendência da mãe era em parte italiana.

⁵⁴⁹ Não por acaso De Chirico ressalta a prática do desenho em sua formação. Do mesmo ano é o texto apresentado a seguir, *Retorno ao ofício*, no qual o pintor vê no descuido dessa competência uma das causas para a decadência na arte moderna.

e più disciplinato e a diciott'anni parte per la Germania. A Monaco, superato felicemente il non facile esame d'ammissione, si iscrive all'Accademia di Belle Arti. Per tre anni lavora indefessamente, dividendo la sua giornata tra lo studio sistematico all'Accademia e lo studio della pittura antica nelle pinacoteche della capitale bavarese. A ventun'anni, stanco di Monaco e già in possesso di possibilità pittoriche non comuni, torna in Italia ove trascorre ancora un paio d'anni tra Firenze e Milano, senza però mai esporre, senza mai immischiarsi in combriccole e cenacoli artistici, ma lavorando e studiando continuamente. Nel 1911 si reca a Parigi e là finalmente si decide a farsi conoscere.

Le prime opere presentate al pubblico parigino furono tre quadri: un autoritratto e due composizioni, che figurarono alla mostra del Salon d'Automne nel 1912. Il Salon d'Automne è un'esposizione ove primeggia la pittura d'avanguardia; il sapore classico delle tele di De Chirico sorprese prima poi interessò i critici della capitale che interpretarono più o meno intelligentemente quella pittura nuova tra le nuove; le lodi superarono le critiche e perfino degli scrittori d'arte conservatori come Louis Vauxcelles e Roger Marx, definirono la pittura del giovane italiano *mystérieuse et racée*. Nello stesso tempo De Chirico diventava l'amico del poeta Guillaume Apollinaire, che fu un intelligente interprete della sua pittura.

In quel tempo De Chirico dipingeva l'Italia. Dalle rive della Senna, d'infrà le pareti del suo *atelier*, o dalle sale solenni del Louvre, il suo pensiero riandava alle città d'Italia, alla severa malinconia, ed al geometrico lirismo delle piazze, dei porticati, dei palazzi, dei viali, di Torino, di Bologna, di Firenze, di Roma.

e mais disciplinado e aos dezoito anos parte para a Alemanha. Em Munique, superado felizmente o não fácil exame de admissão, inscreve-se na Academia de Belas Artes. Por três anos trabalha incansavelmente, dividindo o seu dia entre o estudo sistemático na Academia e o estudo da pintura antiga nas pinacotecas da capital bávara. Aos vinte e um anos, cansado de Munique e já dotado de possibilidades pictóricas incomuns, volta à Itália onde passa ainda dois anos entre Florença e Milão, sem porém nunca expor, sem nunca se envolver com grupos e cenáculos artísticos, mas trabalhando e estudando continuamente. Em 1911, dirige-se à Paris e lá finalmente decide se fazer conhecer.

As primeiras obras apresentadas ao público parisiense foram três quadros: um auto-retrato e duas composições, que figuraram na mostra do Salon d'Automne em 1912. O Salon d'Automne é uma exposição onde se destaca a pintura de vanguarda; o sabor clássico das telas de De Chirico primeiro surpreendeu, depois interessou aos críticos da capital que interpretaram mais ou menos inteligentemente aquela pintura nova entre as novas; os elogios superaram as críticas e até mesmo críticos de arte conservadores como Louis Vauxcelles e Roger Marx, definiram a pittura do jovem italiano como *mystérieuse et racée*. Ao mesmo tempo De Chirico tornava-se amigo do poeta Guillaume Apollinaire, que foi um inteligente intérprete de sua pittura.

Naquele tempo De Chirico pintava a Itália. Das margens do Senna, dentre as paredes do seu *atelier*, ou das salas solenes do Louvre, o seu pensamento retornava às cidades da Itália, à severa melancolia, e ao geométrico lirismo das praças, dos pórticos, dos edifícios, das avenidas, de Torino, de Bolonha, de Florença, de Roma.

Venne così tutto un mondo di poesia architettonica definito dal pittore stesso: *architettura metafisica*. Ardengo Soffici, che in quel tempo aveva visto a Parigi dei quadri di De Chirico, gli dedica alcune intelligenti righe nel suo recente libro *Scoperte e Massacri*.

Fu quello un felice periodo di attività artistica; un giovane e intelligente mercante francese, Paul Guillaume, acquistò tutta la produzione di De Chirico, organizzando frequenti mostre nella sua galleria. Non mancarono naturalmente gl'invidiosi e gl'indispettiti che cercarono, brandendo quale corpo del delitto la terribile parola: *metafisica*, di attribuire all'arte di De Chirico una origine tedesca; ma prevalse l'opinione dei pochi intelligenti i quali vedevano nell'arte del pittore italiano più di una origine e specialmente della coscienza e del sapere ed uno spirito profondamente lirico e sprezzante di tutte le solite facilonerie, e delle solite banalità mascherate che fanno la spola tra i pittori d'avanguardia. Nello stesso tempo De Chirico si arricchiva di nuove ispirazioni e si videro apparire le composizioni austere con i manichini articolati, e la spettralità delle statue e di molti oggetti che sfugge all'osservazione della gente, trovò nel pittore metafisico un'interpretazione che si cercherebbe invano in altri pittori. Tra quest'alchimia di nuovi lirismi De Chirico non smarriva il senso del classico né si dimenticava di aver amorosamente copiato da fanciullo l'Ermite Baccoforo del museo di Olympia. Numerosi ritratti e studi di nudo esposti da lui alle mostre del Salon d'Automne, riscossero perfino l'approvazione del vecchio Bonnat che davanti a un suo ritratto appeso tra dipinti più o meno scomposti disse grattandosi la barbetta bianca: *en voilà un qui sait au moins dessiner!*

Vem assim definido pelo próprio pintor todo um mundo de poesia arquitetônica: *arquitetura metafísica*. Ardengo Soffici, que naquela época tinha visto em Paris os quadros de De Chirico, lhes dedica algumas linhas inteligentes em seu recente livro *Scoperte e Massacri*.

Aquele foi um período feliz de atividade artística; um jovem e inteligente marchand francês, Paul Guillaume, adquiriu toda a produção de De Chirico, organizando frequentes mostras em sua galeria. Não faltaram naturalmente invejosos e ressentidos que procuraram, brandindo como prova de delito a horrível palavra: *metafísica*, atribuir à arte de De Chirico uma origem alemã; mas, prevaleceu a opinião dos poucos inteligentes, os quais viam na arte do pintor italiano mais de uma origem e especialmente consciência e saber e um espírito profundamente lírico e desprezador de todas as habituais superficialidades, e das mesmas banalidades mascaradas que vão e vem entre os pintores de vanguarda. Ao mesmo tempo De Chirico enriquecia-se com novas inspirações e surgiram as composições austeras com os manequins articulados; e a espectralidade das estátuas e dos muitos objetos que fogem à observação das pessoas, encontrou no pintor metafísico uma interpretação que se procuraria em vão em outros pintores. Entre essa alquimia de novos lirismos De Chirico não perdia o sentido do clássico nem se esquecia de ter copiado amorosamente na infância o Hermes Baccoforo do museu de Olímpia. Numerosos retratos e estudos de nu expostos por ele nas mostras do Salon d'Automne, receberam até mesmo a aprovação do velho Bonnat que diante de um retrato seu pendurado entre as pinturas mais ou menos descompostas disse coçando a barbicha branca: *en voilà un qui sait au moins dessiner!*

E infatti ciò che costituisce le superiorità di De Chirico sulla maggior parte dei pittori d'avanguardia è d'essere egli uno che possiede un lungo tirocinio di accademia e di museo e lo prova ogniquale volta, sospendendo le ricerche nel campo lirico-metafisico (ove pure dà prova di non poca esperienza) si mette a dipingere ritratti o nature morte.

Quattro anni di vita militare, impostagli dalla guerra, hanno un po' rallentato la sua attività. Ma ora, lasciato il grigio-verde s'è rimesso con ardore al lavoro.

Non si osservano in lui forti influenze subite da altri pittori; come ogni grande artista è pronto a sfruttare chiunque e qualunque cosa senza mai plagiare alcuno; perciò la sua pittura in ogni periodo, si mantiene sopra una linea classica ed è sempre in progresso.

Spirito colto, amante della filosofia e del ragionamento, natura eminentemente lirica egli si presenta oggi come uno dei più forti ed interessanti pittori italiani. Insieme a Carlo Carrà, ad Ardengo Soffici e Giorgio Morandi, De Chirico tende continuamente a rimettere in carreggiata il senso della tradizione smarrito e guastato in Italia dalla pseudo-accademica arte ufficiale e dalle cialtronerie secessioniste dei zappaterra pennellatori.

E de fato nisso constitui a superioridade de De Chirico sobre a maior parte dos pintores de vanguarda, é ser ele um que possui um longo treinamento em academia e em museu e o prova toda vez que, suspendendo as pesquisas no campo lírico-metafísico (onde dá prova de não pouca experiência) coloca-se a pintar retratos ou naturezas mortas.

Quatro anos de vida militar, a ele impostos pela guerra, diminuíram um pouco a sua atividade. Mas agora, deixada a farda, lançou-se com ardor ao trabalho.

Não se observam nele fortes influências sofridas por outros pintores; como todo grande artista está preparado a tirar proveito de qualquer um e qualquer coisa sem nunca plagiar ninguém; por isso a sua pintura mantém-se o tempo todo equilibrada e está sempre em progresso.

Espírito culto, amante da filosofia e da reflexão, natureza eminentemente lírica ele se apresenta hoje como um dos mais fortes e interessantes pintores italianos. Junto a Carrà, a Ardengo Soffici e Giorgio Morandi, De Chirico tende continuamente a recolocar nos trilhos o sentido da tradição perdido e arruinado na Itália pela arte oficial pseudo-acadêmica e pelas canalhices secessionistas dos rústicos mamarrachos.

Il ritorno al mestiere

Savoir pour pouvoir.

Gustavo Courbet

Ormai è un fatto palese: i pittori ricercatori che da mezzo secolo in qua si scalmanano, si arrabbatano a inventare scuole e sistemi, sudano per lo sforzo continuo di parere originali, di sfoggiare una personalità, riparano conigliosamente dietro l'égida di trucchi multiformi, spingono avanti quale ultima difesa della loro ignoranza e della loro impotenza, il fatto di una pretesa spiritualità (fatto incontrollabile, ma solo per i più, compresi gli scrittori d'arte, mentre che i pochi intelligenti che voi ed io conosciamo sanno vedere in che cosa consiste questa spiritualità e la tengono per ciò che vale), questi pittori ricercatori dunque tornano oggi prudentemente e con le mani protese, come chi avanzi nel buio, verso un'arte meno ingombra di trucchi, verso forme più concrete e chiare, a superfici che possano testimoniare senza troppi equivoci quello che uno sa e quello che può fare. Buon segno, dico io; tale fatto doveva fatalmente accadere.

O retorno ao ofício⁵⁵⁰

Savoir pour pouvoir

Gustave Courbet

Já é um fato notório: os pintores pesquisadores que há meio século afobam-se, esforçam-se inventando escolas e sistemas, suam pelo esforço contínuo de parecerem originais, de ostentar uma personalidade, protegem-se covardemente sob a égide de truques multiformes, insistem qual última defesa de sua ignorância e de sua impotência, no fato de uma pretensa espiritualidade (fato incontrollável, mas só para a maioria, inclusos os escritores de arte, enquanto que os poucos inteligentes que eu e vocês conhecemos sabem ver em que consiste essa espiritualidade e a têm por aquilo que vale), esses pintores pesquisadores retornam hoje então prudentemente e com as mãos estendidas, como quem avança no escuro, a uma arte menos entulhada de truques, a formas mais concretas e claras, a superfícies que possam testemunhar sem muitos equívocos aquilo que se sabe e aquilo que se pode fazer. Bom sinal, acredito, tal fato devia acontecer inevitavelmente.

⁵⁵⁰ DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, op. cit., pp. 93-99. Texto publicado em 1919 na revista *Valori Plastici*. Um dos principais libelos do novo enfoque artístico de De Chirico: a técnica pictórica e o apuro dos materiais. Nele é mais uma vez assinalado o embate com a arte moderna de matriz cubista, futurista e pompier, incluída a secessionista. O estudo das formas humanas, do desenho e o artesanato dos instrumentos do pintor são as armas evocadas por De Chirico para salvar a pintura do declínio em que, em sua opinião, se encontrava e para ensinar, didaticamente, os novos rumos aos "arrepentidos" da vanguarda no pós-guerra.

Curioso è l'osservare in quale modo si compia il predetto ritorno: si effettua con prudenza o, per essere più chiari, con paura. Parrebbe che i pittori temano, retrocedendo, d'inciampare e di cascare in quei medesimi tranelli, trabocchetti e trappole che loro stessi tesero e scavarono durante l'avanzata precedente. Tanta paura è giustificata dal che essi purtroppo, sono disarmati, terribilmente disarmati, inermi e deboli. Nel ritornare indietro è pure necessario che s'appiglino a qualcuno di quei trucchi, che facciano uso di qualcuno di quegli scudi di cui si servirono durante l'avanzata. Così il grande problema che più li spaventa nel ritorno è la figura umana: l'uomo che con i suoi canoni s'erige ancora una volta a spettro davanti all'uomo.

L'aver negletto la rappresentazione antropomorfa, l'averla deformata, incoraggiarono legioni intere di pittori alla riproduzione scema e facile; ritornando, il problema dell'animale-uomo s'affaccia più temibile che mai, poiché stavolta mancano le armi adatte ad affrontarlo, o se pur ci sono, parte di esse sono smussate e di molte si è dimenticato l'uso.

I pittori ritornanti non possono rivalersi della scusa dell'artefice primitivo: dell'elleno raschiatore di *Xoana* o del pittore trecentista.

Il caso dei pentiti di oggi è alquanto tragico, ma in tanta confusione puerile mostrano pure un ché di comico che suscita, sott' i baffi dell'osservatore, il sorriso dell'ironia.

Alcuni tra i pentiti si limitano alle *nature morte*; la natura morta, come ognun ben sa, fu un gran rifugio e un'immensa scappatoia per tutti quelli che parteciparono all'era rivoluzionaria; si pensi alle centinaia di migliaia di *nature morte* dipinte da tutte le creaturine di Cézanne:

Curioso é observar de que modo cumpre-se o supracitado retorno: efetua-se com prudência ou, para ser mais claro, com medo. Pareceria que os pintores temem, retrocedendo, tropeçar e cair nas mesmas ciladas, armadilhas e emboscadas que eles mesmos armaram e cavaram durante a investida precedente. Assim, o grande problema que mais os assusta no retorno é a figura humana: o *homem* que se erige mais uma vez como espectro diante do homem com seus cânones.

Ter negligenciado a representação antropomórfica, tê-la deformado, encorajou legiões inteiras de pintores à reprodução tola e fácil; retornando, o problema do animal-homem coloca-se mais temível do que nunca, porque desta vez faltam armas adequadas para afrontá-lo, e ainda que existam, parte delas estão embotadas e de muitas se esqueceu o uso.

Os pintores que retornam não podem valer-se novamente da desculpa do artífice primitivo: do heleno raspador de *Xoana* ou do pintor do século XIV.

O caso dos arrependidos de hoje é certamente trágico, mas em tanta confusão pueril revelam também algo de cômico que suscita, sob os bigodes do observador, o sorriso da ironia.

Alguns entre os arrependidos limitam-se às *nature morte*; a natureza-morta como todos sabem, foi um grande refúgio e uma imensa escapatória para todos aqueles que participaram da era revolucionária; pensa-se às centenas de milhares de naturezas mortas pintadas por todas as criaturinhas de Cézanne:

la mela con il coltello o la scodella storta sul tavolo di falsata prospettiva; e poi via via, nel corso del cosiddetto progresso verso le nature morte dei cubisti: il famoso trucco della chitarra sagomata e del violino scheletrico senza ponticello né corde; quello non meno famoso del grosso numero nero, riprodotto con lo stampino; e poi le bottiglie e le carte da giuoco, scelte fra quelle meno complicate, il pezzo di giornale incollato sulla tela, l'imitazione del legno o del marmo (quando tale imitazione era troppo difficile e il tempo premeva e bisognava portare il quadro in bottega per riscuotere il mensile, allora, invece di lavorare col pennello come ogni buon pittore che si rispetti, s'incollava sulla tela un pezzo di quei modelli che usano i decoratori). Ora dunque una parte dei pittori torna di nuovo alle nature morte, cercando beninteso a essere questa volta *onesti* ed a rappresentarle con forme più chiare. Altri, e sono i più arditi e temerari, affrontano addirittura l'uomo. Ahi! Ahi! Ma qui non va più bene, qui viene il nodo al pettine, qui s'incontrano sassi e buche per la strada; s'inciampa, si mette un piede in fallo; bisogna puntellarsi ai muri, ai lampioni ed agli alberi del viale, altrimenti avverrebbe una sciagura, e si andrebbe a finire con i quattro zamponi per aria come pattinatori inesperti. Le manine dei volenterosi sentono un che nelle dita come di nodi artritici, come di una leggerezza e di una sicurezza mancanti; sono simili al chirurgo che s'accinge ad una operazione complicata e difficile dopo anni che non prendeva più in mano il bisturi; simili al violinista che vuole eseguire una sonata tempestosa dopo secoli interi che ha lasciato lo strumento dormire nella bara piccina. Eppure bisogna incominciare!

a maçã com a faca ou a tigela torta sobre a mesa de falseada perspectiva e assim por diante, no curso do assim chamado progresso até as naturezas mortas dos cubistas: o famoso truque do violão delineado e do violino esquelético sem cavalete nem cordas; aquele não menos famoso do grande número preto, reproduzido com estêncil; e ainda as garrafas e as cartas de baralho, escolhidas entre aquelas menos complicadas, o pedaço de jornal colado sobre a tela, a imitação da madeira e do mármore (quando tal imitação era muito difícil e o tempo urgia e era necessário levar o quadro à loja para receber o salário, então, ao invés de trabalhar com pincel como todo bom pintor que se dê o respeito, colava-se sobre a tela um pedaço daqueles modelos que usam os decoradores). Agora então uma parte dos pintores volta novamente às naturezas mortas, procurando claro serem *honestos* desta vez e representá-las com formas mais claras. Outros, e são os mais corajosos e temerários, enfrentam até mesmo o homem. Ai! Ai! Mas aqui desanda, aqui aparece o nó no pente, aqui se encontram pedras e buracos pelo caminho; tropeça-se; pisa-se em falso; é necessário escorar-se nas paredes, nos postes e nas árvores da avenida, do contrário aconteceria uma desgraça, e acabariam de pernas para o ar como patinadores inexperientes. As mãozinhas dos voluntariosos sentem algo nos dedos, como nós artríticos, como uma leveza e uma falta de segurança, são como o cirurgião que se prepara para uma operação difícil e complicada após anos sem ter em mãos o bisturi; como o violinista que quer executar uma sonata tempestuosa após séculos inteiros em que deixou o instrumento dormir no caixãozinho. Ainda assim é necessário iniciar!

Allora, piano piano, a tastoni si ritenta il primitivismo; si fanno teste, mani, piedi, tronchi, che pur non appartenendo al regno del cubismo, né a quello del futurismo, del secessionismo o del fauvismo, s'irrigidiscono in isbagli e deficienze pudicamente velati da contorcimenti stilistici.

Il fenomeno ormai è palese così in Francia che in Italia. In Germania non so ancora che cosa avvenga; dalle poche riviste tedesche che finora mi sono capitate sotto mano, “Jugend” compresa, parrebbe che i nostri nemici di ieri si trovino tuttora allo *statu quo ante bello*; giurerei però che entro sei mesi appena, la trasformazione già verificata sulle terre dell'Intesa, si verificherà anche su quella del divino Wolfgang.

In Francia poi — eh, già! — in Francia, nel paese che fino a ieri s'atteggiava a legiferare in fatto d'arte, in Francia i genî decantati dal buon Apollinaire nel suo libro lirico sul cubismo, in Francia i prelodati geni sono occupati a disegnare con prudenza e *corde micante* i primi schemi dell'umana figura. Pensare che ciò che essi fanno adesso, qualche anno addietro lo facevano altri i quali, per giudizio dei primi, erano ritenuti purissimi imbecilli! Rammento a tale proposito certo mio conoscente di Parigi, il pittore Zack, un ebreo polacco trapiantato con tutti i suoi lari ed i suoi penati sulla riva sinistra della Senna; questo Zack dipingeva quadri simili a quelli che oggi vediamo uscire dalle manine dei cubisti e degli avanguardisti pentiti.

Então, pouco a pouco, às cegas tenta-se de novo o primitivismo, fazem-se cabeças, mãos pés, troncos, que ainda que não pertençam ao reino do cubismo, nem aquele do futurismo, do secessionismo ou do fauvismo, enrijecem-se com erros e deficiências pudicamente veladas por contorções estilísticas.

O fenômeno é já notório tanto na França quanto na Itália. Na Alemanha ainda não sei o que acontece; pelas poucas revistas alemãs que passaram pelas minhas mãos até o momento, “Jugend” inclusa, parece que os nossos inimigos de ontem se encontram no *statu quo ante bello*, juraria, porém, que dentro de seis meses apenas, a transformação já verificada nas terras da Entente, se verificará também naquela do divino Wolfgang.

Na França — eh, é verdade! — na França, no país que até ontem se buscava legislar sobre arte, na França os gênios decantados pelo bom Apollinaire em seu livro lírico sobre o cubismo, na França os supracitados gênios estão ocupados desenhando com prudência e *corde micante* os primeiros esboços da figura humana. E pensar que isso que eles fazem agora, alguns anos atrás o faziam outros, os quais, na opinião dos primeiros, eram tidos como puríssimos imbecis! Recordo-me a respeito disso de certo conhecido meu de Paris, o pintor Zack,⁵⁵¹ um judeu polaco transferido de lar e casa para a margem esquerda do Senna; este Zack pintava quadros semelhantes àqueles que hoje vemos sair das mãozinhas dos cubistas e dos vanguardistas arrependidos.

⁵⁵¹ Léon Zack. Pintor russo da Escola de Paris. Foi também escultor e ilustrador. Passou a dedicar-se à pintura abstrata no fim da década de 1940.

Il signor Zack, sia detto *inter nos*, come pittore non vale una noce bacata; tale era anche l'opinione del mio buon amico Apollinaire che, ricordo, ogniquale volta mi venisse fatto di parlargli del polacco non si degnava nemmeno commentare ed esplodeva in grasse risate comprimendosi con le palme i pettorali. Sarebbe rimasto assai stupito se qualcuno gli avesse predetto allora che nel '19 i suoi favoriti avrebbero fatto pitture di qualità su per giù identica a quelle del polacco deriso. Mah! come si fa? La storia dell'arte ha i suoi svolti paradossali come quella dei popoli; non v'è motivo di scoraggiamento; il tempo, ottimo giudice, metterà le cose a posto.

Tornare al mestiere! Non sarà cosa facile, ci vorrà tempo e fatica. Mancano le scuole e i maestri, o piuttosto ci sono ma inquinate e inquinati dalle baldorie coloristiche che da quasi mezzo secolo infieriscono sull'Europa. Le accademie esistono, piene di apparato, metodi e sistemi; ma quali, ahimè, ne sono i risultati! Quali opere, o santi padri onnipotenti! Che cosa direbbe il peggiore allievo del 600, se potesse vedere il capolavoro di qualche *professor* di accademie germaniche, di qualche professore di accademie italiane, o di qualche *cher maître* di scuola di pittura parigina. Prendiamo, ad esempio, l'Accademia di Monaco (Baviera) che è forse la meglio organizzata di tutte e offre agli allievi i mezzi più fastosi per imparare la complicata e difficile arte del disegno e della pittura. In quell'accademia si è ammessi dopo un saggio pratico che consiste nel copiare a carboncino o a lapis una testa o un nudo di piccole dimensioni. Tale copia è fatta fare direttamente dalla natura.

O senhor Zack, seja dito *inter nos*, como pintor não vale mais que uma fruta podre; tal era também a opinião do meu bom amigo Apollinaire que, me recordo, todas as vezes que lhe falasse do polaco não se dignava nem mesmo a comentar e explodia em grandes risadas comprimindo o peito com as mãos. Teria ficado muito admirado se alguém lhe tivesse previsto então que em 1919 os seus favoritos teriam feito pintura de qualidade quase idêntica àquela do polaco ridículo. Oras! Como pode? A história da arte tem as suas reviravoltas paradoxais como aquela dos povos; não há motivo para desânimo; o tempo, ótimo juiz, colocará as coisas em ordem.

Retornar ao ofício! Não será fácil, será necessário tempo e esforço. Faltam escolas e mestres, ou melhor, existem, mas poluídas e poluídos pelas pândegas coloristas que há quase meio século assolam a Europa. As academias existem, cheias de aparato, métodos e sistemas; mas quais, ai de mim, são os resultados! Que obras, oh santo pai onipotente! O que diria o pior aluno do século XVII, se pudesse ver a obra-prima de qualquer *professor* de academias alemãs, de qualquer professor de academias italianas, ou de qualquer *cher maître* de escola de pittura parisiense. Peguemos, por exemplo, a Academia de Munique (Baviera) que é talvez a melhor organizada de todas e que oferece aos alunos os meios mais faustosos para aprender a difícil e complicada arte do desenho e da pittura. Naquela academia se é admitido depois de um teste prático que consiste na cópia a carvão ou a lápis de uma cabeça ou um nu de pequenas dimensões. Tal cópia é feita diretamente do modelo vivo.

Giudicato buono il saggio, si entra a far parte della classe di tale o tal'altro professore e si comincia subito a copiare a colori modelli viventi. La maggior parte degli allievi che incominciano in tale modo l'oltremodo complicata scienza della pittura, vi giungono completamente impreparati; non sanno disegnare. Si consideri che l'arte del disegno esige una lunga preparazione e un tirocinio faticoso.

Bisogna principiare col copiare figure riprodotte a stampa, insistendo particolarmente sui dettagli dell'umana figura: mani, piedi, occhi, nasi, orecchie; indi si passa gradualmente alle copie delle statue, prima di busti poscia di statue intere, incominciando da quelle drappeggiate, e poi passando a quelle completamente nude; occorrono non meno di quattro o cinque anni di tale tirocinio, prima di poter affrontare la copia direttamente fatta da natura. Ora dunque accade che questi pittori in erba, trovandosi nelle accademie con tavolozza in mano davanti ad un modello vivente, e ignorando, per non averle mai praticate, la scienza del disegno, del modellare e del chiaroscuro, vengono fatalmente attratti dal sollazzevole fascino del colore, incoraggiati in tali gusti dai professori stessi, per lo più *secessionisti*. Le accademie ufficiali infatti sono in mano di secessionisti, cioè a quella idiota schiera di pennellatori che riducono la magica severa e complicata arte pittorica a una specie di trucco decorativo, a un ornamento di effimero estetismo ed il cui valore potrebbe essere paragonato a quello del mobilio *modern style*, con cuscini e tappezzerie decorate secondo le raffinatezze balorde dell'arte popolare russa, e che costituisce il *non plus ultra* dell'eleganza e del buon gusto nei *boudoirs* delle mondane internazionali.

Considerato bom o teste, inicia-se a freqüentar o curso de tal ou tal professor e começa-se logo a fazer cópias coloridas de modelos vivos. A maior parte dos alunos que iniciam de tal modo a complicadíssima ciência da pintura, a ela chegam completamente despreparados; não sabem desenhar. Considere-se que a arte do desenho exige uma longa preparação e um treino cansativo.

Deve-se começar pela cópia de figuras reproduzidas, impressas, insistindo particularmente nos detalhes do corpo humano: mãos, pés, olhos, narizes, orelhas; então se passa gradualmente às cópias das estátuas, primeiramente de bustos, depois de estátuas inteiras, começando por aquelas panejadas, e passando mais tarde àquelas completamente nuas; são necessários não menos de quatro ou cinco anos de tal treino antes de poder enfrentar a cópia direta da natureza. Acontece que estes pintores em início de carreira, encontrando-se nas academias com paleta em mãos diante de um modelo vivo, e ignorando, por nunca tê-la praticado, a ciência do desenho, do modelar e do claro-escuro, são fatalmente atraídos pelo fascínio divertido das cores, encorajados em tais gostos pelos próprios professores, no mais *secessionistas*. As academias oficiais de fato estão nas mãos de secessionistas, isto é, daquele bando de mamarrachos que reduzem a mágica severa e complicada arte pictórica a uma espécie de truque decorativo, a um ornamento de efêmero estetismo e cujo valor poderia ser comparado àquele da mobília *modern style*, com almofadas e tapeçarias decoradas segundo os requintes disparatados da arte popular russa, e que constitui o *non plus ultra* da elegância e do bom gosto nos *boudoirs* das altas rodas internacionais.

A Monaco, tali professori hanno nome: Angelo Jank, Leo Putz, Samberger, Otto Wirsching, ecc.; a Parigi: Henri Martin, Lucien Simon, Besnard, Laprade, ecc.; in Italia sono i nostri cari Sartorio, Tito e C.ia. Ecco a che punto ci troviamo. Ecco in mezzo a quale confusione, a quale ignoranza e a quale straripante cialtroneria, i pochissimi pittori che hanno il cervello a posto e gli occhi puliti si accingono a ritornare alla scienza pittorica secondo i principi e gl'insegnamenti dei nostri maestri antichi. I nostri maestri, prima di ogni altra cosa, c'insegnarono il disegno; il disegno, l'arte divina, base di ogni costruzione plastica, scheletro di ogni opera buona, legge eterna che ogni artefice deve seguire. Il disegno, ignorato, negletto, deformato da tutti i pittori moderni (dico tutti, compresi i decoratori delle aule parlamentari e i vari professori del regno) il disegno, dico, tornerà non *di moda*, come oggi usano dire quelli che parlano di avvenimenti artistici, ma tornerà per necessità fatale, come una condizione *sine qua non* di creazione buona.

Un tableau bien dessiné est toujours assez bien peint, diceva Giovanni Domenico Ingres, e credo che se ne intendesse un po' più di tutti i pittori moderni. Come per le elezioni politiche si invitano i cittadini *alle urne*, noi che in pittura fummo i primi a dare il buon esempio, invitiamo i pittori redenti o redentori *alle statue*. Sissignori, alle statue; alle statue, per imparare la nobiltà e la religione del disegno, alle statue per disumanizzarvi un po', ché malgrado le vostre puerili diavolerie, eravate ancora *umani troppo umani*.

Em Munique, tais professores têm um nome: Angelo Jank, Leo Putz, Samberger, Otto Wirsching, etc.; em Paris: Henri Martin, Lucien Simon, Besnard, Laprade, etc.; na Itália são os nossos caros Sartorio, Tito e Cia. Eis a que ponto chegamos. Eis em meio a qual confusão, a qual ignorância e de qual exuberante patifaria, os pouquíssimos pintores que têm a cabeça no lugar e os olhos limpos se preparam para retornar à ciência pictórica segundo os princípios e os ensinamentos dos nossos mestres antigos. Os nossos mestres, antes de tudo, nos ensinaram o desenho; o desenho, a arte divina, base de toda construção plástica, esqueleto de toda boa obra, lei eterna que todo artífice deve seguir. O desenho, ignorado, negligenciado, deformado por todos os pintores modernos (quero dizer todos, inclusive os decoradores dos parlamentos e vários professores do reino) o desenho, acredito, voltará não *à moda*, como hoje costumam dizer aqueles que falam sobre acontecimentos artísticos, mas voltará como necessidade fatal, como uma condição *sine qua non* de boa criação.

Un tableau bien dessiné est toujours assez bien peint, dizia Jean Dominique Ingres, e creio que soubesse um pouco mais que todos os pintores modernos. Como para as eleições políticas convidam-se os cidadãos *às urnas*, nós que fomos em pintura o primeiros a dar o bom exemplo, convidamos os pintores redimidos ou quase *às estátuas*. Sim senhores, às estátuas; às estátuas para aprender a nobreza e a religião do desenho, às estátuas para vos desumanizar um pouco, porque malgrado as vossas diabruras pueris, éreis ainda *humanos demasiado humanos*.

Se non avete il tempo e i mezzi per andare a copiare nei musei di scultura, se nelle accademie non è stato ancora adottato il sistema di chiudere per almeno cinque anni il futuro pittore in una sala ove non ci siano che marmi e gessi, se non è ancora sorta l'alba delle leggi e dei canoni, abbiate pazienza, e intanto, per non perder tempo, comperatevi un qualunque calco di gesso; non è necessario che sia la riproduzione di un capolavoro antico; comperatevi dunque il vostro gesso, poi, nel silenzio della camera copiatelo dieci, venti, cento volte; copiatelo finché non siate giunti a fare un lavoro soddisfacente, a disegnare una volta una mano, un piede in modo tale che, se per un miracolo diventassero vivi, potessero trovarsi con le ossa, i muscoli, i nervi e i tendini a posto.

Tornando al mestiere, i nostri pittori dovranno stare oltremodo attenti al perfezionamento dei mezzi: tele, colori, pennelli, oli, vernici, dovranno essere scelti tra quelli di migliore qualità. I colori, purtroppo, oggi, sono pessimi, poiché la cialtroneria, l'amoralità dei fabbricanti, e la smania del presto che agita i pittori moderni, hanno incoraggiato i commercianti a smerciare mercanzie pessime, ben sapendo che nessun artista avrebbe protestato. Sarebbe bene che i pittori ritrovassero l'ottima abitudine di fabbricarsi da sé le tele e i colori; ci vorrà un po' più di pazienza e di fatica, ma quando il pittore avrà capito una buona volta che l'esecuzione di un quadro non va racchiusa entro il più possibilmente breve periodo di tempo, a solo fine di poter esporre in una mostra o vendere a un mercante, ma che bisogna lavorare a lungo, per mesi interi, magari anche per anni allo stesso quadro, fin di non averlo tirato a pulimento completo, e fintanto che la coscienza non sia pienamente tranquilla; quando il pittore avrà capito

Se não haveis o tempo e os meios para fazer cópias nos museus de escultura, se nas academias não foi ainda adotado o sistema de encerrar por pelo menos cinco anos o futuro pintor em uma sala onde existam somente obras de mármore e estátuas de gesso, se ainda não surgiu o alvorecer das leis e dos cânones, tenhais paciência, e enquanto isso, para não perder tempo, comprai um molde de gesso qualquer, depois, no silêncio da vossa câmara copiai dez, vinte, cem vezes; copiai até que não tenhais conseguido fazer um trabalho satisfatório, a desenhar uma mão, um pé de modo tal que, se por um milagre tornassem-se vivos, pudessem se encontrar com os ossos, os músculos, os nervos e os tendões no lugar.

Voltando ao ofício, os nossos pintores deverão estar muito atentos ao aperfeiçoamento dos meios: telas, cores, pincéis, óleos, vernizes, deverão ser escolhidos entre aqueles de melhor qualidade. As tintas, infelizmente, hoje são péssimas, uma vez que a patifaria, a imoralidade dos fabricantes, e a ansiedade do rápido que inquieta os pintores modernos, encorajaram os comerciantes a vender mercadorias péssimas, sabendo que nenhum artista teria protestado. Seria bom que os pintores retomassem o ótimo hábito de fabricar as próprias telas e tintas; será preciso um pouco mais de paciência e empenho, mas quando o pintor tiver entendido de uma vez por todas que a execução do quadro não está contida no mais breve período de tempo possível, com o único fim de poder expor em uma mostra ou vender a um marchand, mas que é preciso trabalhar por muito tempo, por meses inteiros, eventualmente por anos o mesmo quadro, até que não se tenha dado a última demão, e até que a consciência não esteja completamente tranqüila; quando o pintor tiver entendido

questo, allora sacrificherà facilmente un paio d'ore della sua giornata di lavoro a prepararsi la propria tela e macinare i suoi colori; lo farà con cura e con amore, gli costerà minore spesa e lo rifornirà di un materiale più sicuro e consistente.

Avvenuta che sarà questa trasformazione, coloro che verranno a essere i migliori e saranno ritenuti *maestri*, potranno esercitare un controllo e fungere da giudici e da ispettori sui minori. Sarebbe bene adottare le discipline in uso all'epoca dei grandi pittori fiamminghi i quali, riuniti in congreghe o società, eleggevano un presidente il quale aveva facoltà di infliggere punizioni, imporre multe e anche espellere dalla corporazione il pittore che si fosse reso colpevole di trascuranza [*sic*] e avesse usato materiali scadenti.

Ingres, quando dipingeva, aveva a portata di mano più di cento pennelli di prima qualità, perfettamente lavati e asciutti, pronti a esser impiegati appena l'artista ne avesse avuto bisogno: oggi i nostri avanguardisti si vantano di dipingere con due pennellacci da decoratori, assecchiti, duri, e che nessuno ha mai lavato.

Spesso è stato ripetuto in questi tempi, specie da quando alcuni pittori, per stimoli scismatici, si sono staccati dalle sette per seguire una via più o meno propria, è stato spesso ripetuto che in Italia, il futurismo, benché non abbia dato artisti completi e opere definitive, benché abbia oltremodo incoraggiato gl'ignoranti e gl'impotenti, abbia tuttavia servito a sbarazzare l'arte italiana dello spirito accademico, del marcio vecchiume, del culto maniaco dei musei, ecc.

isso, então sacrificará facilmente duas horas do seu dia de trabalho preparando a própria tela e macerando suas tintas; o fará com cuidado e com amor, lhe custará menos e o suprirá com um material mais seguro e consistente.

Ocorrida essa transformação, aqueles que virão a ser os melhores e serão tidos como *mestres* poderão exercitar um controle e atuar como juízes e como inspetores sobre os menos capacitados. Seria ótimo adotar as disciplinas em uso à época dos grandes pintores flamengos os quais, reunidos em congregações ou sociedades, elegiam um presidente o qual tinha o direito de infligir punições, impor multas e também expulsar da corporação o pintor que fosse considerado culpado por negligência e tivesse usado materiais de má qualidade.

Ingres, quando pintava, tinha ao alcance da mão mais de cem pincéis de ótima qualidade, perfeitamente lavados e secos, prontos para serem empregados quando o artista tivesse necessidade: hoje os nossos vanguardistas gabam-se de pintar com dois pincéis ruins de decorador, ressecados, duros e que ninguém nunca lavou.

Foi repetido com freqüência nos últimos tempos, principalmente desde que alguns pintores, por estímulos cismáticos, separaram-se das seitas para seguir um caminho mais ou menos próprio, repetiu-se freqüentemente que na Itália, o futurismo, ainda que não tenha dado artistas completos e obras definitivas, ainda que tenha encorajado excessivamente os ignorantes e os impotentes, serviu no entanto a livrar a arte italiana do espírito acadêmico, da velharia podre, do culto maníaco dos museus, etc.

Quando sento simili chiacchiere, penso a quanto fu detto a proposito della guerra, e cioè: che la guerra *era necessaria*; che, malgrado tutti i rischi, l'Italia *non poteva fare a meno*, di entrare in guerra, ecc.; ma se per caso la guerra non fosse stata affatto necessaria?... Torniamo al futurismo: per conto mio credo che il futurismo sia stato necessario all'Italia quanto lo è stata la guerra; è venuto come la guerra perché era destino che venisse, ma ne avremmo benissimo potuto fare a meno. Altro che guerra abbisognava all'umanità! E, all'arte, altro che futurismo! Anzitutto il futurismo non ha sbarazzato nulla e non ha liberato nessuno; i pittori liberati dal futurismo sono simili agli uomini purificati dalla guerra: *non esistono*.

Le persone che prima del futurismo avevano delle idee cretine sull'arte continuano ad averle; e quanto a quei rarissimi intelligenti che vivono sulla penisola credo abbiano poco imparato dal futurismo, e quel po' di buono che hanno fatto e che stanno facendo, lo avrebbero lo stesso fatto anche senza la parentesi futurista. Spiritualmente, il futurismo non ha nullamente giovato alla pittura italiana. In Italia, pertanto, è accaduto il contrario di ciò che era avvenuto in Francia ove il cubismo, e prima ancora l'opera di alcuni solitari come Cézanne e Gauguin — gente veramente posseduta dal demone dell'arte — hanno indiscutibilmente arricchito la pittura aprendo nuovi orizzonti di possibilità metafisiche.

Il futurismo per contro è una sorta di dannunzianesimo imbrogliato di cui contiene le stesse deficienze e falsità; cioè: mancanza di profondità, nessun senso di umanità, mancanza di costruzione, ermafroditismo di sentimenti, plasticità pederastica, falsa interpretazione della storia, falso lirismo.

Quando ouço conversas do gênero, penso no que foi dito a propósito da guerra, isto é: que a guerra *era necessária*; que, malgrado todos os riscos, a Itália *não podia se abster*, de entrar em guerra, etc.; mas se por acaso a guerra não tivesse sido nem um pouco necessária?... Voltemos ao futurismo: na minha opinião creio que o futurismo tenha sido necessário à Itália quanto o foi a guerra; aconteceu como a guerra porque era destino que acontecesse, mas poderíamos muito bem ter passado sem. Mais do que de guerra carecia a humanidade! E, a arte, mais que de futurismo! Acima de tudo o futurismo não libertou nada e não libertou ninguém; os pintores libertados pelo futurismo são iguais aos homens purificados pela guerra: *não existem*.

As pessoas que antes do futurismo tinham idéias cretinas sobre arte continuam a tê-las; e quanto aqueles raríssimos inteligentes que vivem na península creio que tenham aprendido pouco com o futurismo, e o pouco de bom que fizeram e que estão fazendo, o teriam feito da mesma forma mesmo sem o parêntese futurista. Espiritualmente, o futurismo não favoreceu minimamente a pittura italiana. Na Itália, portanto, aconteceu o contrário daquilo que tinha acontecido na França onde o cubismo, e antes ainda a obra de alguns solitários como Cézanne e Gauguin - pessoas realmente possuídas pelo demônio da arte — enriqueceram indiscutivelmente a pittura abrindo novos horizontes de possibilidades metafísicas.

O futurismo, ao contrário, é uma espécie de dannunzianismo confuso do qual contém as mesmas deficiências e falsidades; isto é: falta de profundidade, nenhum sentido de humanidade, falta de construção, hermafroditismo de sentimentos, plasticidade pederasta, falsa interpretação da história, falso lirismo.

In fatto di materia e di mestiere, il futurismo ha dato alla pittura italiana il colpo di grazia. Già prima della sua nascita essa navigava in cattive acque, ma le baldorie futuriste hanno fatto traboccare la catinella.

Ora tutto tramonta. Siamo alla seconda metà della parabola. La politica insegna. Gli isterismi e le cialtronerie sono condannati nelle urne. Credo che ormai tutti siano sazi di cialtronerie, sia politiche, letterarie o pittoriche. Col tramonto degli isterici, più di un pittore tornerà al mestiere, e quelli che ci sono già arrivati potranno lavorare con le mani più libere e le loro opere potranno essere meglio apprezzate e ricompensate.

Per mio conto sono tranquillo, e mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello d'ogni mia opera: *Pictor classicus sum*.

Em questão de matéria e de ofício, o futurismo deu à pintura italiana o golpe de misericórdia. Antes de seu nascimento ela já estava em maus lençóis, mas as pândegas futuristas botaram tudo a perder.

Agora tudo declina. Estamos na segunda metade da parábola. A política ensina. Os histerismos e as patifarias são condenados nas urnas. Creio que agora todos estejam fartos de patifarias, sejam políticas, literárias ou pictóricas. Com o declínio dos histéricos, mais de um pintor voltará ao ofício, e aqueles que já chegaram poderão trabalhar com as mãos mais livres e as suas obras poderão ser melhor apreciadas e recompensadas.

Quanto a mim estou tranqüilo, e ostento orgulhosamente três palavras que quero sejam a marca de toda obra minha: *Pictor classicus sum*.

Metafisica dell'America

America, caldo umido. Passata la barriera afosa del *Gulf Stream* si entra in un'atmosfera di bagno di vapore e si sente subito, per reazione, una violenta nostalgia d'asciutto, di tronchi d'olivi toscani ed anche di sigari toscani; questi ultimi poi si desiderano tanto più che tutto il piroscalo è impregnato di quell'odore antipatico di tabacco anglosassone che sa di miele e di fichi secchi.

Un mio compagno di bordo che si recava in California, ove dirigeva una importante ditta per la fabbricazione del falso Chianti e del falso Barolo, aveva più volte parlato dello spettacolo veramente eccezionale che si presenta al viaggiatore quando la nave giunge in vista della città di Nuova York, ed aggiungeva ogni volta: "Purché non ci sia la nebbia!"

Metafísica da América⁵⁵²

América, calor úmido. Passada a barreira sufocante do *Gulf Stream* entra-se em uma atmosfera de vapor de banho e se sente logo, por reação, uma violenta nostalgia do clima seco, dos troncos de oliveiras toscanos e também dos charutos toscanos; estes últimos são especialmente desejados porque o navio a vapor é impregnado por aquele odor antipático de tabaco anglo-saxão que cheira a mel e figos secos.

Um companheiro meu de bordo que ia para Califórnia, onde dirigia uma importante empresa de fabricação do falso Chianti e do falso Barolo, tinha falado inúmeras vezes do espetáculo verdadeiramente excepcional que se apresenta ao viajante quando o navio chega nas proximidades da cidade de Nova York, e acrescentava toda vez: "Contanto que não haja neblina!"

⁵⁵²DE CHIRICO, Giorgio. *Scritti/1. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*, op. cit., p. 858-868. Publicado em *Omnibus*, em 8 de outubro de 1938. De Chirico esteve nos Estados Unidos de agosto de 1936 a janeiro de 1938. No país o pintor contou com o apoio do colecionista Albert Barnes, que escreveu o prefácio para o catálogo de sua individual na *Julien Levy Gallery*, mostra introdutória de seu ciclo dos *Banhos Misteriosos*. Vinte e seis obras metafísicas de De Chirico foram expostas na grande mostra *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, no Museu de Arte Moderna de Nova York, celebrando seu presumido papel de mentor do Surrealismo. O pintor também realizou trabalhos para os editoriais de moda das revistas *Vogue* e *Harper's Bazar*. Interessante notar neste relato, de matiz lírico, o paralelo traçado por De Chirico entre a arquitetura de Nova York, sua pintura metafísica e seus arqueólogos, dos anos 20. Neles enxergava uma comunhão harmônica entre elementos diversos, de épocas diversas e estilos variados. Ainda que a harmonia resultante possa ser discutida, o método esboçado certamente é o verificado direta ou indiretamente (quando analisado o tratamento dos muitos estilos abordados pelo pintor) no conjunto de sua obra.

È strano, pensavo, io, come le persone comuni e di cui il pensiero non è sovente occupato da questioni artistiche, poetiche, spirituali o, comunque, intellettuali, parlino spesso e volentieri delle bellezze della natura o delle città, dei panorami, ecc.; spesso in pensioni ed alberghi che si trovano in luoghi di villeggiatura si vede scritto: “magnifico panorama, splendida vista sul lago”, ecc. Io, per conto mio, tanto in campagna quanto in città, non ho mai desiderato, aprendo la mia finestra, di trovarmi davanti ad un “magnifico panorama” o di godermi una “splendida vista” sopra un lago o altra cosa. Per la gran gioia del mio compagno, quando si giunse la nebbia non c’era, e le bianche regolari e geometriche costruzioni di Nuova York apparvero così come le avevo viste tante volte al cinematografo, prima lontane poi più vicine sull’Oceano tranquillo e liscio, simile ad un immenso stagno. Visione di città antichissima, abitata da uomini giunti già lontano in fatto di progresso meccanico. Delle nuvolette di vapore, delle spirali di fumo uscivano dalla cima e dai fianchi dei grattacieli; mi pareva che qualcosa cuocesse o bollisse laggiù, mi pareva come di sentire un ronzio a traverso un vetro, dei rumori vaghi, come un lontano picchiare con bastoni su materassi.

La mancanza di secco in America sta in tutto, non solo nell’aria; non si ode mai un rumore, un colpo secco; ovunque vi è qualcosa d’imbottito. Pare come se anche i metalli ed i corpi più duri siano diventati morbidi, tepidi ed umidicci e, cascando per terra, debbano fare un rumore come d’un corpo molle che urta una superficie molle;

É estranho, pensava, eu, como as pessoas comuns e cujo pensamento não é com frequência ocupado por questões artísticas, poéticas, espirituais ou, mesmo, intelectuais, falem muitas vezes e com prazer das belezas da natureza ou das cidades, das paisagens, etc.; freqüentemente em pensões e hotéis que se encontram nas cidades turísticas vê-se escrito: “magnífico panorama, esplêndida vista do lago”, etc. No que me diz respeito, tanto no campo quanto na cidade, nunca desejei, abrindo a minha janela, encontrar-me diante de uma “magnífica paisagem” ou de me deleitar com uma “esplêndida vista” de um lago ou qualquer outra coisa. Para grande alegria do meu companheiro, quando chegamos não havia neblina, e as construções regulares, brancas e geométricas de Nova York apareceram assim como as havia visto tantas vezes no cinema, primeiramente distantes e depois próximas sobre o Oceano tranqüilo e calmo, semelhante a uma imensa lagoa. Visão de cidade antiqüíssima, habitada por homens que já chegaram tão longe em matéria de progresso mecânico. Nuvenzinhas de vapor, espirais de fumaça saíam do topo e dos lados dos arranha-céus; parecia-me que algo cozinhasse ou fervesse lá, parecia que ouvia um zumbido por trás de um vidro, barulhos vagos, como de um distante bater de bastão sobre um colchão.

A falta do clima seco na América está em tudo, não só no ar; nunca se ouve um ruído, um golpe seco; por toda parte existe algo de estofado. É como se até os metais e os corpos mais duros tivessem tornado-se macios, tépidos e úmidos e, caindo no chão, fizessem o barulho de um corpo mole que bate em uma superfície mole;

le strade, infatti, ed i marciapiedi non sono duri, ed anche gli autobus sono morbidi e le rivoltelle nere dei poliziotti sembrano fatte di gomma; conseguentemente, per associazione di idee, si finisce col vedere tutto un po' deformato e storto poich  si ha sempre l'impressione che qualunque cosa si tocchi, la porta d'un ascensore, il muro d'un grattacielo, la seggiola metallica d'un ristorante automatico, si debba infallantemente creare dei buchi, delle prominenze, lasciare l'impronta della propria mano; se un veicolo si ferma e poi riparte si ha l'impressione che il terreno, l  ove   stato fermo, si sia un po' sprofondato; quando, in seguito agli ingorghi dovuti all'intensissima circolazione, si sciolgono dense agglomerazioni di veicoli e di pedoni, si ha l'impressione che automobili, tranvai, ecc., e uomini, donne e bambini, tornino a circolare e se ne vadano di nuovo per i fatti loro, chi con una gobba, chi con una caviti nella schiena, chi con una tibia raddoppiata, chi con un fianco scavato, ed anche i veicoli sembrano uscire da quella calca deformati con ruote pi  grosse da una parte che dell'altra, sportelli che rientrano, oppure convessi come i fianchi d'una bombola. E allora tu odi un appena percettibile rumore, un vago rumore sordo, molle, come di immense mani d'un fornaio gigante che lavorasse, mestasse e rimestasse senza posa una pasta morbida, umida ed attaccaticcia.

Tutto ci  concorreva a darmi, sin dal primo giorno del mio arrivo, l'impressione del sogno ed anche di essere un po' morto. Per uscire da questo sogno, da questa mezzanotte, per svegliarmi, pensavo, devo andare dall'altra parte, devo di nuovo varcare la lunga e calda barriera del *Gulf Stream*.

as ruas, de fato, e as calçadas não são duras, e têm os ônibus são macios e os revólveres pretos dos policiais parecem feitas de borracha; consequentemente, por associa o de idéias, termina-se por enxergar tudo um pouco deformato e torto uma vez que se tem sempre a impressão de que qualquer coisa que se toque, a porta de um elevador, a parede de um arranha-céu, a cadeira metálica de um restaurante automático, deva infalivelmente criar buracos, proeminências, deixar a marca da própria mão; se um veículo p ra e depois parte tem-se a impressão que o terreno, l  onde esteve parado, tenha afundado-se um pouco; quando logo depois dos engarrafamentos devidos à intens ssima circulação, desfazem-se densas aglomerações de veículos e de pedestres, tem-se a impressão que os automóveis, bondes, etc., e homes, mulheres e crianças, tornam a circular e partem de novo para os seus afazeres, uns com uma corcunda, uns com uma cavidade nas costas, uns com uma tíbia copiada, uns com um lado escavado, e têm os veículos parecem sair daquela multidão deformados com as rodas maiores de uma parte do que de outra, as portas encolhidas, ou então convexas como os lados de um bujão. E então você mal ouve um barulho, um vago barulho surdo, mole, como de mãos imensas de um padeiro gigante que trabalha, que mexe e remexe sem parar uma massa macia, úmida e grudenta.

Tudo isso contribu  para me dar, desde o primeiro dia da minha chegada, a sensa o de sonho e têm de estar um pouco morto. Para sair deste sonho, desta meia-noite, para acordar, pensava, devo ir para outro lugar, devo transpor novamente a barreira comprida e quente do *Gulf Stream*.

Ma capita che anche nel sogno talvolta noi sappiamo che sogniamo e ciò ci dà una certa sicurezza ed una gran libertà di movimento (tutto è permesso, pensiamo). Facciamo tante cose, partiamo e torniamo, e quanto non possiamo fare immaginiamo di farlo con più forza che allo stato di veglia.

Passeggiando per le vie di Nuova York m'immaginavo di sollevarmi a volo, di nuotare nell'aria, come si fa in sogno sino ad una certa età, che più tardi è una facoltà che si perde. M'immaginavo di nuotare per aria a ranocchio, alla marinara, coricato sul dorso con il volto riguardante il cielo, l'azzurro e le nubi di giorno, le stelle di notte, come l'*Uomo* di cui parla Ovidio. M'innalzavo così fino a certi balconi romantici e vertiginosi che sporgevano paurosamente dal fianco d'un edificio all'altezza d'un venticinquesimo piano. Là mi sarei messo a spiare attraverso i vetri sprovvisti di tende e di cortine.

Bisogna notare che in America vi è una avversione per le persiane, le tende, le cortine, i vetri colorati, insomma tutto ciò che può conferire dell'intimità ad un ambiente e far sì che chi ci si trova abbia l'impressione di sentirsi riparato da ogni sguardo indiscreto, da ogni incomodo che potesse venirgli dal difuori. Così spesso di notte gli appartamenti, le camere rischiarate sembrano, viste dalla strada, grandi vetrine di negozi e di *bazars*. Non ho mai capito perché gli americani e gli anglosassoni in genere, che tanto parlano del *home*, non sentono questo primordiale bisogno insito nel più umile contadino italiano, di sprangare le porte, chiudere le persiane e tirare le tende quando rientra in casa.

Mas às vezes acontece que mesmo em sonho sabemos que sonhamos e isto nos dá uma certa segurança e uma grande liberdade de movimento (tudo é permitido, pensamos). Fazemos tantas coisas, partimos e retornamos, e quando não podemos fazer imaginamos de fazê-lo com mais força do que no estado de vigília.

Passeando pelas ruas de Nova York imaginava que alçava vôo, nadava no ar, como se faz em sonho até uma certa idade, porque é uma faculdade que se perde depois. Imaginava que nadava pelo ar e como uma criança, vestido de marinheiro, deitado de costas com o rosto voltado para o céu, o azul e as nuvens de dia, as estrelas de noite, como o *Homem* do qual fala Ovídio. Erguia-me assim até certas varandas românticas e vertiginosas que avançavam medrosamente pelo lado de um edifício à altura do vigésimo quinto andar. Lá me colocaria a espiar através dos vidros desprovidos de forros e de cortinas.

É preciso notar que na América há uma aversão pelas persianas, pelos forros, pelas cortinas, pelos vidros coloridos, em suma tudo aquilo que possa conferir privacidade a um ambiente e fazer com que quem se encontra nele tenha a impressão de se sentir protegido de todo olhar indiscreto, de todo incômodo que pudesse vir do exterior. Assim, freqüentemente de noite os apartamentos, os quartos iluminados parecem, vistos da rua, grandes vitrines de lojas e de bazares. Nunca entendi porque os americanos e os anglosaxões em geral, que tanto falam do *home*, não sentem esta necessidade primordial inata no camponês italiano mais humilde de trancar as portas, fechar as persianas e fechar as cortinas quando volta à casa.

La notte, dunque, i grandi appartamenti delle vie del centro, luminosi sul fondo cupo della notte, sembrano vetrine con dentro esposti personaggi eleganti, immobili e sorridenti, ma con i quali tu non potrai parlare mai, né mai loro potranno udire la tua voce e rispondere alle tue domande. Essi vivono di qua e di là del tempo, ma non nel tempo, ed il loro sguardo ed il loro sorriso e tutta l'espressione del loro volto di fantasmi è l'espressione di *coloro che sanno che non c'è nulla da sapere*. Non hanno mai udito parlare degli ultimi giorni di Pompei né della notte di San Bartolomeo; non sanno che cosa sia una colonna dorica, una macchina a vapore, un campo arato, un ponte di ferro. Non sanno ove essi si trovano né donde tu vieni; non ti possono far capire, parlandoti della prospettiva, le variazioni prospettiche che tu avresti seguendo questa piuttosto che quell'altra regola; essi non possono o, meglio ancora, non *devono* meditare su tutto quello che li circonda cercando di trarne il remoto linguaggio; sembra che ti dicano senza muovere le labbra né battere ciglio: “Quando avrete imparato ad ascoltare la voce delle cose, allora voi *comincerete a saper disegnare*”. E sembra che ti dicano ancora: “Ricordati che alla brutta parola *natura morta*, con la quale oggi classifichiamo in pittura la raffigurazione degli animali morti e delle cose inanimate, corrisponde, in un'altra lingua, una parola ben più profonda e vera e ben più gentile e pervasa di poesia: *vita silente*. Ascoltare, intendere, imparare a esprimere la voce remota delle cose, questa è la strada e la mèta dell'arte”.

À noite, então, os grandes apartamentos das ruas do centro, luminosos sobre o fundo escuro da noite, parecem vitrines com personagens elegantes expostos dentro, imóveis e sorridentes, mas com os quais você nunca poderá falar, nem nunca eles poderão ouvir a sua voz e responder às suas perguntas. Eles vivem aquém e além do tempo, mas não no tempo, e o seu olhar e o seu sorriso e toda a expressão do seu rosto de fantasma é a expressão *daqueles que sabem que não há nada para saber*. Nunca ouviram falar dos últimos dias de Pompéia nem da noite de São Bartolomeu; não sabem o que é uma coluna dórica, uma máquina a vapor, um campo arado, uma ponte de ferro. Não sabem onde se encontram e nem de onde você vem; não podem te fazer entender, falando a você sobre perspectiva, sobre as variações perspéticas que você teria seguindo essa e não aquela outra regra; eles não podem ou, melhor ainda, não *devem* meditar sobre tudo aquilo que os circunda procurando extrair-lhes a linguagem remota; parece que falam com você sem mover os lábios nem piscar: “Quando tiverem aprendido a escutar a voz das coisas, então vocês *começarão a saber desenhar*”. E parece que te dizem ainda: “Lembre-se que a palavra feia *natureza-morta*, com a qual classificamos hoje em pittura a representação dos animais mortos e das coisas inanimadas, corresponde, em uma outra língua, a uma palavra bem mais profunda e verdadeira e bem mais gentil e impregnada de poesia: *vida silente*.”⁵⁵³ Escutar, entender, aprender a exprimir a voz remota das coisas, este é o caminho e a meta da arte”.

⁵⁵³ Versão italiana do termo *still life*. No original, *vita silente*. O pintor atribuiu a criação da expressão em italiano à esposa, Isabella Far. Cf. DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Milão: Tascabili Bompiani, 2002, p. 55.

E quando questo muto discorso è finito allora tu li vedi sorridere ineffabilmente guardando le tue tempie, i tuoi zigomi, l'angolo delle tue spalle, le tasche laterali della tua giacca, insomma ti guardano con quello sguardo indeciso che non imbrocca mai il centro dell'essere o dell'oggetto e che oggi si può osservare in molti di quelli che si occupano di pittura, specialmente quando si tratta di pittura moderna, ogniquale volta essi si trovano di fronte ad un quadro.

A Nuova York il soffio di metafisica più potente si sprigiona dall'architettura; questa è la cosa più sorprendente e, non fosse che per questo, vale la pena di traversare l'Oceano e di soffrire il mal di mare. Negli edifici, nelle case di Nuova York ho trovato ciò che io stesso ho sentito ed espresso in una parte della mia opera di pittore: l'omogeneità e la monumentalità armonica, formata da elementi disparati ed eterogenei. Come nei miei *Manichini seduti* salgono e s'abbarbicano lungo il tronco dei personaggi sprofondati nelle poltrone o riposanti sopra i plinti e gli sgabelli, marosi immobili, turchini ed incappucciati di schiuma solidificata, acquedotti rovinati, templi chiusi ad ogni liturgia, frammenti di colonne antichissime accoppiati come amici inseparabili in mezzo a terreni spazzati da tanti e poi tanti eventi storici che l'auriga Destino ha guidati con polso fermo ed a briglia tesa, pini marittimi in uno salubri e malefici, alte ogive di tristissimi ospizi e figure araldiche, custodi inesorabili di vecchie fedeltà e di vecchie nostalgie; come nella chiesa di San Marco, a Venezia, tu trovi le screziature, i colori, le curve, le spirali, gli archi ed i circoli di tutti gli stili che insieme formano un blocco compatto ed altamente suggestivo,

E quando este discorso mudo termina então você os vê sorrir de forma inefável olhando para suas têmporas, suas maçãs do rosto, o ângulo das suas costas, os bolsos laterais do seu paletó, em suma olhando pra você com aquele olhar indeciso que não acerta nunca o centro do ser ou do objeto e que hoje se pode observar em muitos daqueles que se ocupam com a arte moderna, sempre que se encontram diante de um quadro.

Em Nova York a inspiração metafísica mais potente se manifesta na arquitetura; esta é a coisa mais surpreendente e, apenas por isso, vale a pena atravessar o Oceano e sofrer a maréação. Nos edifícios, nas casas de Nova York encontrei aquilo que eu mesmo senti e exprimi em uma parte da minha obra de pintor: a homogeneidade e a monumentalidade harmônica, formada por elementos díspares e heterogêneos. Como nos meus *Manequins sentados* sobem e se agarram ao longo do tronco dos personagens mergulhados nas poltronas ou repousados sobre os plintos e os banquinhos, turbilhões imóveis, turquis e encapuzados de espuma solidificada, aquedutos arruinados, templos fechados para toda liturgia, fragmentos de colunas antiqüíssimas agrupados como amigos inseparáveis em meio a terrenos espaçados por tantos e tantos eventos históricos que a auriga Destino guiou com pulso forte e com a rédea curta, pinheiros-marítimos ao mesmo tempo sadios e nocivos, ogivas altas de asilos tristíssimos e figuras heráldicas, guardiões inexoráveis de velhas fidelidades e de velhas nostalgias; como na igreja de São Marco, em Veneza, você encontra as variegações, as cores, as curvas, as espirais, os arcos e os círculos de todos os estilos que juntos formam um bloco compacto e altamente sugestivo,

così nelle costruzioni di Nuova York tu ritrovi il dramma di tutte le costruzioni a traverso gli anni, e c'è la torre medievale ed il *cottage* inglese, c'è il tempio greco e la chiesa bizantina, c'è l'arco romano ed il castello della Loira, c'è il palazzo fiorentino ed il palazzo veneziano, e tutto ciò attaccato pezzo a pezzo con somma maestria, tirato su, levigato, sfumato, velato, fuso, amalgamato, insomma presentato benissimo che non c'è proprio nulla da dire.

Questo è un lato dell'architettura di Nuova York; c'è poi l'altro lato, quello dell'architettura dei grattacieli o di quegli edifici enormi che, pur non essendo dei veri grattacieli, impressionano per le loro eccezionali proporzioni. È soprattutto su questo secondo lato che passa il soffio enigmatico del *pomeriggio d'autunno*; serenità nostalgica e nietzschiana delle costruzioni rischiarate dal sole dell'autunno soffuse di quel chiarore di convalescenti che cielo e terra hanno dopo il febbre dell'estate. Là tu puoi vagare con lo spirito sino alle più alte sfere, sino a quelle sfere ove non sono mai giunti nemmeno quei personaggi poderosi che la storia, ormai e da tempo, ha classificati come giganti del pensiero e di cui tu trovi l'effigie, unitamente ad un pezzo più o meno lungo di biografia, nella parte storica dei dizionari illustrati.

L'albergo Pierre nella Quinta Avenue in quella larga ed elegantissima strada che segna la frontiera tra la parte est e la parte ovest di Nuova York, è il prototipo di queste costruzioni altamente liriche e metafisiche. Delle vaste terrazze ornate di statue, delle orifiamme dai colori teneri o ardenti e che in cima all'edificio sventolano ai soffi dell'Oceano,

assim você reencontra nas construções de Nova York o drama de todas as construções através dos anos, e há a torre medieval e o *cottage* inglês, há o templo grego e a igreja bizantina, há o arco romano e o castelo do Loire, há o palácio florentino e o edifício veneziano, e tudo isso colado pedaço por pedaço com suma maestria, erguido, polido, esfumaçado, velado, fundido, amalgamado, em suma tão bem apresentado que não há nada a se acrescentar.

Este é um lado da arquitetura de Nova York; depois há outro lado, aquele da arquitetura dos arranha-céus ou daqueles edifícios enormes que, apesar de não serem verdadeiros arranha-céus, impressionam por suas proporções extraordinárias. É sobretudo por este segundo lado que passa a inspiração enigmática da *tarde de outono*; serenidade nostálgica e nietzscheana das construções iluminadas pelo sol de outono, permeadas por aquele clarão de convalescência que o céu e a terra têm depois do febrão do verão. Lá você pode vagar com o espírito até as esferas mais altas, até aquelas esferas nunca alcançadas nem mesmo por aqueles personagens poderosos que a história, hoje e há muito, classificou como gigantes do pensamento e dos quais você encontra a effigie, unida a um pedaço mais ou menos longo de biografia, na parte histórica dos dicionários ilustrados.

O Hotel Pierre na Quinta Avenida, naquela larga e elegantíssima rua que marca a fronteira entre a parte leste e a parte oeste de Nova York, é o protótipo dessas construções altamente líricas e metafísicas. Vastos terraços ornamentados com estátuas, bandeiras com cores suaves ou vivas e que no topo dos edifícios tremulam com os sopros do Oceano,

conferiscono a quest'albergo tutta l'immensa nostalgia di certe vaste pitture della scuola veneziana, Tintoretto e Veronese; cieli alti ed orizzonti lontani, e l'altra parte del cielo, l'altra parte del mondo che si scorge, o si presenta attraverso gli archi o il vuoto degli intercolumni, a traverso le finestre aperte sull'aere sereno, a traverso le finestre che si trovano sul lato dell'edificio nascosto al tuo sguardo, ma per le quali tu puoi vedere il cielo e le nubi fuggenti poich  esse stanno sulla linea visuale della finestra posta sul lato che ti sta di fronte. Parti di mondo che si presentano dietro i muri alti. E dentro tu sai che l'albergo   pieno di cose belle ed eleganti; tu sai le opere d'arte, le sculture polite, i quadri nelle larghe e belle cornici dorate che ornano e decorano superbamente i vasti saloni e gli ambulacri carichi di stoffe e di gravi tappeti.

Nei pomeriggi di settembre queste nostalgie giungono a tale dolcezza che diventano consolazioni ineffabili, ed allora finalmente riesci a capire il canto solenne ed ermetico dei circoli (intendo dire i *clubs*) ove schiere di gentiluomini saggi, seduti in splendide poltrone di cuoio, attendono col biglietto in tasca, nei saloni del pianterreno, presso le grandi finestre prospicienti sulle strade brulicanti di veicoli e di pedoni, l'ora della partenza del piroscafo per l'Europa. Gi  muniti di tutto e con le valige pronte, essi sanno che possono essere tranquilli e felici. Sanno che poco prima, nella farmacia tedesca che sta nel quartiere basso, presso il porto, hanno acquistato tutti i tubetti e le scatole e le scatolette contenenti compresse e pillole contro ogni male,

conferem a este hotel toda a imensa nostalgia das profundas pinturas da escola veneziana, Tintoretto e Veronese; c us altos e horizontes distantes e a outra parte do c u, a outra parte do mundo que se avista, ou se apresenta através dos arcos ou do vazio dos intercol nios, através das janelas abertas no ar sereno, através das janelas que se encontram do lado do edifício escondido do seu olhar, mas pelas quais você pode ver o céu e as nuvens fugidias, uma vez que elas estão no campo de visão da janela que está a sua frente. Partes de mundo que se apresentam atrás dos muros altos. E você sabe que o hotel está cheio de coisas belas e elegantes em seu interior; você sabe das obras de arte, das esculturas polidas, dos quadros nas largas e belas molduras douradas que ornam e decoram soberbamente os vastos salões e os corredores cheios de tecidos e de tapetes pesados.

Nas tardes de setembro estas nostalgias atingem uma doçura tal que se transformam em consolações inefáveis, e então finalmente você consegue entender o canto solene e hermético dos círculos (quero dizer os *clubs*) onde grupos de cavalheiros sábios, sentados em esplêndidas poltronas de couro, esperam com a passagem no bolso, nos salões do térreo, junto às grandes janelas que dão para as ruas fervilhantes de veículos e de pedestres,   hora da partida do navio para a Europa. Já munitos de tudo e com as malas prontas, sabem que podem estar tranquilos e felizes. Sabem que pouco antes, na farmácia alem  que fica no bairro pobre, junto ao porto, adquiriram todos os tubinhos e as caixas e caixinhas contendo comprimidos e p lulas contra todos os males,

dischetti di sostanze medicinali che rappresentano una garanzia per il viaggio nella densa selva del Futuro sempre piena di mali d'ogni genere e d'ogni sorta. Nelle cartolerie essi hanno acquistato taccuini e lapis col salvapunte, agende e penne stilografiche di lunga durata. Hanno esaminato il loro orologio per vedere se funziona bene e si sentono perfettamente felici, muniti d'ogni cosa, solidi e leggeri. Del resto, quando tutto è pronto e si sa che non si è dimenticato nulla; quando ci sentiamo completamente tranquilli e felici, proviamo più profondamente la gioia della partenza e la nostalgia del distacco. Andiamo a spasso, entriamo nei ristoranti, ci fermiamo davanti alle vetrine dei librai, degli armaioli, dei mercanti di animali imbalsamati. Tutto è pretesto a purissima gioia ed a profondo divertimento; e tutto si fa col sentimento di essere diminuiti di peso; ci sentiamo come dei Mercuri pteropedi a cui ogni passo non costa fatica, che sfiorano il suolo in stato d'impercettibile levitazione, che fuggono rettilineamente come le lepri meccaniche nelle corse di veltri. In simili momenti, in simili pomeriggi quando si sente che si è buttato dietro il sacco greve, la temperatura dell'estate, con i sudori acri e gli odori acidi, con le bucce di cocomero divorate dalle mosche ed il tubetto del termometro dimenticato sul tavolino da notte, e che davanti a noi si aprono le belle prospettive, le speranze delle giornate brevi e delle camere imbottite di tappeti, di quadri, di mobili e di tanti oggetti e tanti ricordi che ci legano al passato e ci empiono l'animo d'ineffabile consolazione, l'alta metafisica di Nuova York ci appare in tutto il suo splendore;

pastilhas com substâncias medicinais que representam uma garantia para a viagem na selva densa do Futuro sempre repleta de males de todo tipo e toda espécie. Nas papelarias eles compraram cadernos de anotações e lápis com tampa, agendas e canetas esferográficas de longa duração. Examinaram seu relógio para ver se funciona bem e se sentem perfeitamente felizes, munidos de tudo, firmes e leves. De resto, quando tudo está pronto e se sabe que não se esqueceu nada; quando nos sentimos completamente tranquilos e felizes, provamos mais profundamente a alegria da partida e a nostalgia da separação. Passeamos, entramos nos restaurantes, paramos diante das vitrines das livrarias, dos armarinhos, das casas que vendem animais embalsamados. Tudo é pretexto para alegria pura e profundo divertimento; e tudo se faz com a sensação de que diminuimos de peso; sentimo-nos como Mercúrios pteropedios para os quais cada passo não requer esforço, porque tocam de leve o solo em um estado de imperceptível levitação, porque fogem rettilineamente como as lebres mecânicas das corridas de galgos. Em tais momentos, em tais tardes quando se sente que se jogou um peso fora, a temperatura do verão, com os suores acres e os odores ácidos, com as cascas de melancia devoradas pelas moscas e o tubinho do termômetro esquecido sobre o criado-mudo, e que diante de nós abrem-se belas perspectivas, esperanças de dias curtos e quartos entupidos de tapetes, de quadros, de móveis e de tantos objetos e tantas recordações que nos ligam ao passado e nos enchem a alma com uma inefável consolação, a alta metafísica de Nova York apresenta-se a nós em todo o seu esplendor;

ed allora vediamo l'*Uomo* vestito di pura lana ritto davanti alle vetrine ove dormono stanchi i Dioscuri inseparabili, presso i loro cavalli sfiniti; vediamo l'*Uomo* vestito di pura lana, calzato con scarpe munite di duplice, triplice e persino quadruplici suolatura, fermo davanti ai muri dietro i quali s'aprono i mari che portano agli altri continenti; vediamo l'*Uomo* vestito di pura lana, munito di soprabito, d'impermeabile, di berretto a prova di vento, di paracqua e di guanti, camminare, senza speranza e senza paura, tra il Diavolo e la Morte, verso le banchine, là ove fumano i grossi piroscafi neri e donde il richiamo insistente delle sirene sale e sale senza posa sotto il cielo terso più chiaro all'orizzonte e nel quale, simili ad *icebergs* alla deriva, vogano lente le grandi nubi bianche.

Quando tu guardi la natura in questo strano paese il senso del sogno appare più forte. La differenza con la natura europea non è grande e definitiva come lo è nell'America del Sud, in certe parti dell'Africa o dell'Asia. Le foglie, gli alberi, le erbe, le piante non hanno quell'aspetto mostruoso, ritorto, gonfio, ipertrofico, tossico, tentacolare, come nel Brasile ad esempio, ma, cionondimeno, sono differenti da quelli dell'Europa, però di poco; sono e non sono quelli; c'è tra loro la differenza e la somiglianza che si nota tra due fratelli o tra l'immagine d'una persona che si vede in sogno e la stessa persona nella realtà. Per esempio, tu guardi un albero e ti dicono che è una quercia; infatti per terra tu trovi quel frutto tanto suggestivo che è la ghianda, oliva dura incastrata perfettamente nel piccolo ditale di legno tenero, tu trovi, dico, quella ghianda che sin dalla nostra più lontana infanzia ci è sempre stata simpatica come un giocattolo gentile e poetico che si può avere senza rischio né fatica,

e então vemos o *Homem* vestido com pura lã em pé diante das vitrines onde dormem cansados os Dióscuros inseparáveis, junto a seus cavalos exauridos; vemos o *Homem* vestido com pura lã calçado com sapatos providos de duplas, triplas e até mesmo quádruplas solas, parados diante das paredes atrás das quais se abrem os mares que levam aos outros continentes; vemos o *Homem* vestido com pura lã, munido de sobretudo, de capa de chuva, de gorro a prova de vento, de guarda-chuva e luvas, caminhar, sem esperança e sem medo, entre o Diabo e a Morte, para os cais, lá onde os grandes navios negros soltam fumaça e onde o chamado insistente das sereias eleva-se e se eleva sem descanso sob o céu límpido mais claro no horizonte e no qual, como *icebergs* à deriva, remam lentas as grandes nuvens brancas.

Quanto você observa a natureza neste estranho país, a sensação de sonho parece mais forte. A diferença em relação à natureza européia não é grande e definida como o é na América do Sul, em certas partes da África ou da Ásia. As folhas, as árvores, a relva, as plantas não têm aquele aspecto monstruoso, retorcido, intumescido, hipertrófico, tóxico, tentacular, como no Brasil, por exemplo, mas apesar disso, são diferentes daquelas da Europa, porém pouco; são e não são aquelas; existe entre elas a diferença e a semelhança que se nota entre dois irmãos ou entre as imagens de uma pessoa que se vê em sonho e a mesma pessoa na realidade. Por exemplo, você olha uma árvore e te dizem que é um carvalho; de fato pelo chão você encontra aquele fruto tão sugestivo que é a guirlanda que desde a nossa mais remota infância sempre nos foi simpática como um brinquedo gentil e poético que se pode conseguir sem risco ou esforço,

che non costa nulla e che risveglia in noi biblici ricordi di figliuoli laceri e pentiti che si gettan, soffocati dai singhiozzi, tra le braccia paterne aperte nel gran gesto del perdono. Ma quando alzi lo sguardo e vedi quelle fronde e l'anatomia di quei rami, e quando guardi quel tronco tu senti subito che c'è *qualcosa che non va*. Allora ti ricordi che sei in un altro mondo e la tristezza scende in te. Le albe ed i tramonti sono come in Europa, eppure tu senti che i raggi di quel sole, che è sempre lo stesso, passano a traverso un'atmosfera diversa, ed ogni giorno sei pervaso da uno strano timore, qualcosa come la paura che un giorno il sole non dovesse tramontare più, che si dovesse arrestare sulla linea fumante dell'orizzonte, disco rosso immobile in mezzo ai vapori salenti dall'acqua e dalla terra.

Le nubi anch'esse sono le stesse eppure tu senti che per essere vere dovrebbero essere altrimenti. Insomma, succede lo stesso fenomeno che si osserva al cinematografo quando si rappresentano film storici. Quando gli attori in costume si muovono in mezzo a *veri* paesaggi, l'albero, il campo, il monte, qualsiasi pezzo di vera natura sembra falso accanto al personaggio in costume; e più il personaggio è antico più la vera natura vicino a lui sembra falsa. Se si tratta d'un uomo del secolo scorso, di sessanta o settant'anni addietro, il contrasto non è così forte; un personaggio di cent'anni fa accentua già parecchio il fenomeno, che aumenta quando si tratta di personaggi del Sei o del Settecento; con i personaggi del Medioevo e peggio ancora e con i greci ed i romani succede un vero disastro.

que não custa nada e que desperta em nós recordações bíblicas de filhos maltrapilhos e arrependidos que se jogam sufocados por soluços, entre os braços paternos abertos no grande gesto do perdão. Mas quando você olha pra cima e vê as copas e a anatomia dos ramos, e quando vê aquele tronco sente logo que há *alguma coisa errada*. Então se lembra que está em um outro mundo e a tristeza te domina. As alboradas e os crepúsculos são como na Europa, ainda assim você sente que os raios daquele sol, que é sempre o mesmo, passam através de uma atmosfera diversa, e a cada dia você é impregnado por um temor estranho, algo como o medo de que um dia o sol não se ponha mais, de que se detenha sobre a linha fumegante do horizonte, disco vermelho imóvel em meio aos vapores emergentes da água e da terra.

Também as nuvens são as mesmas, apesar disso você sente que para que fossem verdadeiras deveriam ser diferentes. Em suma, acontece o mesmo fenômeno que se observa no cinema quando filmes históricos são apresentados. Quando os atores com trajes de época movem-se em meio a paisagens *verdadeiras*, a árvore, o campo, o monte, qualquer pedaço de natureza verdadeira parece falso ao lado do personagem fantasiado; e quanto mais o personagem é antigo mais a verdadeira natureza próxima a ele parece falsa. Quando se trata de um homem do século passado, de sessenta ou setenta anos atrás já se acentua muito o fenômeno, que aumenta quando se trata de personagens do século XVII ou XVIII, com os personagens da Idade Média é pior ainda e com os gregos e romanos ocorre um verdadeiro desastre.

Ho osservato che in questi casi la discordanza tra personaggio e natura è più forte quando si vedono delle erbe, delle piante e specialmente delle fronde mosse dal vento; si pensa che prima, nei secoli passati, le foglie *non si dovevano muovere in quel modo*. Tutto cambia invece quando si tratta di paesaggi dipinti, di scenografie; allora tutto sembra *vero e naturale*. Pertanto io consiglio, tanto ai registi di casa nostra quanto a quelli di fuori, se non vogliono fare cose stonate e poco intelligenti, di non usare nei film storici che scenografie e di evitare più che sia possibile la natura vera.

Quello strano senso di sogno e di inquietudine che alita sopra la natura in America mi spingeva sempre a ricercare gli ambienti chiusi, coperti e riccamente ammobiliati ed addobbati. Così, a Nuova York, mi sentivo molto più al sicuro nelle sale da pranzo del Waldorf Astoria, tra gli stucchi barocchi ed i pannelli pseudotiepoleschi, che per i viali e sotto gli alberi del Central Park o sulle spiagge e gli scogli di Long Island.

Su questa natura strana, in quest'aria rarefatta, in questa luce di serra e d'acquario, passano nei giorni di festa i suoni delle campane di Nuova York; interi concerti, melodie protestantemente dolci, che invitano alla bontà, alla meditazione, alla preghiera. E nei giardini pubblici, durante i pomeriggi di bel tempo, degli strani scoiattoli dal pelo rado e dalla coda anemica saltano come impazziti tra i piedi dei passanti, con una tal fiducia negli uomini che lì per lì si potrebbe pensare che Nuova York e tutta l'America sia abitata da milioni di San Franceschi; scoiattoli vengono a mangiare nelle mani dei bambini, si lasciano accarezzare, tirare la coda; le mamme hanno gli occhi umidi di tenerezza vedendo questi gentili spettacoli.

Observei que nesses casos a discordância entre personagem e natureza é mais forte quando se vêem relvas, plantas e especialmente copas movimentadas pelo vento; pensa-se que antes, nos séculos passados, as folhas *não se moviam daquele modo*. Tudo muda porém quando se trata de paisagens pintadas, de cenografia; então tudo parece *verdadeiro e natural*. Portanto, aconselho tanto aos nossos diretores quanto aqueles de fora que não queiram fazer coisas destoantes e pouco inteligentes, a usar nos filmes históricos somente cenários e a evitar ao máximo a natureza verdadeira.

Aquela estranha sensação de sonho e de inquietação que paira sobre a natureza na América me impulsionava sempre a pesquisar os ambientes fechados, cobertos e ricamente mobiliados e decorados. Assim, em Nova York, sentia-me muito mais seguro nas salas de jantar do Waldorf Astoria, entre os estuques barrocos e os painéis pseudotiepolesquianos, que nas ruas e sob as árvores do Central Park ou nas praias e nos escolhos de Long Island.

Nessa estranha natureza, nesse ar rarefeito, nessa luz de estufa e de aquário, passam nos dias de festa os sons dos sinos de Nova York; inteiros concertos, melodias protestantemente doces, que convidam à bondade, à meditação, à oração. E em seus jardins públicos, durante as tardes de bom tempo, esquilos estranhos com pouco pelo e de cauda anêmica saltam como loucos entre os pés dos transeuntes, com uma confiança tal nos homens que na hora poderia se pensar que Nova York e toda a América seja habitada por milhões de São Franciscos; esquilos vêm comer nas mãos das crianças, deixam-se acariciar, puxar o rabo; as mães têm os olhos úmidos de ternura vendo estes espetáculos graciosos.

E pure tu sai che se c'è questo c'è anche altro e ti ricordi che poco prima passando accanto ad un'edicola hai visto una magnifica fotografia sulla copertina di un settimanale illustrato, che rappresentava una strada davanti a una banca; dei cadaveri di banditi, uccisi dalla mitraglia della polizia, giacevano coperti con un pezzo di tela chiazzata di sangue, tra le vetture tranviarie e le automobili ferme tutt'intorno, e dei passanti, dei fanciulli simili a quelli che offrono le nocciuole agli scoiattoli, guardavano sorridenti ed incuriositi quei corpi inerti, come avrebbero guardato dei balenotti arenati sopra la spiaggia d'un luogo di villeggiatura.

A Nuova York i cani ed i bambini sono onnipotenti. A forza di essere amati, accarezzati, adulati, pregari, curati, protetti, perdonati, sopportati, ammirati, in tutti i modi e in tutte le maniere, i cani hanno cambiato completamente aspetto; hanno persino un'altra espressione; sono indifferenti, sprezzanti, prepotenti. Se vuoi accarezzare un cane quello brontola e s'allontana e ti puoi considerare fortunato se non ti dà un morso; se il padrone lo chiama quello non viene; se lo invita a giocare con lui, se gli lancia una palla perché la pigli, il cane si siede comodamente per terra, mette il muso tra le zampe anteriori e non si muove più. Anche lo sguardo di quest'animale, tradizionalmente amico dell'uomo, è differente in America; ha qualcosa di annoiato e di distante. I bambini calzano i pattini a rotelle e via come pazzi, con un chiasso infernale, in mezzo ai marciapiedi, per le vie del centro, là ove la folla dei passanti è più densa; passano in volata, a rischio di mandare a gambe per aria un pacifico pedone;

E, contudo você sabe que nem sempre é assim e você se lembra que pouco antes passando ao lado de uma banca de jornal viu uma fotografia terrível na capa de uma revista ilustrada, que retratava uma rua em frente a um banco; cadáveres de bandidos, mortos pela metralhadora da polícia, jaziam cobertos com um pedaço de pano manchado de sangue, entre os bondes e os automóveis parados ao redor, e os transeuntes, crianças semelhantes àquelas que oferecem avelãs aos esquilos, olhavam sorridentes e curiosas para aqueles corpos inertes, como teriam olhado para um filhote de baleia encalhado na praia de um balneário.

Em Nova York os cães e as crianças são onipotentes. Por serem amados, acarinhados, adulados, rogados, cuidados, protegidos, perdoados, suportados, admirados, de todas as maneiras, os cães mudaram completamente de aspecto; têm até mesmo outra expressão; são indiferentes, desprezadores, prepotentes. Se você quer acariciar um cão ele resmunga e se afasta e você pode se considerar sortudo se não te dá uma mordida; se o dono o chama ele não vem; se o convida a brincar com ele, se lança a ele uma bola para que a pegue, o cão senta-se comodamente no chão, coloca o seu focinho entre as patas dianteiras e não se move mais. Até o olhar desse animal, tradicionalmente amigo do homem, é diferente na América; tem algo de entediado e distante. As crianças colocam patins e saem como loucas, com um barulho infernal, em meio às calçadas, pelas ruas do centro, lá onde a multidão dos transeuntes é mais intensa; passam voando, arriscando mandar para os ares um pacífico pedestre;

delle persone anziane, delle vecchie signore che deambulano con dei bastoni, rabbriviscono di spavento al passaggio di quei diavoletti di cui alcuni raggiungono un metro e ottanta di lunghezza, ma tutti però si scansano con rispetto e premura, e sorridono con amorosa indulgenza.

In autunno ci sono i periodi delle piogge torrenziali. Il paracqua più resistente, e persino l'impermeabile col cappuccio, non servono a nulla. Nuova York è lavata da capo a fondo; le vie dritte che scendono al fiume si tramutano in torrenti rettilinei, ed il vecchio Hudson si tinge di grigio e sotto le raffiche di vento violentissimo sembra come se entrasse in ebollizione per effetto d'una caldaia sotterranea. Ma dopo questi nubifragi, che portano la notte a mezzogiorno, tornano nel cielo lavato i canti profondi dell'autunno. Di nuovo sulle alte terrazze dell'Hotel Pierre le orifiamme dai colori ardenti o teneri sventolano ai soffi dell'Oceano ed allora tu puoi ascoltare il richiamo della città lontana, della città vogante, della città tranquilla, della città-fantasma, ove giungono, come stanchi uccelli migratori, i ricordi di quel mondo lasciato laggiù, il ricordo di quel vecchio mondo, di là dal vasto mare.

1938

peessoas anciãs, velhas senhoras que passeiam com bengalas, arrepiam-se de susto quando aqueles diabozinhos passam, alguns dos quais alcançam um metro e oitenta de comprimento, mas todos se esquivam com respeito e solicitude, e sorriem com indulgência amorosa.

No outono há períodos de chuvas torrenciais. O guarda-chuva mais resistente, e até mesmo a capa de chuva com capuz, não servem para nada. Nova York é lavada de cima a baixo; as estradas retas que descem para o rio transformam-se em torrentes retilíneas, e o velho Hudson tinge-se de cinza e sob as rajadas violentíssimas de vento parece que entra em ebulição pelo efeito de uma caldeira subterrânea. Mas depois destes temporais, que trazem a noite ao meio-dia, os cantos profundos do outono voltam ao céu lavado. Nos terraços altos do Hotel Pierre as bandeiras de cores vivas ou suaves tremulam novamente com os sopros do Oceano e então você pode escutar o chamado da cidade distante, da cidade que rema, da cidade tranqüila, da cidade-fantasma, onde chegam, como cansados pássaros migrantes, as lembranças daquele mundo deixado lá embaixo, a lembrança daquele velho mundo, do outro lado do vasto mar.

1938

Bibliografia

ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976.

AMARAL, Aracy (org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint Engenharia, 1988.

_____. *Tarsila Cronista*. São Paulo: Edusp, 2001

_____. *Tarsila do Amaral: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2003.

_____. *Do MAM ao MAC: a história de uma coleção. Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARAL, Tarsila. *Crônica e outros escritos de Tarsila do Amaral*. Pesquisa e organização de Laura Taddei Brandini. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ANDRADE, Oswald de. *Telefonema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Ministério da Educação e Cultura, 1974

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BALDACCI, Paolo. *De Chirico. The Metaphysical Period 1888-1919*. Boston: Bulfinch Press Book, 1997.

_____. (org.). *Giorgio de Chirico. Gladiatori 1927-1929*. Catálogo da exposição. Milão: Skira, 2003.

_____ e ROOS, Gerd. *De Chirico*. Catálogo da Mostra. Veneza: Marsilio, 2007.

BARBOSA, Ana Mae (org.). *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Catálogo. São Paulo: Banco Safra, 1990.

BARBOSA, Paulo Roberto Amaral. *Giorgio de Chirico no Acervo do MAC USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

BARILLI, Renato. *Tra Presenza e Assenza. Due Modelli Culturali in Conflitto*. Milão: Bompiani, 1974.

BOSSAGLIA, Rossana (org.). *I De Chirico e I Savinio del Teatro alla Scala*. Milano: Edizione Amici della Scala, catálogo da exposição, 1988.

BRAUN, Emily (org.). *Giorgio de Chirico and America*. Catálogo da exposição. Nova York: Hunter College of the City university of New York/ Roma: Fondazione Giorgio e Isa de Chirico/ Turim: Umberto Allemandi, 1996.

BRETON, André. *Le Surréalisme et la peinture, suivi de genèse et perspective artistiques du surréalisme et de fragments inédits*. Nova York: Brentano's, 1945.

CALVESI, Maurizio; COEN, Esther; DALLA CHIESA, Giovanna. *La Metafisica: Museo Documentario*. Ferrara, Palazzo Massari. Bologna: Grafis Industrie Grafiche, 1986.

CALVESI, Maurizio (org.). *Giorgio de Chirico. La "Metafisica continua". Opere della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*. Catálogo da exposição. Milano: Silvana Editoriale, 2008.

CARLINO, Marcello. *Una penna per il pennello*. Roma: Officina Edizioni, 1989.

CHIARELLI, Tadeu (org.). *Novecento Sudamericano. Relações Artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai*. Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003.

COCTEAU, Jean. *Le Mystère Laïc (Giorgio de Chirico.) Essai d'étude indirecte*. Paris: Éditions des Quatre Chemins, 1928.

CRESCENTINI, Claudio. *Melancolico De Chirico, 1905-1935*. Roma: Lithos, 2000.

_____. (org.). *Giorgio de Chirico: Nulla sine tragoedia gloria*. Atti del Convegno Europeo di Studi. Florença: Maschietto Editore/Roma: Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, 2002.

COWLING, Elizabeth; MUNDY, Jennifer. *On Classic Ground. Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*. Londres: Tate Gallery, 1990.

CURI, Fausto. *Corrado Govoni*. Milão: U. Mursia & C., 1964.

DE CHIRICO, Giorgio. *Il Meccanismo del Pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, organizado por Maurizio Fagiolo dell'Arco. Turim: Giulio Einaudi editore, 1985.

_____. *Penso alla pittura, solo scopo della vita mia. 51 lettere e cartoline ad Ardengo Soffici, 1914-1942*. Organização de Luigi Cavallo. Milão: Libri Scheiwiller, 1987.

_____. *L'art métaphysique. Textes réunis et présentés par Giovanni Lista*. Paris: L'Échoppe, 1994.

_____. *Memorie della mia vita*. Milano: Tascabile Bompiani, 2002.

_____ e FAR, Isabella. *Commedia dell'Arte Moderna*. Milão: Abscondita, 2002.

_____. *Ebdòmero*. Organização e posfácio de Jole de Sanna. Milão: Abscondita, 2003.

_____. *Scritti/I. Romanzi e scritti critici e teorici 1911-1945*. Organização de Andrea Cortellessa, edição dirigida por Achille Bonito Oliva. Milão: Classici Bompiani, 2008.

DE SANNA, Jole. *De Chirico & the Mediterranean*. Nova York: Rizzoli, 1998.

GONÇALVES, Lisbeth R. (org.). *Sergio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural*. São Paulo: ABCA, Imprensa Oficial do Estado, 2004.

FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *La Vita de Giorgio de Chirico*. Turim: Umberto Allemandi & C., 1988.

_____. *De Chirico. Gli Anni Trenta*. Milão: Skira Editore, 1995.

_____ (org.). *Vita Silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco*. Catálogo da mostra. Milão: Skira Editore, 1997.

_____ (org.). *Giorgio de Chirico. Metafisica dei Bagni Misteriosi*. Catálogo da exposição. Milão: Skira Editore, 1998.

_____. *L'Opera completa di De Chirico. 1908-1924*. Milão: Rizzoli Editore, 1999.

FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Editora Globo, 2007.

FOSSATI, Paolo. *Valori Plastici*. Turim: Giulio Einaudi, 1981.

- GOVONI, Corrado. *Poesie scelte (1903-1918)*. Ferrara: A. Taddei & Figli Editori: 1920.
- GUINSBURG, Jacó; LEIRNER, Sheila. *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GROSSMAN, Martin e COELHO, Teixeira (curadores). *Coleção MAC / Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Catálogo. São Paulo: Comuniqué 2003.
- JANUS. *Giorgio de Chirico, scene e costumi*. Catálogo da exposição. Turim: Assessoria de Cultura da Cidade de Turim, 1973.
- JEWEL, Keala Jane. *The Art of Enigma: The De Chirico Brothers & the Politics of Modernism*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2004.
- KARNAL, Leandro; FREITAS NETO, José Alves. *A Escrita da Memória: Interpretações e análises documentais*. São Paulo: Instituto Cultural Banco Santos, 2004.
- KOTSKA, Alexandre e WOHLFARTH, Irving (editors). *Nietzsche and an architecture of our minds*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- LABISSE, Félix. (org.). *Surrealismo e Arte Fantástica*. Catálogo da exposição. São Paulo: Fundação Bienal, 1965.
- LEOPARDI, Giacomo. *Canti e Pensieri*. Milão: Baldini Castoldi Dalai editore, 2005.
- LISTA, Giovanni. *De Chirico e l'avant-garde*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1983
_____. *De Chirico*. Paris: Fernand Hazan, 1991.
- LONGHI, Roberto. *Scritti Giovanili, 1912-1922*. Florença: Sansoni, 1980, vol.1.
- MENDES, Liliana. *Pesquisa Ciccillo Matarazzo*. Pesquisa realizada de setembro de 1994 a outubro de 1995.
- MIRACCO, Renato e BANDERA, Maria Cristina. *Giorgio Morandi e a natureza morta na Itália*. Catálogo da Exposição. Milão: Mazzotta, 2006.
- MOTTA, Flavio L. *Textos Informes*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

_____. *Ecce Homo: Como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano Demasiado Humano: um livro para espíritos livres*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

OLIVA, Achille Bonito (org.) *Giorgio de Chirico. Pinturas e Esculturas*. Catálogo da mostra. São Paulo: Torcular, 1998.

PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.

RAGGHIANTI, Carlo Ludovico. *Il Caso De Chirico: saggi e studi di Carlo L. Ragghianti, 1934-1978*. Florença: Critica d'Arte, 1979.

RUBIN, Willian, SCHMIED, Wieland e CLAIR, Jean. *Giorgio de Chirico*. Catálogo da Exposição. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983.

SARFATTI, Margherita. *Storia della Pittura Moderna*. Roma: Paolo Cremonese Editore, 1930.

SAVINIO, Alberto. *Isadora Duncan*. Tradução e notas de Alexandre Eulálio. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1985.

SCHMIED, Wieland. *Giorgio De Chirico: The Endless Journey*. Nova York: Prestel Publishing, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Parerga and Paralipomena: short philosophical essays*. Oxford: Clarendon Press; Nova York: Oxford University Press, 2000.

SOBY, James Thrall. *Giorgio de Chirico*. Nova York: Museum of Modern Art, 1966.

SPIES, Werner (org.). *La Révolution Surrealiste*. Catálogo da exposição. Paris: Centre Pompidou, 2002.

TAYLOR, M. (org.). *Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne*. Catálogo da exposição. Londres: Merrell/ Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2002.

TRIONE, Vincenzo. *Atlanti Metafisici. Giorgio de Chirico. Arte, architettura, critica*. Milão: Skira, 2005.

VIVARELLI, Pia (org.). *Giorgio de Chirico 1888-1978. I Catalogo da Mostra*. Roma: De Luca Editore, 1981.

WIELAND, Karin. *Margherita Sarfatti. L'amante del Duce*. Turim: UTET, 2006.

ZANINI, Walter (org.). *Vicente do Rego Monteiro*. Catálogo da exposição. São Paulo: MAC-USP, 1971.

_____. *Vicente do Rego Monteiro: 1899-1970*. São Paulo: Empresa das Artes, Marigo Editora, 1997.

Artigos de periódicos:

AMARAL, Aracy. Revisão da VIII Bienal. O Estado de São Paulo, 11 de dezembro de 1965.

FABRIS, Annateresa. Retrato do artista como Falsário, in: Arte em São Paulo, n.17, julho-agosto, 1983.

FERRAZ, Geraldo. Entre Surrealismo e Fantasia. O Estado de São Paulo, Suplemento literário, 2 de outubro de 1965, p. 3.

JORDÃO, Vera Pacheco. O Globo, Estado da Guanabara, 8 de setembro de 1965.

JOUFFROY, Alain. De Chirico (1888- 1978). Em silêncio, a metafísica, in: Arte Hoje. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, ano 2, nº19, janeiro de 1979, p.12.

MORAES, Angélica de. Mube exhibe extensa retrospectiva do pintor metafísico Giorgio de Chirico, O Estado de São Paulo, caderno 2, 21 de março de 1998, página D 13.

MARTINS, Luis. Pequenas manchas. São Paulo, Diário de São Paulo, 29 de maio de 1943

NETO, Assis Villela. Le surrealisme (um estouro) na VIII Bienal. Diário da Noite, São Paulo, capital, 3 de setembro de 1965 e Diário de São Paulo, São Paulo, capital, 4 de setembro de 1965

ROSENBLUM, Robert. De Chirico's Long American Shadow. Art in America. Nova York, julho de 1996, p. 53.

VACANTI, Salvatore. Giorgio de Chirico e Il Ritorno al Mestiere. L'importanza dell'allenamento artistico tra Atene e Monaco, in: Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico. Roma, 2006, nº 5-6

As homenagens a Ciccillo Matarazzo. Última Hora Esportiva, São Paulo, 04 de maio de 1954.

Ciccillo recebe homenagem e doa o quadro ao Museu, Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1954.

Arquivos Consultados:

Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), IEL/UNICAMP, Campinas.

Setor de Documentação do Acervo do MAC-USP, MAC-USP, São Paulo.

Sites:

[http://archivistorico.corriere.it/1997/ottobre/31/Morto Gaspero del Corso gallerista co_0_9710317838.shtml](http://archivistorico.corriere.it/1997/ottobre/31/Morto_Gaspero_del_Corso_gallerista_co_0_9710317838.shtml)

<http://italica.rai.it/galleria/numero22/monografie/obelisco.htm>.

<http://www.pianeta-arte.com/mda-dechirico.asp>

<http://www.moma.org/collection>

<http://picasso-paris.videomuseum.fr>