

ELEONORA CAVALLINI, *De Chirico, i “Gladiatori” e le battaglie poetiche*

Come è noto, i temi del “Gladiatore” e del “Combattimento di gladiatori” ricorrono con particolare frequenza nell’opera di Giorgio De Chirico, nell’ambito della quale rappresentano un caratteristico esempio della peculiare interpretazione della classicità proposta dal pittore di Volos. Questo gruppo di opere, tuttavia, è stato per lungo tempo trascurato o comunque poco studiato, in quanto si riteneva che il ricorso a un tema così fortemente legato ai fasti dell’antica Roma fosse indizio di un’adesione, da parte di De Chirico, alla retorica fascista della romanità. A questo proposito, si dovrà ammettere che il fascismo, a partire dal 1924, era una realtà consolidata in Italia e che qualsiasi artista, ancorché non simpatizzante per il regime, doveva comunque confrontarsi con esso: tant’è vero che proprio De Chirico, nel 1938, tentò maldestramente di scrivere da Parigi a Mussolini, per ottenere la direzione di una nuova accademia, premi e onorificenze, ma con il solo risultato di passare per esterofilo agli occhi del Duce¹. D’altra parte, un’accurata analisi delle opere e delle relative fonti – essenziali per un citazionista come De Chirico – conduce a risultati sorprendenti, determinando il convincimento che la lettura delle stesse in chiave filofascista sia sostanzialmente errata.

Queste conclusioni sono emerse nell’ambito di una grande mostra, *Giorgio De Chirico. Gladiatori 1927-1929*, allestita dal 4 ottobre al 14 dicembre 2003 presso la Villa Menafoglio Litta Panza di Varese e curata dal celebre quanto controverso critico d’arte Paolo Baldacci, considerato uno dei maggiori esperti di De Chirico². Nel catalogo della mostra (Skira 2003), lo studioso prende in esame i 61 quadri esposti, in particolare quelli di cui è più evidente la derivazione da classici antichi (mosaici romani), ovvero rinascimentali (Signorelli,

¹ Cfr. Bonazzoli (2012). Iscritto al Partito Fascista dal 1933, non protestò nemmeno contro le leggi razziali, pur avendo avuto due mogli ebrae. Solo nel 1945 attaccò esplicitamente il fascismo ed ottenne credito, perché gli approcci con Mussolini che avrebbero potuto comprometterlo non erano andati a buon fine.

² Cfr. Picozza (2011), pp. 507-528.

Bronzino), ma anche il legame con opere contemporanee (come le tauromachie di Picasso)³. Egli osserva, in primo luogo, come il tema dei *Gladiatori*, per lungo tempo considerato marginale nell'opera di De Chirico, sia in realtà particolarmente ricco di implicazioni nell'ambito della sua arte. Scrive Baldacci:

I malintesi e i pregiudizi che nel passato avevano colpito l'intera sua opera degli anni Venti ancora gravavano, infatti, su queste composizioni difficili che non avevano mai incontrato gran favore nel pubblico e nel mercato, rendendo di conseguenza poco allettante un'indagine sul loro valore e sui loro significati. Mentre gli Archeologi⁴ e i Cavalli si erano imposti per la loro curiosità o per la loro piacevolezza, i Gladiatori creavano disagio per le scene ispirate alla violenza e per quei grovigli di nudi maschili non esenti da un sospetto di latente omosessualità. La letteratura critica, dopo gli anni Trenta, aveva quasi ignorato questo tema, che era stato riproposto nella sua autonomia, con gli altri del secondo periodo parigino e col primo repertorio dei dipinti, solo da Maurizio Fagiolo Dall'Arco nel 1982⁵.

Di seguito, Baldacci affronta direttamente la questione relativa alle accuse di filofascismo rivolte per lungo tempo al pittore di Volos. Sorvolando su alcuni imbarazzanti episodi che rivelano un De Chirico intento a corteggiare Mussolini (cfr. *supra*), lo studioso afferma:

Bisognava inoltre sfatare la falsa lettura ancora accreditata da studiosi per altro seri [...] che il tema dei Gladiatori nascondesse una esaltazione del fascismo nel quadro del mito della romanità e della coreografia imperiale suggerita a Mussolini da Margherita Sarfatti.

³ Già peraltro chiamate in causa, a proposito dei *Gladiatori* di De Chirico, da Boris Ternovetz, Direttore del Museo d'Arte Occidentale di Mosca, nel suo saggio introduttivo alla piccola monografia edita da Hoepli nel 1928; cfr. Ternovetz (1928).

⁴ Gli *Archeologi* sono una particolare tipologia di soggetto dechirichiano, rappresentata da figure senza volto, drappeggiate in stile antico e caratterizzate da corpi ben sviluppati e gambe cortissime: "Gli "Archeologi" sono forse il tema di maggior continuità, cui De Chirico apporta instancabilmente aggiornamenti iconografici e formali: "È un'idea che mi è venuta guardando certi personaggi delle sculture gotiche che ci sono sulle cattedrali e che quando sono seduti hanno l'artia molto maestosa perché hanno il tronco grande e le gambe piccole, e poiché non si alzano mai si ha sempre l'impressione che siano molto maestosi. È da lì che mi è venuta l'idea di fare questi personaggi con la parte superiore del corpo molto sviluppata e le gambe piccole...perché ciò conferisce una sorta di grandezza ai personaggi stessi". Se questa lettura può apparire come una parziale semplificazione, poiché i "manichini archeologi" nascevano anche e soprattutto dalla temperie metafisica (da i manichini delle *Muse inquietanti*, ad esempio), quella delle statue medievali è certamente un'idea che si innestò nel corso dell'elaborazione in senso più classicista del tema, rifondandone il significato di creature più umanizzate, figlie di Mnemosyne, nelle quali si inquadrano e incistano emozioni-concrezioni-ricordi autobiografici. Gli amalgami di ricordi, rovine, elementi archeologici che emergono dai loro busti si isolano talvolta in composizioni araldiche, trofei autonomi che campeggiano al centro della composizione» in Benzi (2019), pp. 326-329.

⁵ Così Baldacci (2003), p. 15. Il riferimento è a Baldacci, Fagiolo Dall'Arco (1982).

Un'indagine esauriente sul tema, oltre a chiarire l'inconsistenza di un'interpretazione "politica", rivela la varietà delle fonti visive che lo hanno ispirato e l'ampiezza delle suggestioni che da esso scaturiscono, e ne mette in luce gli aspetti profondi radicati nell'inconscio, ai quali De Chirico guarda con poetica lucidità. Sotto il velo leggero di una smaliziata ironia, egli prospettava infatti nell'utopia dell'arte un mondo di libertà morale, che si era invece negato nella vita e nel comportamento quotidiano.⁶

In effetti, se si osservano attentamente i *Gladiatori* di De Chirico, non possono sfuggire i corpi non certo possenti sia pur muscolosi, e a volte decisamente smilzi; i volti inebetiti, atteggiati a una smorfia inespressiva, quando non addirittura sostituiti da anonime teste di manichini, o ancora, i capelli fitti e ricciuti come lana di pecora. Tale rappresentazione appare ben lungi da quell'esaltazione dell'eroismo guerriero che alimentava il mito sarfattiano (e mussoliniano) di Roma antica. Anziché far pensare all'evocazione di antichi fasti, questa pittura trasmette piuttosto un senso di straniamento, come anche il resto della produzione metafisica dechirichiana.

⁶ Così Baldacci (2003), p. 15. Già André Breton aveva tuttavia accusato De Chirico di «piaggeria verso i miti della virilità fascista», cfr. Gazzeri (2015).



Figura 1: La scuola dei gladiatori, *Il combattimento*, 1928

Particolarmente significativo, in questo senso, il quadro *Le combat* (1928)⁷, in cui uomini e cavalli si ammassano in un groviglio inestricabile⁸.

Il tema dei *Gladiatori* e dei combattimenti ambientati nell'antichità trova un riscontro sorprendente in quella che forse è la parte meno nota dell'attività di De Chirico, vale a dire la poesia. Le opere poetiche di De Chirico, per lungo tempo rimaste inedite o pubblicate solo in parte, sono ora disponibili in un'edizione completa curata da Andrea Cortellessa per i tipi di La Nave di Teseo⁹. Che si tratti di un aspetto importante della produzione dechirichiana, è sottolineato, fra gli altri, da Riccardo Dottori: «Chi sa rappresentare nelle forme visibili l'invisibile, l'eternità e l'infinito, è colui che sa fare quello che gli altri non possono, unire la *aisthesis* e il *nous*, e questo è il *poietès*»¹⁰.

⁷ Destinato a ornare la casa parigina del mercante Léonce Rosenberg, inaugurata nel 1929, il dipinto subì spostamenti in seguito allo smembramento della casa stessa, causato dal crollo di Wall Street. Attualmente si trova a Milano, Civico Museo d'Arte Contemporanea, Collezione Boschi-Di Stefano.

⁸ Baldacci (2003), p. XVII; identifica la matrice del dipinto nel *Giudizio Universale* di Luca Signorelli (Duomo di Orvieto). Personalmente, non escluderei l'influenza di una *Battaglia di Centauri* di Arnold Böcklin, di cui il giovane De Chirico era convinto seguace; sull'argomento, cfr. Altamira (2006), pp. 35-50.

⁹ Giorgio De Chirico, *La casa del poeta. Tutte le poesie in versi e in prosa, in francese e in italiano*, a cura di A. Cortellessa; d'ora in avanti: Cortellessa (2019). Più noto, rispetto ai componimenti poetici, il romanzo *Hebdòmeros* (1929).

¹⁰ Dottori (2018), p. 31.

In questa sede, è il caso di soffermarsi soprattutto su due componimenti, entrambi in lingua francese. Il primo, pubblicato nel 1929 nella rivista belga «Sélection Chronique de la vie artistique et littéraire», si intitola *Odyseüs*¹¹:

*Les contremaîtres courent aux sirènes
Charmant Ulysse, que me veux-tu?...
Vois ces athlètes debout dans l'arène
Qui n'ont pour cuirasse que leur vertu.*

A fronte, la traduzione italiana, intitolata *Odisseus*, di Valerio Magrelli:¹²

*I nostromi corrono alle sirene,
Incantevole Ulisse, che vuoi da me, tu?
Guarda questi atleti in piedi nelle arene
Che hanno per corazza solo la loro virtù.*

Il breve componimento induce ad alcune riflessioni. Colpisce, anzitutto, il titolo, con quel nome di Odisseo sorprendentemente sovrastato da *Umlaut* (Magrelli rende con un altrettanto inedito “Odisseus”). Nel testo, De Chirico ricorre al più tranquillizzante francesismo “Ulysse”, accompagnato dall’epiteto *charmant*, che non è certo scontato: anzi, sembra quasi insinuare che la proverbiale astuzia di Odisseo si collochi sullo stesso piano della seduzione subdola e insidiosa delle Sirene. Agli incanti del celebre eroe omerico, De Chirico contrappone il valore autentico di uomini semplici e anonimi, che si battono nell’arena senza corazza. Che nella poesia si alluda ai gladiatori, è molto probabile, considerando che quelli rappresentati da De Chirico sono generalmente armati di spada, scudo e talvolta elmo, ma non indossano corazza, bensì un sottile perizoma¹³. Inoltre, in un altro componimento (*Maria Lani*)¹⁴, i versi di *Odyseüs* vengono ripresi quasi alla lettera, con la sola sostituzione di *athlètes* con *hoplytes*: modifica significativa, se si considera che gli

¹¹ In Cortellessa (2019), pp. 268, 378.

¹² In Cortellessa (2019), p. 269 (si veda inoltre la bibliografia citata a p. 379).

¹³ Storicamente, anche i gladiatori dell’antica Roma si battevano con spada, scudo e altre armi, ma raramente con la corazza, che con il suo peso rischiava di compromettere la coreografia del combattimento; cfr. Baker (2002).

¹⁴ In Cortellessa (2019), p. 276; la relativa traduzione è a p. 277.

“opliti” sono uomini armati, e che si battono nell’arena: dunque gladiatori, anche se il termine “oplita” è usato impropriamente¹⁵.

Il secondo componimento, pubblicato nel 1933 nella rivista «Circoli» diretta da Adriano Grande, si intitola *Bataille antique*¹⁶:

*Trompes effrayées, hérauts foudroyés,
Sur le pont ruisselant du sang des victimes,
Galère échouée, esclave soudoyé
Pour livrer aux bourreaux cette femme sublime.*

*Ils vécurent dans l’espoir, ils songèrent à la mort,
Ils mirent leurs destins dans cette seule balance
Et maintenant, le cœur dévoré de remords
Il pleurent appuyés au bois de leurs lances.*

Anche stavolta, stampata a fronte vi è la traduzione di Magrelli¹⁷:

*Trombe atterrite, araldi folgorati
Sul ponte grondante del sangue delle vittime,
Galera incagliata, schiavo prezzolato
Per consegnare al boia questa donna sublime.*

*Avete vissuto nella speranza, avete sognato la morte,
Avete posto i vostri destini su quest’unica bilancia
Ed ora, con il cuore divorato dai rimorsi
Piangete appoggiati al legno della vostra lancia.*

Caratterizzata da una marcata presenza di allitterazioni e altri giochi fonici, questa poesia enigmatica sembra voler rendere, tramite la suggestione del suono, il fragore della battaglia e lo sbigottimento attonito dei guerrieri. Anche se i gladiatori non sono menzionati, si percepisce in questi versi lo stesso straniamento che pervadeva le rappresentazioni pittoriche dei combattenti nell’arena. Occasione del componimento e riferimenti a eventuali persone reali non sembrano riconoscibili.

Molto tempo più tardi, negli anni ‘60 e ‘70, il De Chirico figurativo ritornerà su alcuni temi trattati nel periodo compreso tra il 1915 e il 1930: le *Muse inquietanti* (1917), *Ettore e*

¹⁵ Come noto, il termine “oplita” definisce un guerriero greco di condizione libera, armato, fra l’altro, con una pesante corazza.

¹⁶ In Cortellessa (2019), pp. 278, 381.

¹⁷ In Cortellessa (2019), p. 279.

Andromaca (1917), nonché gli *Archeologi* e i *Gladiatori*. All'ultimo periodo della produzione dechirichiana è attribuibile una statuetta di bronzo, che sul piedistallo reca la firma dell'artista e l'esplicita titolazione *Il gladiatore*.



Figura 2: G. De Chirico, *Il gladiatore*, anni 60',
altezza 31,5 cm, collezione privata

Il personaggio è armato di spada e scudo rotondo e vestito del solo perizoma, ma la caratteristica saliente è la testa a forma di manichino, con due linee sinuose al posto degli occhi. Il manichino, simbolo pittorico usato da De Chirico già a partire dal 1915 con l'opera *Il vaticinatore*¹⁸, è tuttavia poco frequente nella serie di *Gladiatori* degli anni '20; in questa statuetta di epoca più tarda, l'autore sembra operare una sintesi tra motivi e stilemi da lui sperimentati in varie fasi del suo lungo percorso artistico.

Eleonora Cavallini
Alma Mater Studiorum Bologna
eleonora.cavallini@unibo.it

¹⁸ Olio su tela, 88,5 X 69,5 cm. New York, The Museum of Modern Art.

Riferimenti bibliografici

Altamira (2006)

Adriano Altamira, *De Chirico, Böcklin e Klinger*, «Metafisica» 5/6, 2006.

Baker (2002)

Alan Baker, *Gladiatoren – Kampfspiele auf Leben und Tod*, München, Nikol Verlag, 2002.

Baldacci (2003)

Giorgio De Chirico, *Gladiatori 1927-1929*, a cura di Paolo Baldacci, Milano-Ginevra, Skira, 2003.

Baldacci, Fagiolo Dall'Arco (1982)

Paolo Baldacci, Maurizio Fagiolo Dall'Arco, *Giorgio De Chirico: Parigi 1924-1930*, Milano, Galleria Philippe Daverio, 1 giugno - 20 luglio 1982, Milano, Officina d'arte grafica A. F. Lucini, 1982.

Benzi (2019)

Fabio Benzi, *Giorgio De Chirico. La Vita e l'Opera*, Milano, La Nave di Teseo, 2019.

Bonazzoli (2012)

Francesca Bonazzoli, *Dal corteggiamento d'interesse alla passione. De Chirico e Sironi sedotti da Mussolini*, «Corriere della Sera», 24 settembre 2012.

Cortellessa (2019)

Giorgio De Chirico, *La casa del poeta. Tutte le poesie, in versi e in prosa, in francese e in italiano*, a cura di A. Cortellessa, traduzioni dell'autore e di Valerio Magrelli, Milano, La Nave di Teseo, 2019.

Dottori (2018)

Riccardo Dottori, *Immagini metafisiche*, Milano, La Nave di Teseo, 2018.

Gazzeri (2015)

Mario Gazzeri, 1915. *De Chirico a Ferrara: La Metafisica ai tempi della Grande Guerra*, «ytali», rivista on line, 14 dicembre 2015,

<https://ytali.com/2015/12/14/1915-de-chirico-a-ferrara-la-metafisica-ai-tempi-della-grande-guerra/> (ultima consultazione: 22/09/2022).

Picozza (2011)

Paolo Picozza, *Le costanti della storia: vecchia e nuova falsificazione delle opere di Giorgio De Chirico*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico», 9/10, 2011.

Ternovetz (1928)

Boris Ternovetz, *Giorgio De Chirico, "Arte Moderna Italiana" 10*, Milano, Giovanni Scheiwiller, 1928.

Un aspect important mais relativement peu étudié de la production figurative de De Chirico est constitué par les "Gladiateurs", des peintures et des statues aux contours ambigus, dont la teneur est tout sauf festive et non sans une note ironique palpable. Les relations entre ces figures et certaines manifestations du flair poétique de l'artiste sont significatives.

Parole chiave: *De Chirico, Archeologi, Gladiatori, poesie, Ulisse*