

El título artístico en Giorgio de Chirico: el discurso metafísico (1908-1929).

Memoria de investigación.



1. Fotografía de *Giorgio de Chirico* realizada por Tony Vaccaro, 1972.
Archivo AKG- Images/ Tony Vaccaro.

Autora: Mireia Garcias Buades.

Director: Dra. Dña. Catalina Cantarellas Camps.

Dep. Historia del Arte de la Universitat de Les Illes Balears (U.I.B.).

Julio de 2011.

“El título artístico en Giorgio de Chirico: el nombrar metafísico (1908-1929)”

Índice:

Objetivo	p. 3
0. Biografía. Giorgio De Chirico artista de vanguardia	p. 10
1. La Escuela Metafísica	p. 16
2. Los escritos de Giorgio De Chirico	p. 24
3.1 Sobre la historia de la pintura	p. 25
3.2 Sobre las técnicas pictóricas	p. 33
3.3 Ensayos y literatura	p. 43
3. Iconografía metafísica. La descontextualización del objeto	
4.1 Influencias filosóficas en De Chirico	p. 58
4.2 El rol metafísico	p. 64
4.3 Iconografía del retorno de lo mismo	p. 69
5. La voluntad de representación, una nueva imagen del mundo	
5.1 El nombrar moderno	p. 77
5.2 El lenguaje estético y la metafísica ontológica	p. 80
5.3 El título dechiriquiano en el escenario moderno	p. 86
6. Conclusión	p. 106
Apéndices	
Apéndice 1: Cronología biográfica	p. 109
Apéndice 2: Matrícula de la Academia de Bellas Artes de Múnich	p. 118
Apéndice 3: Lista de escritos de Giorgio de Chirico	p. 120
Apéndice 4: Lista de títulos de la obra de Giorgio de Chirico	p. 124
Apéndice 5: Exposiciones monográficas de Chirico (1922-2010)	p. 128
Bibliografía	p. 140

NOTA: De la bibliografía en lengua extranjera, traducido por la autora.

Las reproducciones seleccionadas sobre la obra del pintor han sido escaneadas de catálogos y bajadas de Internet. Su resolución en algunos casos es de baja calidad.

AGRADECIMIENTOS: a la Dra. Dña. Catalina Cantarellas por su empuje y seguimiento; a Luís Juncosa por la corrección del texto; a la Dra. Dña. Ana M^a Arias de Cossio (Universidad Complutense de Madrid, Dep. de Historia del Arte); a la Dra. Dña. Antonia Vila (Universitat de Barcelona, Dep. de Belles Arts) y a la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico por facilitarme copias de documentos y enviarme bibliografía (Paolo Picozza, Bárbara d' Ambrosio).

El objetivo de este trabajo se fundamenta en el estudio del título en la obra de Giorgio de Chirico (1888-1978). Para ello he desarrollado una investigación bibliográfica en torno a la vida y obra del pintor. Por un lado, he utilizado fuentes directas como son los propios escritos del pintor, las lecturas a las que accedió para definir su iconografía, críticas de la época en referencia a su obra y estudios contemporáneos sobre su legado; por otro, las fuentes indirectas expuestas en este estudio corresponden a una selección bibliográfica a través de la cual trabajo temas como la figura del artista/ creador, sobre la vanguardia histórica y sobre el lenguaje como proceso de conocimiento.

Este estudio aborda, en líneas generales, tres puntos fundamentales: la Metafísica como tendencia vanguardista; la actitud paradójica de Chirico, documentada a partir del ensayo de Maurizio Calvesi (1990); y la alegoría como forma lingüística de conocimiento. El trabajo abarca la producción del pintor de 1908 a 1929. El año 1908 marca el punto de partida ya que coincide con el fin de la etapa de estudiante del pintor en la Academia de Múnich; además, es cuando realiza las obras bautizadas como “metafísicas” por el crítico Guillaume Apollinaire (1880-1918) en ocasión de una exposición celebrada en 1913 en El Salón de Otoño de París.

La presente memoria se estructura en cuatro apartados precedidos de una introducción y finalizados con las conclusiones. El primero atañe a la biografía del pintor a partir de las siguientes fuentes bibliográficas:

- Autobiografía de De Chirico: *Memorias* (1945),
- Expediente académico del pintor: Academia de Bellas Artes de Múnich (1906-1908) dónde se especifican las fechas de formación del artista, los profesores con quienes se formó y las asignaturas que estudió.
- Fundación Giorgio e Isa de Chirico: cronología biográfica facilitada por el equipo de la Fundación.

También recojo en este capítulo las influencias que recibió Chirico durante su primera etapa en la capital francesa (1909-1913), núcleo de la vanguardia artística del momento, destacando la autonomía iconográfica en relación al concepto de artista –genio. Para presentar este tema he utilizado la siguiente bibliografía:

- Kris & Kurz (2002): *La leyenda del artista*.
- E. Panofsky (1989): *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*.
- S. Kierkaagard (2001): *Temor y temblor*.

El segundo apartado se centra en la etapa de formación de la Escuela Metafísica (1917-1919) en base a investigaciones publicadas y dónde De Chirico destaca como uno de los actores principales. Las fuentes manejadas son las siguientes:

- G. Apollinaire (1972): fuente bibliográfica publicada a modo de crítica en la prensa en torno al ambiente parisino de principios siglo XX y que recoge la participación del pintor en sus primeras exposiciones: *Apollinaire on art: essays and reviews*, 1902-1918,
- M. Calvesi (1990): ensayo sobre la metafísica desde una perspectiva paradójica: *La Metafísica esclarecida: de De Chirico a Carrá, de Morandi a Savinio*,
- DD.AA., (2008) *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*: estudio sobre la formación de la metafísica dechiriquiana.
- A. González (2007): el historiador aborda cuestiones propias del ambiente de vanguardia desde una perspectiva abierta e interdisciplinar: *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*.

Un tercer capítulo de esta memoria, señala el fin temporal de la misma en el año 1929, cuando Chirico publica la novela *Hebdomeros*. Además, incluye el *Pequeño tratado de técnica pictórica* (Scheiwiller, Milán, 1928), escrito que he considerado crucial para conocer su perfil humano y profesional.

El legado literario de Chirico destaca por ser muy ilustrativo: por un lado, es dónde define su ideología como artista a través de críticas a la modernidad, con teorías sobre el oficio de pintor y opiniones personales sobre el arte,...; por otro lado, muestra su creatividad literaria en poemas y novelas.

Los escritos dechiriquianos están editados en las siguientes publicaciones:

- *Sobre el arte metafísico y otros escritos* (1990) basado en el volumen de *De Chirico Il meccanismo del pensiero. Critica, polémica, autobiografía 1911-1943* (Turín, 1985, Maurizio Fagiolo). Lengua castellana.
- Artículos editados en *Escritos / 1, Novelas y Escritos críticos y teóricos 1911-1945* (2008, Classici Bompiani). En lengua original. En esta publicación, los escritos están agrupados en dos compendios: el primero aparece titulado como *Comedia del arte moderno* y recoge los escritos de Giorgio de Chirico como ensayista y crítico publicados en la edición parcial conocida bajo el título *De Chirico Il meccanismo del pensiero. Critica, polémica, autobiografía 1911-*

1943 (Turín, 1985, Maurizio Fagiolo). La segunda recopilación, titulada *Escritos dispersos (1911-1945)*, versa en torno a artículos publicados en diferentes plataformas y sobre temas variados. La publicación *Escritos / I* también edita las novelas del pintor y el *Pequeño tratado de técnica pictórica*.

Lista de artículos seleccionados para esta investigación:

- *El retorno al oficio*, publicado en “Valori Plastici”, n^a XI-XII, noviembre-diciembre, 1919 (Comedia del arte moderno),
- *Clasicismo pictórico*, publicado en “La Ronda”, julio, 1920 (Comedia del arte moderno),
- *El sentido arquitectónico en la pintura antigua*, publicado en “Valori Plastici”, n^a V-VI, mayo-junio, 1920 (Comedia del arte moderno),
- *La manía del Seiscientos*, publicado en “Valori Plastici”, N^o 3, 1921 (Comedia del arte moderno),
- *Reflexiones sobre la pintura antigua*, publicado en “Il Convengo”, n^o 4-5, 1921 (Comedia del arte moderno),
- *Breve discurso a favor de la técnica*, publicado en “La Bilancia”, en dos entregas: marzo y abril, 1923 (Escritos Dispersos),
- *Estatuas, muebles y generales* en “Bulletin de l’Effort Moderne”, n^o 38, octubre, 1927 (Escritos Dispersos),
- *Breve discurso a favor de la plástica*, publicado en “Aria d’Italia”, invierno, 1940 (Escritos Dispersos),
- *Discurso sobre el mecanismo del pensamiento* (1943, Comedia del arte moderno),
- “Max Klinger, reflexiones preliminares” (Comedia del arte moderno),
- “Max Klinger, el sentido romántico-moderno” (Comedia del arte moderno),

Publicaciones abordadas en esta investigación:

- *Pequeño tratado de técnica pictórica* (1928),
- *Hebdomeros* (1928),
- *Memorias de mi vida* (1945).

Además, los escritos De Chirico han sido también estudiados en diferentes ensayos que me han servido para desarrollar el capítulo en cuestión, entre ellos:

- M. Calvesi (1990): estudio sobre la metafísica dechiriquiana,

- Abadyem, (2008): “Brief notes on the poetry of Giorgio de Chirico”, en *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*,
- P. Picozza, (2008): “Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910”, en *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*.

En el cuarto capítulo nos adentramos ya en la metafísica de De Chirico, tema fundamental para entender su iconografía pictórica. Según Calvesi (1990, pp. 121-126), la metafísica dechiriquiana se inicia con el conocimiento de bibliografía filosófica y la supuesta influencia de Giovanni Papini (1881-1956). Sería a través del escritor florentino que Chirico interpretaría la filosofía de Friederich Nietzsche (1844-1900) y la de Arthur Schopenhauer (1788-1860). Esta hipótesis es respaldada tanto por la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico como por el propio pintor, quien en su autobiografía (1945) menciona sus influencias filosóficas. Al respecto, Calvesi (1990, pp. 25-26) apunta que el pintor interpreta la filosofía vitalista y el trascendentalismo filosófico desde una inclinación individualista y, en consecuencia, desde una filosofía de vida nihilista manifestándose el carácter paradójico del pintor moderno. La bibliografía sobre este trabajo es la que se reseña a continuación:

- R. Dottori, (2008): “De la poética de Zaratustra a la estética del arte Metafísico”, en *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*.
- M. Calvesi (1990): estudio sobre la interpretación dechiriquiana entorno a lecturas filosóficas,
- V. Stoichita, (1999): la influencia de Nietasche, el “retorno de lo mismo” en el pintor: *Breve historia de la sombra*.

De las fuentes indirectas, introductoras en el contexto de la época, he consultado:

- Panofsky, Klibansky y Saxl, (1991): *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*,
- A. González, (2008): el nacimiento de la pintura moderna como heredera de la cultura del siglo XIX,

También he estudiado las fuentes bibliográficas a las que accedió el pintor:

- F. Nietzsche, (2006):

El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo,

Crepúsculo de los ídolos,

Ecce homo: cómo se llega a ser lo que se es...,

- Schopenhauer, (2006):

Parerga y Paralipómena I y II:

- G. Papini (1961):

El crepúsculo de los filósofos,

Como conclusión de este cuarto capítulo recojo diferentes lecturas iconográficas sobre la obra del pintor y dónde se plantea la relación entre Nietzsche y Chirico a nivel filosófico (la repetición) y a nivel iconográfico (signos):

- Bonito Oliva (1982), “Industrial metaphysics. Interview with Andy Warhol by Achille Bonito Oliva”, en *Warhol verso de Chirico*,
- M. Ortega Umpiérrez (2002): “Mirar a través del ojo de Nietzsche”, publicado en el IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. *Re-visión: Enfoques en docencia e investigación*, Universidade da Coruña.
- M. Megged (2001): “Nietzsche sigue con nosotros”, en *La imaginación cultural del siglo XX*,

El título artístico en Giorgio de Chirico es el capítulo que cierra esta investigación.

Con el objetivo de ubicar el estudio sobre la intencionalidad enigmática, de extrañamiento del objeto en la obra de Chirico, he elegido diferentes discursos que se fundamentan en sistemas de parejas. Es decir, en el dualismo como base conceptual de la cultura y del lenguaje occidental. Por otro lado también presento diferentes estudios sobre el aprendizaje del lenguaje y sus diferentes figuras retóricas.

Investigaciones generales sobre el título y su significado en la obra de arte contemporánea:

- G. Mit, (2002): estudio sobre el título artístico en el siglo XX en *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el hombre*,
- W. Benjamin, (2003): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,
- H. Gombrich, (1997): *Temas de nuestro tiempo. Propuestas para el siglo XX cerca del saber y del arte*,
- M. Praz, (1979): sobre la alegoría y la paradoja en el lenguaje contemporáneo en *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*.

Estudios sobre el lenguaje estético en el siglo XX:

- G. Steiner, (2007): aborda la importancia del lenguaje como carácter universal del pensamiento en *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*,
- Lakoff, G. y Jonson, M., (1995): estudia la metáfora en la comunicación en *Metáforas de la vida cotidiana*,
- Silvestri, (2002): define el conocimiento de *meta-representacionalidad* como la posibilidad de expresar la propia subjetividad y comprender la ajena en “La creación verbal: el procesamiento del discurso estético”, *Estudios de Psicología*,
- M. Zambrano, (2001): sobre la dualidad conceptual en la era contemporánea en *Filosofía y Poesía*,
- J. Ortega y Gasset (1925): la deshumanización del arte.

El título de la obra de Giorgio de Chirico. Estudios e interpretaciones:

- M. Calvesi (1990): estudio sobre la obra del pintor Giorgio de Chirico,
- Schopenhauer (2006): sobre el sueño y las visiones oníricas en *Parerga y Paralipómena*,
- M. Cacciari, (1989): sobre el escenario moderno o *Trauerspiel* en *Hombres póstumos, la cultura vienesa del primer novecientos*,
- C. Vera (1998): “El primer Leopardi y las polémicas clásico románticas en Italia (1816-1825)” en *Discurso de un italiano entorno a la Poesía Romántica*,
- R. Krauss, (1997): *El inconsciente óptico*,
- M. Heidegger, (1995): sobre el concepto de ente en *Caminos de bosque*.

Catálogos consultados dónde se enumeran los títulos de De Chirico:

- C. Bruni Sakraischik, (1987), *Catálogo General de Giorgio de Chirico, opere dal 1908 al 1970*, Electa, Milán, 1971-1987,
- M. Calvesi (1990): estudio iconográfico sobre el pintor Giorgio de Chirico,
- Baldacci y Roos elaboraron entre 1994 y 1997 la primera teoría en torno a la génesis del arte metafísico de Chirico. Baldacci y Roos recuperaron en 1994 copias de cartas, fotografías y libros que les cedieron los herederos de Fritz Graz, compañero de estudios y amigo de Chirico. Ha sido Paolo Picozza (2008) “Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910”, en *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, quien ha puesto en duda la fecha de la carta en la que Chirico anuncia a su compañero que ha encontrado un nuevo lenguaje. Aunque la fecha aparece tachada, Picozza asegura que la metafísica nace en Florencia en 1910 en vez de originarse en

Milán durante el año de 1909. Por otro lado, Picozza sostiene que el nacimiento de la metafísica dechiriquiana no es original de Giorgio de Chirico, si no que también cuenta con la intervención de su hermano Alberto Savinio. En el catálogo *De Chirico* (2007, Marsilio Editore, Venecia), publicación editada para la exposición celebrada en el Palazzo Zabarella (Padua, del 20 de enero al 27 de mayo de 2007), Baldacci y Roos periodizan la obra del pintor griego en las siguientes etapas:

1. El período simbolista, del mito a la autobiografía (1908-1909).
2. La revelación y los enigmas, las plazas de Italia (1909-1913).
3. La soledad de los signos, claridad y locura (1914-1915).
4. El maniquí, el golem y el trovador (1914-1925).
5. La metafísica de lo cotidiano, de los objetos comunes a la interioridad metafísica (1915-1918).
6. La revelación de la gran pintura (1919).
7. La estética metafísica de la figura humana, el hombre y su canon (1920-1924).
8. La metafísica de la arquitectura, lugares imaginados y lugares reales (1920-1924).
9. Una nueva iconografía metafísica, dispersión y memoria (1925-1929).
10. La metafísica renovada de los baños misteriosos, invención y fantasía (1934-1935).
11. La revelación de la materia, los autorretratos barrocos ((1940-1959).
12. La neometafísica, el eterno retorno del artista-poeta (1968-1974).

Es entonces la datación de la génesis de la pintura metafísica, períodos 1 y 2, un tema abierto y a debate desde 2008 que pone en duda la teoría defendida desde 1994.

1 Biografía. Giorgio De Chirico artista de vanguardia.



2. Fotografía de *Giorgio de Chirico de niño*.

Archivo de la Fondazione Giorgio e Isa De Chirico, Roma.

Profundizar en la figura de Giorgio de Chirico¹ es penetrar en el ambiente artístico

¹ Giuseppe Maria Alberto Giorgio de Chirico (Volos, Grecia 1888 -1978 Roma, Italia) nació el 10 de julio de 1888 en el seno de una familia de origen siciliano. Sus padres, Evaristo de Chirico y Gemma Cervetto, se trasladaron a Grecia tras casarse, adaptándose a la demanda laboral del momento. Evaristo de Chirico fue ingeniero ferroviario en las líneas de Tesalia y Atenas. Desde niño, Giorgio recibió clases de dibujo y pintura, no sólo por afición personal, sino también por la influencia de algunas amistades paternas, entre las que se contaban artistas y escritores. De 1891 a 1898, Giorgio de Chirico estudió dibujo con el pintor griego Mavrudis, que fue reemplazado más adelante por Carlo Barbieri y Jules-Louis Gilliéron, artista suizo especializado en la pintura de ruinas antiguas. Entre 1903 y 1906, siguiendo con su formación artística, Giorgio asistió en el Politécnico de Atenas a clases de dibujo impartidas por Costantino Volonakis y Giorgio Roilos. También recibió clases de pintura del retratista Georges Jakobidis, que se había formado en la Academia de Bellas Artes de Múnich. En la Politécnica, estableció contacto con jóvenes pintores como Stavros Kanzikis, Dimitrios Pikionis y Giorgio Bousianis. En 1905 fallece el padre del pintor y un año después Gemma Cervetto decide trasladarse a Italia acompañada de sus dos hijos, Giorgio y Andrea (más conocido como Alberto Savinio). Tras breves estancias en Venecia y Milán, la familia viaja a Múnich, ciudad en la que permanecen entre 1906 y 1908 con la finalidad de completar la formación de los dos hijos. Giorgio asistió a clases de dibujo y pintura en la Academia de Bellas Artes de la ciudad germana y pudo conocer a los que fueron sus referentes iconográficos; así mismo se acercó a la filosofía alemana del siglo XIX, que influiría marcadamente en su estética. A partir de 1908, la familia vive de modo itinerante: fijará su residencia, por orden cronológico, en Milán, Florencia, Turín, París, Roma y Ferrara. Los hermanos De Chirico se introdujeron fácilmente en el ambiente erudito de las ciudades más importantes de Europa que, desde el siglo XIX, hervía en renovaciones artísticas y conceptuales, especialmente en Múnich, París y Roma. Gemma Cervetto, con su disposición y apoyo a las aspiraciones de sus hijos, contribuyó a la creación de un pintor y de un compositor. Giorgio De Chirico fallecerá en Roma el 20 de noviembre de 1978. Estaba casado en segundas nupcias con Isabella Far, que colaboró estrechamente en su proyecto profesional. Culminación de esta colaboración fue la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, creada por la esposa del pintor en 1986. [Información extraída de la web de la FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO, así como de CHIRICO, Giorgio de, (2004)].

europeo de principios del siglo XX, en un contexto histórico *entre el terror y la razón* (Clair, 2000). El pintor se integró rápidamente en el ambiente vanguardista de la época gracias a la formación a la que tuvo acceso por la holgada posición económica de su familia, que también favoreció sus contactos con el mundo del arte, incentivados por sus frecuentes viajes. La educación artística que el pintor recibió fue la secesionista: de niño (fig. 2) asistió a clases particulares de dibujo con Mavrudis, un joven empleado de su padre en el ferrocarril de Atenas (Chirico, 2004, p. 31). En el Politécnico de Atenas, entre 1903 y 1906, estuvo bajo la tutela de pintores como Constantino Volonakis, Giorgio Roilos y el retratista Georges Iakovidis (Chirico, 2004, pp. 59, 305 y 307); finalmente, entre 1906 y 1908, frecuentó la Academia de Bellas Artes de Múnich bajo la tutela de Gabriel Ritter von Hackl y Carl von Marr (Chirico, 2004, pp. 79, 306 y 307), representantes de la Secesión, a la cual Chirico definió como

*(...) la base de todas las escuelas modernas de pintura, empezando por la célebre École de Paris. La pintura múniquesa de principios de nuestro siglo (...) hizo nacer en París todos los géneros que después inundaron el mundo.*²

Según la ficha de matrícula del archivo de la Academia de Bellas Artes de Múnich (ver Apéndice 2, p. 118), De Chirico ingresa en la Academia a través de la escuela de Dibujo regentada por Gabriel Ritter von Hackl, que fue ayudante de profesor desde 1878 impartiendo las asignaturas de Dibujo Antiguo y de Dibujo al Natural. El artista Carl von Marr (1858-1936), fue también su profesor entre 1893 y 1924 en las asignaturas de Técnicas de Pintura, Pintura y Composición³. De Chirico les dedica a ambos un recuerdo en sus *Memorias* (1945). Por otro lado hay que citar, entre los Miembros de Honor de la Academia de Múnich⁴ desde 1873 y 1892 respectivamente a Arnold Böcklin (1827-1901) y a Max Klinger (1857-1920), artistas a los que De Chirico

² CHIRICO, Giorgio de, (2004), *Memorias de mi vida*, Editorial Síntesis, Madrid, proyecto editorial El espíritu y la letra 20, pp. 79 y 119.

³ JOOS, Birgit y BRANTL, Sabine, (2008), *Lista de Rectores, Profesores, Senadores y Asociados*. Aka 35, Anhang, „Registro de la Academia de Bellas Artes de Munich“. Durante los estudios de De Chirico en la Academia el director fue Ferdinand von Miller (1842-1929) del 1900 al 1919.

⁴ *Ibíd.*, (2008). Además, encontramos inscritos como Miembros de Honor a Auguste Rodin en 1902 y a Gustav Klimt en 1906, entre muchos otros y con los que el pintor pudo coincidir en actos y eventos. Por otro lado, hay que especificar que Giorgio de Chirico nunca fue Miembro de la Academia ni siquiera después de ver consolidada su carrera como pintor.

calificó de *grandes maestros* y a quienes reconoció como influencias en su plástica (Chirico, 2004, pp. 79, 306 y 307).

Con veinticuatro años, en 1912, el pintor participa en el *Salon d'Automne* del Grand Palais de Paris gracias a las recomendaciones del musicólogo griego Michele Demetrio Calvocoressi, *relacionado con los ambientes artísticos e intelectuales de la capital* (Chirico, 2004, p. 89). Calvocoressi le presentó al pintor francés Pierre Laprade, miembro del jurado del Salón de Otoño donde Chirico participó exponiendo tres obras, entre ellas *El enigma del oráculo* (1909, fig. 6) y *Plaza de Santa Croce* (1910). Estableció entonces diversos contactos como con Guillaume Apollinaire y Jean Cocteau (Chirico, 2004, p. 90), cuya relación conservó hasta el final de sus días. Fueron estos intelectuales quienes introdujeron a De Chirico en el círculo bohemio de París (Chirico, 2004). Sobre la conexión que De Chirico mantuvo con Apollinaire, es importante reseñar el halago que el pintor le dedica (De Chirico, 2004) así como las afinidades ideológicas entre ambos y entre las cuales se cuentan el interés por el romanticismo y la filosofía metafísica de finales del siglo XIX así como un discurso similar en defensa del arte de vanguardia:

*El arte del siglo diecinueve- el arte a través del que la integridad del genio francés se manifiesta- no era sino una gran revuelta en contra de la rutina académica, a la cual los verdaderos artistas se opusieron a través de la recuperación de auténticas tradiciones ignoradas por los maestros del arte degenerado que disfrutó de honores oficiales durante más de un siglo. Delacroix, Corot, Courbet, Manet, Cézanne e incluso Rodin (...)*⁵

⁵ APOLLINAIRE, Guillaume, (1972), "El Salón de los Independientes. Antes de la inauguración", publicado el 28 de febrero de 1914. Consultado en *Apollinaire on art: essays and reviews, 1902-1918*, Da Capo Press Inc, New York, p. 354. A propósito de la lucha contra el academicismo, Apollinaire escribió: *Desde que se fundó, el Salón de los Independientes ha jugado un rol predominante en la evolución del arte moderno; durante los últimos treinta años, ha revelado las corrientes y las personalidades de la base integral y del alma de la historia de la pintura francesa, que es la única que realmente cuenta en la Europa de hoy en día y que da cuerpo a la lógica de las grandes tradiciones frente al universo y continúa manifestando una intensa vitalidad.* La Sociedad de los Independientes fue fundada por el Aduanero Rousseau. El arte académico fue designado por Apollinaire con el término *pompier*.



3. *El enigma de la llegada y de la tarde*, 1911-12.

Óleo sobre tela, 70 x 85.5 cm.

Colección particular.

Apollinaire fue, pues, nexo de unión de diversos pintores activos en el París de la época, apoyando a los jóvenes y denominando las nuevas tendencias que se presentaban en las exposiciones celebradas en el Salón de los Independientes (fig. 3). A los nuevos artistas los llamó los “sastres de la vanguardia” (Apollinaire, 1972, *La inauguración*, publicado en “L’Intransigeant” 15 de noviembre de 1913, p. 325) y diferenció entre ellos a los *parnassians* de los *parnassois*, *estos últimos opuestos al consumo de paraísos artificiales ni en idea ni en forma*, en referencia al consumo de drogas por los primeros. A De Chirico se le asigna el segundo calificativo⁶. En referencia a la oleada de nuevos lenguajes plásticos, Apollinaire escribió:

Ninguna escuela artística desde los románticos ha creado tal maravillosa conmoción hasta esta nueva. Este suceso es la razón por la que la actitud de resistencia se ha hecho más violenta. Parece ser que los filósofos han colocado un arsenal de sofismo, así como mi viejo amigo

⁶ Ibid., *Montparnase*, publicado en “Paris-Journal” el 23 de junio de 1914, p. 409. De Chirico vivió en Montparnase, París, donde se diferenciaban los dos tipos de artistas. Es también conocida la presencia habitual del pintor en las terrazas del café “Petit Napolitain”.

*Delormel acostumbraba a decir, con la intención de combatir el arte moderno (...) era probablemente necesario recuperar los elementos más básicos de la pintura, que es lo que han intentado los de nuestros días, y si se han equivocado es porque era inevitable, pero el esfuerzo de hacer promoverá el desarrollo del arte (...) Su arte no discurre en el estudio de la naturaleza; su intención es determinar y combinar las posibilidades estéticas.*⁷

En sus *Memorias*, De Chirico se autodenomina *artista-médium* en referencia a su sensibilidad para percibir revelaciones y lenguajes especiales (2004, pp. 78, 128 y 201). A este respecto, Ángel González (2007, “Pintar sin tener ni idea”, p.12-14) sitúa el nacimiento de la pintura moderna en *Musa inspirando al poeta*, lienzo de Henri Rousseau expuesto en el Salon des Indépendants de 1909, en el que todo el mundo reconoció el retrato de Guillaume Apollinaire. En referencia a la pintura moderna, Apollinaire escribe en 1918: *uno puede defender el cubismo sin ser cubista porque todo lo que es nuevo es esperanzador* (1972, *Noticias y puntos de vista sobre Literatura y Arte*, publicado en “L’Europe nouvelle” 10 de agosto de 1918, p. 472). González (2007) asigna a Rousseau la categoría de *primitivo de la pintura por venir*. El pintor moderno inicia pues una ruptura con el arte anterior donde lo importante es innovar, la diferencia. El artista se declara conocedor del secreto que gobierna el mundo, situándose en una posición que le lleva a relacionarse con la enfermedad y la locura:

*Desde este punto de vista, locos y presidiarios parecen equivalentes, aunque eso es algo que también podría decirse con no demasiados reparos de los primitivos, los niños, los llamados artistas populares, esos otros que algunos llaman naïfs y otros domingueros y last but not least, los médiums o videntes, artistas poseídos por los espíritus que obviamente hicieron estragos en aquella época en que tanto se hablaba de “lo espiritual en el arte” (...) esas ganas de encontrarle una forma o configuración a la materia, algo que es como una especie de instinto artístico fue estudiado por Prinzhorn.*⁸

⁷ Ibíd., *El Salón de otoño. Segundo artículo*, 15 de diciembre de 1913 publicado en “Les Soirées de Paris” (revista literaria fundada por el mismo Apollinaire, febrero de 1912), p. 334 y 335. Apollinaire diferencia a los artistas vanguardistas o de la Escuela de París de los futuristas e italianos en sus críticas sobre el Salón de los Independientes de 1914. A los primeros les asigna la cualidad de profundizar en la estética y a los segundos de buscar la representación del movimiento como seguidores de los impresionistas.

⁸ GONZALEZ GARCIA, Ángel, (2007), *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Lampreave y Millán, Madrid, “Pintar sin tener ni idea”, p. 22-23.

González (2007, p. 22-23) divide *esas ganas de hacer* (concepto de *Gestaltung* presente en *Las expresiones artísticas de los enfermos mentales* y en *Las expresiones artísticas de los presidiarios* de Prinzhorn) que vienen del *adentro* en, *por lo menos, dos: un adentro sin límites ni raíces, tan profundo como tenebroso; y otro benigno resultante de la relación armoniosa entre alma y cuerpo*. Un ejemplo de esta emanación maligna se manifiesta en la llamada

*Acedia, ese estado de deliciosa confusión, pereza voluptuosa (...) Cuando el ejercicio de las facultades intelectuales pide un poco de silencio, y el silencio, tarde o temprano o exactamente al mediodía, la hora del “demonio meridiano”, pide a su vez un poco de bulla: la que meten toda clase de visiones, ensoñaciones y divagaciones. (...) En lo benigno radica la fuerza mágica que los surrealistas descubrieron por doquier, haciendo de cada cosa un amuleto, un talismán, objetos convencionalmente mágicos que enmarcan y contaminan todo lo demás: naturalia y artificialia.*⁹

⁹ GONZALEZ, (2007), “La zanja luminosa”, p. 27-31. Respecto a la tendencia Moderna, González menciona bibliografía histórica: Besant y Leadbeater sobre *Las formas del pensamiento*, publicada en 1901 y traducida al alemán en 1908; Hervey de Saint Denys en el libro sobre *Los sueños y el modo de dirigirlos* publicado en 1867; o el libro de Kubin, *La otra parte, una novela fantástica*.

2 La Escuela Metafísica.

Es interesante profundizar en la actitud que adoptó el pintor frente a su entorno a partir de los treinta años, un talante que mantuvo a lo largo de toda su vida¹⁰. Son varias las anécdotas que marcaron la carrera artística de De Chirico y que le llevaron a mostrar un manifiesto rechazo y desprecio por el universo de “lo Moderno” y a oponerse a cualquier movimiento de grupo o -ismo. Sus propias palabras de otoño de 1925 a propósito del grupo Surrealista, tras uno de sus viajes a París donde conoció a dicho colectivo, lo describe como:

*(...) grupo de degenerados y canallas, de hijos de papá, de holgazanes, de onanistas y de abúlicos que, pomposamente, se habían auto bautizado como surrealistas y hablaban hasta de “revolución surrealista” y de “movimiento surrealista”. Este grupo de individuos poco recomendables estaba capitaneado por un sedicente poeta que respondía al nombre de André Breton (...) Los surrealistas esperaban monopolizar mi pintura metafísica comprando cuadros míos a particulares y sobre todo a Paul Guillaume.*¹¹

Pero el aislamiento en que decidió sumirse De Chirico tiene sus orígenes años antes del otoño de 1925, tras su reclutamiento militar en Ferrara (1915-1917). Entre abril y agosto de 1917, Carlo Carrá y Giorgio De Chirico coinciden en el Hospital de Ferrara donde *discutieron y pintaron nuevas realidades* (Calvesi, 1990, p. 111-112). Este encuentro había sido propiciado por Giovanni Papini (1881-1956) y Ardengo Soffici quienes aconsejaron a Carrá visitar a De Chirico con el objeto de aclarar lo que, sobre todo Soffici, entendía por *modernidad, que se remonta a la majestad de lo antiguo* (Calvesi, 1990, p. 112). Según Calvesi, cuando la pintura metafísica nace como *etiqueta*, en realidad ya ha muerto debido a la degradación de la amistad entre Carlo Carrá y Giorgio De Chirico. Tanto el uno como el otro, como si se tratara de una competición, realizan comentarios desafortunados que serán reproducidos por terceros (Calvesi, 1990, p. 113-116): *La ruptura entre ambos no se consuma hasta la aparición del libro de Carrá La pintura metafísica (1919, Vallecchi)*. Así pues, la pintura metafísica nace como

¹⁰ El carácter independiente y proclive al aislamiento que mantuvo hasta el fin de sus días, lo describe Luisa SPAGNOLI en *La larga vida de Giorgio de Chirico* (Longanesi, Milán, 1971).

¹¹ CHIRICO, (2004), pp. 151-154. Esta cita corresponde al viaje a París de Chirico en el otoño de 1925.

proyecto en 1917¹² y entre 1918 y 1919 se define como tendencia pictórica radicada en Italia y cuyos miembros más destacados son Carlo Carrá, Giorgio de Chirico, Giovanni Papini y Alberto Savinio (1891-1952). Pero en cuestión de meses Chirico se desmarca del grupo.

*El aislamiento al que se verá abocado De Chirico tras la momentánea reunión ferraresa con los exponentes de una Metafísica tendente a constituirse en movimiento, y por ello mismo inconciliable con la visión individualista del primer actor, es, pues, la consecuencia de una estrategia montada contra él.*¹³

En cuanto a sus desacuerdos con Carlo Carrá, De Chirico relata en sus *Memorias* (1945) que las causas del aislamiento se debieron a que fue literalmente copiado por el pintor futurista: *Cuando Carrá me vio pintar los cuadros metafísicos, se fue a Ferrara a comprar telas y se puso a imitar, pero con bastante dificultad, los mismos temas que yo hacía* (2004, p. 111). La lucha no sólo fue iconográfica sino también conceptual. El término “metafísico” fue asignado a De Chirico por Guillaume Apollinaire en 1913 (1972, *El Salón de Otoño. Barullo* en “Les Soirées de Paris”, 15 de noviembre de 1913, p. 333) en referencia a *los paisajes metafísicos de M. de Chirico*. De todas formas el

¹² CALVESI, Maurizio, (1990), *La Metafísica esclarecida: de De Chirico a Carrá, de Morandi a Savinio/ M. Calvesi*; traducción de Bernardo Morero Carrillo, Visor, Madrid, Col. Balsa de la Medusa nº 21. “La formación florentina de Giorgio de Chirico”, p. 102-103. *El influjo temático y filosófico de Papini, que sirve también de mediador en la relación con el pensamiento alemán; el acercamiento a Böcklin (y a Klinger) en un país en el que sus enseñanzas estaban aún vivas y eran seguidas por autorizados artistas, como Costetti, fiel amigo de Papini y uno de los principales exponentes del movimiento reunido en torno a la revista “Leonardo”; la revisión de los primitivos en aquel clima de la Toscana de Ardengo Soffici (también él exponente del movimiento de “Leonardo” y de “La Voce”) y de Bernard Berenson; el estudio realizado igualmente en sordina, en los Uffici y en el Pitti, de la magnífica y profunda (parafraseando las palabras del propio De Chirico) pintura de Tiziano –así como la de los tizianescos y del Dosso-; y finalmente la llegada a Florencia, en 1910, de la muestra de los impresionistas, tales son las cinco convergencias fundamentales para entender bien la metafísica en sus premisas culturales, en gran parte italianas y florentinas, así como en su génesis explicable gracias a los fermentos culturales que animaban a la capital toscana de aquellos años y ello naturalmente, sin quitar importancia a las contribuciones munitenses, a las amplificaciones parisinas, ni, en fin, al contacto originario con la Grecia del mito y del clasicismo, activo nostálgicamente, a no dudar, en sus memorias.*

¹³ *Ibíd.*, “Iconología de las Metafísicas. La soledad de Giorgio de Chirico”, p. 126.

ensayo de Calvesi (1990, pp. 121-126) menciona la posible influencia de Giovanni Papini, concedor del uso del término *metafísico* en el lenguaje filosófico, a quien De Chirico pudo conocer en Florencia entre 1906 y 1907, o bien entre 1910 y 1911.¹⁴

Podemos concluir, en consecuencia, que De Chirico se separará de sus contemporáneos buscando definir un estilo propio. Ejemplo de ello es su contundente posicionamiento en favor del retorno al oficio de pintor (1919) y a los procedimientos clásicos de aprendizaje (1920) a partir de la copia de obras de grandes pintores de la Historia del Arte, de “maestros” como *Tiziano, Rubens, Fragonard, Poussin, Lorrain...* Es en esta línea que el pintor aconseja, en el caso de querer pintar árboles, copiar a los maestros y posteriormente enfrentarse al natural, llegando así a grandes resultados, y *no como les pasa a muchos pintores de hoy, que cuando pintan del natural obtienen como únicos resultados crear notables “costras”, y estoy pensando en Cézanne o en Van Gogh*¹⁵. A un nivel conceptual, el pintor señala dos tipos de esnobismos: *el hacerse los católicos o hacerse los ateos y anticlericales*¹⁶ marcando así una clara distancia iconográfica y de intención frente a Carlo Carrá y a los Surrealistas.

Aparte de las críticas abiertas dirigidas contra los Surrealistas o Carrá, hay que destacar la casi total omisión en *Memorias de mi vida* de la amistad que mantuvo con figuras como Giovanni Papini, a través del que conoció la obra de Arthur Schopenhauer y de Friederich Nietzsche (Calvesi, 1990, p. 69). Aunque sí describe en esta obra su estancia en Ferrara (1915-1917) y el ambiente intelectual de *individuos originalísimos*¹⁷ que reinaba en la ciudad. Como contrapunto, añade que las amistades de esta etapa *no tuvieron jamás ni un mínimo de reconocimiento hacia mí, más bien diría que, casi, casi, se irritaban cuando se aludía a la opípara ganancia obtenida con el fruto de mi honesto y genial trabajo*¹⁸, aludiendo al beneficio que Carlo Cirelli y Filippo de Pisis obtuvieron al vender las obras que él les regaló entre 1909 y 1919.

En cuanto a las influencias filosóficas habría que relacionar la obra de Arthur

¹⁴ Ibid., p. 68-69, “La autobiografía de 1919”. Entre 1906 y 1907 es muy posible que De Chirico pasara por Florencia para conocer a Arnold Böcklin y a Max Klinger, con los que volverá a coincidir en la Academia de Múnich y de nuevo en la capital Toscana, ya en 1910. También es interesante relacionar la Revista “Leonardo” con el nacimiento de la amistad entre Papini y De Chirico en Florencia.

¹⁵ CHIRICO, (2004), p. 228.

¹⁶ Ibid., p. 158.

¹⁷ Ibid., pp. 106-114.

¹⁸ Ibid., pp. 109.

Schopenhauer (1788-1860)¹⁹ *Parerga y Paralipómena* (2006, publicada por primera vez en 1851 y en versión italiana en 1905) con el individualismo del pintor. Es conocida la crítica del filósofo alemán hacia el pensamiento institucional de su época y en especial hacia Hegel con quien coincidió como docente en la Universidad de Berlín. Aunque también es interesante citar la reflexión que publicó De Chirico a propósito de Arnold Böcklin y el valor de su pintura. De Chirico compara la defensa de Ibsen que hace Otto Weininger en su obra *En torno a las cosas* con su propio artículo dedicado a *Böcklin* en el que sale en defensa del artista suizo frente al crítico Gourmont que calificó los *Epílogos* de Böcklin como *simples copias de pinturas antiguas*. De Chirico hace especial hincapié en la apurada elaboración de las obras böcklinianas. En cuanto a las semejanzas observadas por Ardengo Soffici entre Böcklin y el compositor alemán Richard Wagner, De Chirico escribe:

Mientras en Wagner todo es indefinido (...) mientras en Wagner la potencia de la evocación cósmica nace de una especie de canto indefinido; en Böcklin la potencia metafísica nace de la

¹⁹ LÓPEZ DE SANTA MARÍA, Pilar, (2006), “Introducción” en *Parerga y Paralipómena I*, de Arthur Schopenhauer, Editorial Trotta, Madrid, Clásicos de la Cultura 34, p. 9-31. *Schopenhauer había descubierto ya en su juventud la solución del enigma del mundo, la llave secreta con la que acceder a la cara oculta de la realidad. Esa llave se llamaba voluntad: la voluntad era la cosa en sí, la esencia interna de todos los fenómenos; ella permitía trascender el hilo de la explicación causal y llegar al punto en el que ya no se trataba del porqué sino de qué; ella igualaba a todos los seres más allá de su infinita diversidad fenoménica; ella, una y la misma en todos, constituía la garantía y la justificación última del misterio de la ética. Y ella era, en especial, la responsable de este mundo de maldad y miseria. Quizá no sea exagerado decir que, así como Kant llevó a cabo la revolución copernicana en la teoría del conocimiento, también Schopenhauer protagonizó su propia revolución en la filosofía. Kant, en efecto, había roto con toda la tradición filosófica anterior al arrebatar al objeto del realismo su primado sobre la conciencia en el proceso del conocimiento. De manera semejante, Schopenhauer rompe con toda la tradición filosófica anterior, y ello en diversos aspectos: frente a una filosofía de corte intelectualista que proponía una inteligencia como realidad primigenia- bien fuera esta denominada logos, conciencia, Yo absoluto o Idea-, Schopenhauer defiende el carácter originario de la voluntad y relega a la inteligencia a la condición de instrumento de esta. Frente a una antropología dualista en la que el hombre quedaba reducido a su conciencia- recordemos el ego sum res cogitans cartesiano- él enarbola la bandera de la reivindicación del cuerpo como la objetivación de nuestra verdadera esencia y como vía de acceso privilegiado a nuestro interior y el del mundo. Frente a una tradición racionalista inevitablemente preñada de optimismo- todo es racional, luego todo está justificado-, Schopenhauer proclama a voz en grito el carácter absurdo y perverso de la existencia.*

*exactitud y de la certeza de una determinada aparición.*²⁰

Por otro lado, defender la “vuelta al oficio” (1919) no quita, como veremos más adelante, una clara actitud de vanguardia en defensa de su lenguaje metafísico. La lucha fundamental de De Chirico fue mantener ligado su nombre a su obra. Según Ernst Kris y Otto Kurz

*Relacionar la obra de arte con la del nombre de su creador, el que perdure o no el nombre de un artista depende, no de la grandeza y perfección de su logro artístico, sino del significado ligado a la obra de arte.*²¹

Esta idea parece definir el sentido de la trayectoria profesional de De Chirico. Tanto en los artículos en los que defiende una “vuelta al oficio” (1919) como en sus *Memorias* (1945), el pintor recupera una tradición biográfica ligada a la leyenda. Se identifica con el genio/poeta para defender su singularidad y asentar su condición de “artista”. Un ejemplo de ello lo encontramos en el interés de De Chirico por el conocimiento de las proporciones, saber muy valorado en la Antigüedad y en el Renacimiento porque significaba acceder a las leyes secretas según las cuales Dios creó al hombre y con las que se podía conquistar *el perfecto conocimiento del objeto inteligible*²². Todo ello sin perjuicio de que De Chirico sitúe la función del artista en conseguir el grado máximo de auto-expresión individual y tenga en la más alta estima la creatividad, o, como señala Soren Kierkegaard, se identifique con el *genio/poeta* universal que *es anónimo y solitario en una lucha contra el olvido*²³.

En este ambiente, escribe Apollinaire: *De Chirico es el único pintor europeo vivo que no se ha visto influido por la nueva escuela francesa*²⁴. Esta afirmación remite también

²⁰ CHIRICO, (2008), *Escritos / I, Novelas y Escritos críticos y teóricos 1911-1945*, Classici Bompiani, Milano. Edición a cargo de Andrea Cortellessa, dirigida por Achille Bonito Oliva. Escritos dispersos (1911-1943), “Arnold Böcklin”, p.704.

²¹ KRIS, Ernst y KURZ, Otto, (2002), *La leyenda del artista*, Ediciones Cátedra, Madrid, Ensayos de Arte, p. 23.

²² PANOFSKY, Erwin, (1989), *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*; traducción de María Teresa Pumarega. Madrid: Cátedra, Ensayos de Arte, p. 66.

²³ KIERKEGAARD, Soren, (2001), *Temor y temblor*, Editorial Tecnos, Madrid, Colección Metrópolis, p.11.

²⁴ APOLLINARIE, (1972), *Noticias y puntos de vista sobre Literatura y Arte*, 13 de abril de 1918,

al viejo tema de la rivalidad entre los artistas. Honoré de Balzac en *La obra maestra desconocida* (1831) cuenta como Poussin (1594-1665) trató de alquilar para que posase para él a la amante y modelo del pintor Frenhofer, con el fin de hacerse con el secreto *de cómo dotar de vida a las imágenes pintadas*. El secreto de Frenhofer es su propio arte, y las palabras que emplea Balzac revelan la idea de que la obra de arte se admira por su poder de comunicar la sensación de vida.

De Chirico desarrolla un lenguaje vanguardista, busca nuevas maneras de entender el mundo pero sin dejar de lado la figuración como continuidad en la tradición europea, asumiendo una línea discursiva que toma como referente la memoria cultural de Occidente. Ejemplo de ello son los artículos que publicó a partir de 1919 sobre la necesidad de una “vuelta al oficio”, desarrollando un discurso reflexivo en defensa de la singularidad del lenguaje pictórico, aprovechándolo como plataforma desde la que reivindicar la dignidad y originalidad de su trabajo. De Chirico, por tanto, no rompe con lo anterior, no pretende una ruptura formal con la iconografía del siglo XIX; innova al entender de una nueva manera de entender los valores occidentales, al desarrollar un lenguaje consciente del legado histórico que lo sustenta.

De Chirico gozó ya en vida de reconocimiento. No sólo fue considerado un artista de vanguardia sino que destacó por su originalidad. Ello se ha reflejado en las múltiples exposiciones individuales que se han organizado de su obra (Apéndice 5, p. 128) así como en la edición de sus escritos. La notoria influencia de De Chirico y con el de los movimientos de vanguardia en la publicidad, el diseño, la decoración, etc., o la gran cantidad de artistas deudores de estos movimientos²⁵, queda patente en estudios y

pp. 461-462.

²⁵ CALVESI, (1990), pp. 351-358. *La Metafísica aparece situada en el camino junto con el Futurismo, el Dadaísmo (Zúrich, 1916) y el Surrealismo (París, 1917/1924). Los fantoches de Poupées électriques o figuras futuristas de 1909 evocan los símbolos de toda horrible realidad; la relación del también metafísico Carrá, que ayuda a Malevitch a encontrar el camino hacia el Suprematismo; la influencia de Carrá en el Primitivismo Ruso y alemán; los maniqués o trofeos de De Chirico y las máquinas estériles de Picabia o de Duchamp, los ingenios personificados de Colla que proyectan esa ironía que no borra la estupefacción; cierta Metafísica chiri-quiana, diversamente desparramada entre Savinio, Bontempelli, Cagli, Mirko y el joven Afro para referirse al sentido innato del vacío y absentismo de esta ciudad de remos y de símbolos. La Metafísica en las experiencias de los años sesenta ha evolucionado hacia una pintura denominada “señalística” o incluso “Neo-Metafísica” y no sólo con relación a Schifano sino también a De Chirico evocando el tiempo vacío, el vacío como idea cósmica, de infinito, idea que corresponde a una forma abierta. Por otro lado la Roma de Angeli siente su propia*

exposiciones de actualidad como: “El siglo de Giorgio De Chirico. Metafísica y arquitectura”, exposición celebrada en el Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, 2007; “Cosas del Surrealismo”, exposición colectiva en el Guggenheim de Bilbao, 2007; o las recientes publicaciones sobre los escritos inéditos del pintor como *Escritos / I, Novelas y Escritos críticos y teóricos 1911-1945* (2008).

No será hasta la Bienal de Venecia de 1948, en la *Exposición de la Metafísica*, cuando se formule públicamente el nombre de “Escuela Metafísica”, excluyendo intencionadamente a De Chirico, quien exigió que se expusiera su obra alejada de los llamados también “metafísicos” Carlo Carrá y Giorgio Morandi. De Chirico siguió reclamando su originalidad metafísica, dando además por falsa una de las obras expuestas en la Bienal (Chirico, 2004, p. 237):

*Se sentían protegidos por las leyendas falsas y malignas, creadas a mi costa, como la leyenda de que he “repudiado la pintura metafísica” y de que declaro falsos todos los cuadros metafísicos que me enseñan.*²⁶

El suceso de 1948 es sencillamente otro más de los que el propio De Chirico se aprovechó para defender su originalidad metafísica. Por otro lado, las discusiones acerca de las presuntas falsificaciones de su obra ayudaron a alimentar la dudosa fama del pintor, conocido por su antipatía y hermetismo. Alrededor de 1949 el pintor declara:

*(...) por entonces hubo muchos escándalos a causa de los falsos De Chirico. Los dos escándalos más grandes fueron el de la falsificación expuesta en el Museo Nacional de Arte Moderno de París y las dos falsificaciones reproducidas en un catálogo publicado nada menos que por la UNESCO.*²⁷

También hubo coleccionistas privados y galerías que, tras autentificar con el pintor las obras que poseían, perdieron su inversión al ser éstas requisadas por el propio De Chirico, como tuvo lugar a raíz del pleito que mantuvo el artista con la Galería Il

irrecuperabilidad del tiempo; el sentido de la detención y la suspensión ha sido tomado por Festa; o la Metafísica visceral de Pozzati que aparece ávida de activas combinaciones y se muestra mediante paradojas.

²⁶ CHIRICO, (2004), pp. 236-238.

²⁷ *Ibíd.*, pp. 251-252.

Milione de Milán (Chirico, 2004, pp. 229-234). Fueron frecuentes, por otra parte, las disputas con marchantes y galeristas de la época, a quienes De Chirico exigía exposiciones individuales en contra de la práctica habitual del momento, que prefería celebrar exposiciones colectivas de autores afines por considerarse más rentable comercialmente presentar la oferta artística por *escuelas*. Es muy posible que copias falsificadas de la obra de Chirico circularan por el mercado, ya que el pintor-copista es otra figura constante en la historia de la pintura. Para fijar la autenticidad de la obra de Giorgio de Chirico se publicó un catálogo razonado, elaborado entre 1971 y 1987 por Claudio Bruni Sakraischik, editado en ocho volúmenes: *Catálogo General de Giorgio de Chirico opere dal 1908 al 1970*, (Electa, Milán, 1971-1987).

Para concluir este primer capítulo debemos insistir en resaltar el hermetismo que caracteriza el individualismo del pintor Giorgio de Chirico y su rechazo a formar parte de cualquier movimiento de grupo, características de la Metafísica como apuesta ideológica.

3 Los escritos de Giorgio De Chirico.

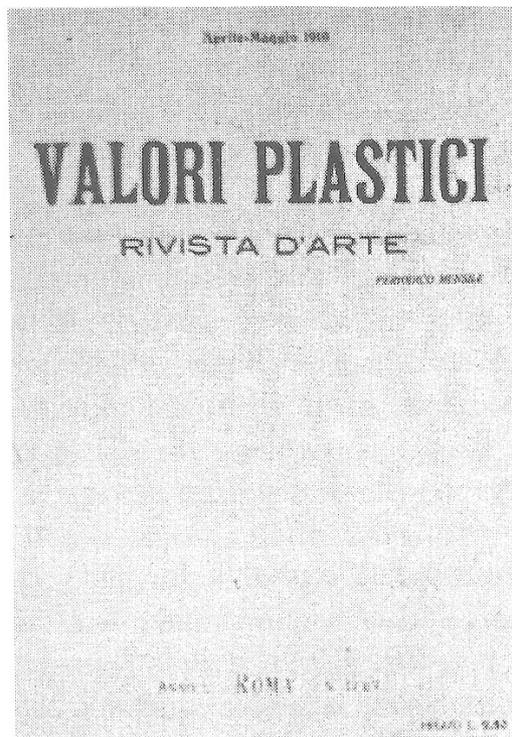


4. *Autoretrato con Mercurio*, 1924.
Temple sobre tela, 65 x 50 cm.
Colección particular, Florencia.

En derredor del año 1919, Giorgio de Chirico (fig. 4) se sumerge en un individualismo meditado y conscientemente elegido. Tras la desintegración de la Escuela Metafísica (1919), el pintor comienza a publicar escritos en revistas italianas (ver Apéndice 3, p.120) para dar a conocer el trabajo de reflexión iniciado en 1906, cuando emprende sus estudios en Múnich. Los textos dechiriquianos son consideraciones sobre el arte y el mundo de la cultura. Si bien sus primeras publicaciones coinciden con la visita casi diaria a destacadas pinacotecas de Italia y Francia, donde copió a *grandes maestros* de la pintura, la opción de desarrollar un discurso propio supone también un alegato en defensa de la originalidad de su obra, con la clara intención de diferenciarse de sus coetáneos que en su mayoría se agrupan en –ismos. En consecuencia, parte de sus escritos son críticas al sistema del arte vigente, estructurado en torno a redes de contactos e intereses económicos cuyo fundamento último era y continúa siendo la inversión patrimonial y la ostentación de poder social.

La bibliografía utilizada para desarrollar el actual capítulo abarca en primer lugar textos y artículos del pintor publicados en *Sobre el arte metafísico y otros escritos* (1990), basado en el volumen *De Chirico Il meccanismo del pensiero. Critica, polémica*,

autobiografía 1911-1943 (Turín, 1985, Maurizio Fagiolo), así como los textos que aparecen en *Escritos / I, Novelas y Escritos críticos y teóricos 1911-1945* (2008, Classici Bompiani) donde, aparte de reproducirse en el idioma original *Hebdomeros* (Ebdòmero, 1928), *El señor Dudron* (*Il signor Dudron*, 1940, 1945) y el compendio de artículos de *Comedia del arte moderno*, encontramos reproducido el *Pequeño tratado de técnicas pictóricas* (1928) y otros escritos dispersos (1911-1943). Por último, se ha consultado la autobiografía *Memorias de mi vida* (2004).



5. Portada de la revista “Valori Plastici”, Roma, I, nos. 4-5, abril-mayo 1919 dónde De Chirico publicó el escrito *Sobre el arte metafísico* (*Sull'arte metafisica*).

3.1 Sobre la historia de la pintura.

Cuando Ardengo Soffici escribe a Carrá en 1917 diciendo que la *modernidad que se remonta a la majestad de lo antiguo* está en la obra de De Chirico (Calvesi, 1990, p.112) hace referencia a la investigación histórica en la que estaba trabajando el propio Soffici junto a Papini y el pintor. Hay que recordar que fue durante la etapa ferraresa (1915-1917), en el frente italiano, donde De Chirico trabajó unos meses con Carlo Carrá, concretamente a mediados del año 1917: *no sé si por casualidad o no, Carrá llegó al cuartel del mismo regimiento donde estaba yo.*²⁸

²⁸ CHIRICO, (2004), p.111.

Esta residencia era un antiguo convento lleno de pasillos, enormes salas y con un número infinito de pequeñas habitaciones. Conseguido el permiso del director, pude instalarme en una de ellas y trabajar tranquilamente durante algunas horas al día. Cuando Carrá me vio hacer cuadros metafísicos, se fue a Ferrara a comprar telas y colores y se puso a imitar, pero con bastante dificultad, los mismos temas que yo hacía, con una falta de pudor y un sengène (sic. sans-gêne: descarado, desvergüenza) verdaderamente admirables.²⁹

Calvesi diferencia la existencia de dos metafísicas tras el encuentro de Carrá y De Chirico en 1917. Durante la década de los veinte será Carrá el considerado por la crítica italiana como creador de la Metafísica, en virtud de sus dotes pictóricas (Chirico, 2004, pp. 124 y 125) y gracias al apoyo de Roberto Longhi y Goffredo Bellonci, dos críticos de la época que dieron proyección a la obra del futurista italiano. Es decir, De Chirico se enfrenta, ya a partir de 1920, a una lucha por la autoría de la Metafísica pictórica, un conflicto en el que a menudo tuvo que soportar verse suplantado por su rival. El caso del encuentro del pintor con el crítico Roberto Longhi, que desembocó en la discusión acerca de un famoso retrato de Rafael, es un claro ejemplo de las tensiones existentes:

(el retrato...) se encuentra en la galería Pitti de Florencia y se conoce como “La mujer encinta” (...) Longhi decía que Raffaello había dibujado mal la mano izquierda de la mujer. Yo le hice notar que el dibujo era correcto, que las proporciones de esa mano, que se pueden encontrar también en algunas obras de Alberto Durero, se debían a un determinado carácter, común a todo el conjunto del cuadro, y que, lejos de disminuir el valor del retrato, lo aumentaba. A falta de argumentos, Longhi entró en una auténtica crisis histérica.³⁰

De Chirico, tras verse relegado al aislamiento y la marginación, inicia en 1919 la lucha por la pervivencia de su obra, que planteará a través de escritos teóricos sobre historia del arte y críticas drásticas a la frivolidad del entorno cultural en general y al sector de los marchantes en particular. Para llevar a cabo el ataque a los marchantes, De Chirico se remonta al siglo XIX, concretamente al nacimiento de esta figura en la época de la pintura impresionista. De Chirico les cuestiona el gusto y el conocimiento de lo auténtico:

²⁹ Ibíd., pp. 111 y 125.

³⁰ Ibíd., p. 124.

(...) los marchantes de pintura impresionista, asalariando en secreto a autorizados críticos de arte alemanes (...) iniciaron, con gran estilo, una amplia campaña demoleadora de la pintura alemana del siglo XIX y de todo espíritu inherente a dicha pintura.³¹

Calvesi (1990, p. 88-102) destaca y describe la cultura pictórica y literaria de De Chirico. Sobre su cultura pictórica menciona la *Muestra del impresionismo francés* (Floencia, abril-mayo de 1910) en la que se expusieron obras de Degas, Monet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Matisse, Gauguin,... y donde De Chirico pudo apreciar *la eficacia expresiva articulada en planos*. También destaca, esta vez consecuencia de la visita del pintor a diferentes pinacotecas europeas, la influencia sobre el artista de los verdes y rojos del pintor ferrarés Dosso Dossi, de las arquitecturas y perspectivas de Giotto, de la abstracción de Paolo Ucello y de la pintura del Trecento toscano, que también fue estudiada por Böcklin y Klinger (Calvesi, 1990). En cuanto a la cultura literaria de De Chirico, Calvesi (1990, p. 128-137) recoge la influencia de los *Cantos órficos* de Dino Campana o de las “ciudades del silencio” de la poesía de Gabriele D’Annunzio, obras también elogiadas por Friederich Nietzsche y Giovanni Papini.

La base de la obra de De Chirico fue el trabajo metódico, entendido como oficio y heredero del modelo de intelectual del siglo XIX: el burgués con suficiente patrimonio como para recibir una educación internacional y con las relaciones sociales necesarias para mantener su situación³². Como copista se formó con la pintura de Rafael, Miguel Ángel, Tiziano, Lorenzo Lotto y Velázquez, siendo asiduo del Museo de los Uffizzi y del Palacio Pitti (Floencia, 1910), del Museo de la Villa Borghese (Roma) y del Museo del Louvre en París (entre 1911 y 1915), como da a conocer en sus memorias. A estas experiencias, fundamentadas en la observación, les llega a atribuir un momento de éxtasis:

(...) una mañana, ante un cuadro de Tiziano, tuve la revelación de la gran pintura. Vi aparecer

³¹ Ibíd., p. 120.

³² Según la correspondencia publicada en *Metafísica. Cuadernos de la Fundación Giorgio e Isa de Chirico* (2008), el pintor hablaba y escribía en griego (lengua de su infancia), italiano (lengua materna), alemán (1906-1909), francés (1911-1915) e inglés. Gemma Cervetto, madre del artista, facilitó a sus hijos una educación esmerada, manteniendo el estatus de la clase social a la que pertenecía su familia y a pesar de la falta del padre. Esta pérdida temprana ha llevado a que estudiosos del psicoanálisis o, mejor dicho, de la psicología del arte como WEISSE, CARLOS, (2005), hayan interpretado la actitud de Giorgio de Chirico desde la perspectiva de sus complejos psicológicos (Edipo/Electra).

*en la sala lenguas de fuego, mientras fuera, en el cielo claro sobre la ciudad, resonó un clamor solemne, como de armas chocando en señal de saludo y, junto a un formidable hurra de los espíritus justos, resonaron las trompas anunciando una resurrección.*³³

La observación también le llevó a teorizar sobre diferentes estilos de la historia de la pintura. De Chirico planteó la existencia de un salto o ruptura en la trayectoria artística europea después de Miguel Ángel Buonarroti. A este respecto, el pintor cuestiona la maestría de la pintura italiana en *La manía del siglo XVII* (Chirico, 1990, “Valori Plastici”, 3, 1921). En cambio, el Renacimiento es el momento que ofrece

(...) el espectáculo más bello que nos ha dado la historia de nuestro arte, de una pintura clara y sólida, las figuras y cosas parecen lavadas y purificadas, irradiando una luz interior. Fenómeno de belleza metafísica que tiene algo de primaveral y de otoñal al mismo tiempo. Las obras de ese siglo se nos ofrecen con la sonora claridad de los palacios, de las piedras y de los paisajes romanos, limpiados por una tempestad nocturna, apareciendo al día siguiente contra o bajo la pureza de un cielo de octubre.

De Chirico, en cambio, observa en otras épocas claras carencias de sentimiento e inteligencia. Así pues, *La manía del siglo XVII* es una crítica despiadada a la producción de esta época, a la que se refiere como:

*(...) el siglo menos italiano de nuestra pintura, el siglo que señaló el principio de aquella decadencia cuyas funestas consecuencias hoy vemos (...) El siglo XVII ofrece óptimas escapatorias y excelentes pretextos para publicar con increíble facilidad artículos, estudios, ensayos, monografías, etc. (...) por ello escritores sin temperamento y faltos de toda idea y de fantasía hablan sobre éste.*³⁴

Giorgio de Chirico atribuye a la etapa barroca el nacimiento del sentido burgués que,

³³ CHIRICO, (2004), p. 128.

³⁴ CHIRICO, (1990), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos; Librería Yerba, Murcia, Col. Arquitectura-23. Ed. a cargo de Juan José Lahuerta, traducción de Jordi Pinós y Cristina Gonzalbo; Como base se ha usado el volumen de De Chirico *Il meccanismo del pensiero. Critica, polémica, autobiografía 1911-1943*, Turín, 1985, preparado por Maurizio Fagiolo. De esta nota, pp. 79-85: *La manía del Seiscientos*, publicado en “Valori Plastici”, N° 3, 1921.

banal y cobarde, sobrevivía todavía a principios del siglo XX (Chirico, 1990). El pintor hace alusión al valor social que sustenta el coleccionismo, guiado por las reglas academicistas implantadas por las instituciones que, en el XVII, fomentaron la decadencia en la que se encuentra la pintura:

En el XVII se apaga en los pintores toda atenta curiosidad por el mundo que los rodea (...) La figura humana pierde toda potencia de expresión, toda espectralidad, todo valor espiritual y se convierte en naturaleza muerta.

La crítica alcanza a uno de los máximos exponentes de ese momento, Caravaggio: *italiano bilioso, el hombre anti-burgués por excelencia*. Sobre este artista, en el artículo *El Monómaco habla* (Chirico, 1990, publicado en 1922 por “Valori Plastici” como continuación del artículo *La manía del pensamiento*, pp. 87-95), el pintor relata su visita a la exposición inaugurada en el Palacio Pitti (Florencia, en abril de 1922) sobre pintura del XVII y XVIII, que valoró como *el fracaso artístico más formidable que se recuerde en estos primeros lustros del siglo XX*. Sobre a la obra expuesta de Caravaggio, expresa que las cabezas de las figuras representadas

(...) tienen indistintamente un aire familiar, parecen hijos de un mismo padre idiota: Santos y apóstoles mendigos, caras estúpidas de soldados, rostros banales de mujeres, se van sucediendo en las telas bituminosas y sucias con el aburrimiento y la tristeza de las pobres comparsas en los teatros de provincia.

Así pues, De Chirico diferencia entre la importancia que dio la burguesía, como nueva clase social en formación, a la adquisición de referencias patrimoniales ya establecidas por un estamento aristocrático en vistas a equipararse a él, pero a partir del cual, paradójicamente, había establecido claras diferencias ideológicas en su ascenso social; y, por otro lado, cuando caracteriza a Caravaggio como hombre anti-burgués, el pintor enfatiza el papel del artista como intelectual y conocedor de los secretos de la vida, y no, como el Caravaggio documentalista de la realidad social.

El recorrido por la historia de la pintura en los escritos de De Chirico abarca asimismo otras escuelas diferentes a la italiana. En el artículo *Reflexiones sobre la pintura Antigua* (“Il Convegno”, nº 4-5, 1921) profundiza en algunas de esas épocas en las que vio *esa*

inteligencia y emoción por la línea que encumbró en su teoría sobre el “Regreso al Oficio” (1919). En relación a los toscanos y los lombardos del siglo XV afirma que fueron capaces de demostrar la importancia que puede tener la arquitectura en un cuadro y especialmente en la expresión metafísica de su composición. También supieron *introducir la figura humana, que abandonada en la nada pierde su fuerza espiritual, en la construcción arquitectónica.*

Al hablar sobre la pintura francesa del siglo XVII destaca a *dos grandes artistas* que supieron combinar la arquitectura y el paisaje: Nicolás Poussin y Claude Lorrain.

*Poussin- escribe De Chirico- realiza una combinación eterna entre paisaje y arquitectura de piedra tallada, geometrizada y construida, y de naturaleza libre, los horizontes lejanos y el consuelo reconfortante de los árboles y de las plantas. Por otro lado, en Lorrain el aspecto arquitectónico tiene un sentido más romántico y aventurero. Prefería los puertos de mar; las villas, los palacios, las torres, construidos junto a las rocas donde van a anclar las naves, nos llevan de viaje a las costas mediterráneas. Su arquitectura es más rica que la de Poussin porque Lorrain aprovechó también el aspecto profundamente sorprendente y poético de las estatuas unidas a los edificios (...) Pero Claude Lorrain nunca pintó un puerto como lo veía. Desde vistas diferentes cogía los elementos que le servían para la obra de arte y más tarde en su estudio componía el cuadro (...) Intensificaba a menudo el aspecto poético y la perspectiva de sus puertos con un efecto de puesta de sol (...) También encontramos en sus cuadros un efecto de tonos y de colores que aumenta el sentido de la distancia.*³⁵

El pintor metafísico se manifiesta heredero de la pintura europea del siglo XIX. Recordemos que De Chirico se formó bajo las influencias románticas y simbolistas latentes en la Academia de Múnich y que existen al menos dos escritos en los que elogia a *Arnoldo Böcklin* y *Max Klinger* (Chirico, 1990, “Il Convegno”, 1920). Es por la influencia de ambos que Giorgio de Chirico se autoatribuye el calificativo de *descubridor de la gran pintura, sepultada y olvidada en este mundo desde hace casi un siglo*³⁶, y sobre la que investigó iconográfica y técnicamente en los museos. De hecho, como ya queda dicho, es muy probable que De Chirico conociera a ambos pintores entre

³⁵ CHIRICO, (1990), pp. 71-78: *Reflexiones sobre la pintura antigua*, publicado en “Il Convegno”, nº 4-5, 1921.

³⁶ CHIRICO, (2004), p. 116.

1906 y 1907 o bien entre 1910 y 1911, en una de sus visitas a Florencia (Calvesi, 1990, pp. 121-126). Según Calvesi, este encuentro habría sido premeditado (1990, p. 68-69). Además, tanto con Böcklin como con Klinger, volverá a coincidir en la Academia de Múnich. Según De Chirico, la maestría de la *Germania, el que hombres de genio sepan interpretar el mundo mediterráneo y oriental*, se debe fundamentalmente al hecho geográfico,

*Por lo que si (los germanos) quieren entrar en este mundo (mediterráneo-oriental) deben asomarse como prisioneros por la barrera de la ventana que, a gran altura, hace que deban esforzarse por introducirse en el complicado engranaje de la reflexión y de la fantasía. El resultado frente a la distancia y al esfuerzo, revela una más profunda comprensión de lo que se quiere ver y captar.*³⁷

Según De Chirico, Klinger consigue representar el sentido mítico helénico en sus paisajes, los cuales

*(...) contienen un profundo sentimiento lírico y filosófico, afín al sentimiento que se desprende del pensamiento de algunos filósofos de la Grecia de la Asia Menor y de otros pensadores y poetas de la Magna Grecia (...) Un apenas perceptible sentido de aburrimiento que habita por doquier: por el agua, por la tierra, por las plantas, entre los hombres y animales. Y concluye diferenciando la obra de Böcklin de la de Klinger: Böcklin evocaba visiones remotas en épocas oscuras e inquietantes, lugares sagrados expuestos al viento septentrional, a la influencia del demonio del norte (...) pero Klinger reúne en sus composiciones escenas de vida contemporánea y visiones antiguas, obteniendo así una realidad de sueño altamente impresionante.*³⁸

Es en la escalerita de madera del aguafuerte *Recuerdo (Fantasía de Brahmán)* de Klinger, donde Chirico se remonta a su infancia rememorando el miedo que le producía bajar por una escalera similar para sumergirse en el mar ya que, llena de lodo y algas, penetraba dentro del agua. La escalera da la impresión de prolongarse hasta la

³⁷ CHIRICO, (2008), *Escritos / 1, Novelas y Escritos críticos y teóricos 1911-1945*, dentro del conjunto de escritos titulados *Comedia del arte moderno. Max Klinger, reflexiones preliminares*, p.322.

³⁸ *Ibíd.*, p. 325.

tenebrosidad del océano. Además, Klinger también consiguió manifestar el sentido romántico moderno:

*De la vida moderna, de este continuo desarrollo de la actividad, de las máquinas, de la construcción y del confort del progreso actual, Klinger traza el sentido romántico en su aspecto más extraño y profundo.*³⁹

En las villas señoriales abandonadas, cerradas y descuidadas, o en el guante que encontró Klinger en una fiesta, objeto que origina su serie de aguafuertes *Paráfrasis del encuentro de un guante*, donde la nostalgia se manifiesta, según De Chirico, en la ciudad europea, dentro del devenir frenético, reconocemos este sentimiento romántico y moderno. Un sentimiento del que De Chirico se considera heredero cuando recuerda su participación en la Bienal de Roma (Chirico, 2004, p. 146):

Expuse en la Bienal de Roma de 1923 unas cuantas obras. Éstas pertenecían a ese período de pintura al temple que los historiadores de arte moderno llaman, sin insistir mucho, el período romántico.

Otro ejemplo de la herencia romántica en De Chirico lo encontramos en un artículo de Guillaume Apollinaire, quien definió en 1914 la pintura de este artista de la siguiente manera (1972, *Nuevos pintores*, "Paris- Journal", 14 de julio de 1914, p. 422):

Imaginad a un pintor que en medio de la pasión de un nuevo experimento, continua pintando con la perseverancia y la calma de un maestro solitario de la antigua escuela- tipo Paolo Ucello- quien está enamorado de su divina perspectiva y de todo lo que permanece fuera de su geométrica (...) La obra de Chirico no se incluye dentro del concepto de pintura como lo entendemos generalmente hoy en día (...) Podría definirse como un lenguaje de sueños, significados de infinitas series de arcadas y fachadas, largas líneas continuas, masas de colores inmanentes, y también sombras y luces fúnebres. Chirico expresa la sensación de amplitud, soledad, inmovilidad y el éxtasis que la visión de la memoria produce en determinados momentos cuando nos vamos a dormir. G. de Chirico expresa, como nadie lo ha hecho antes, la conmovedora melancolía del crepúsculo de un precioso día en una antigua ciudad italiana: de repente, una plaza desértica; detrás de las logias, pórticos y monumentos del pasado, un tren

³⁹ Ibíd., dentro del conjunto de escritos titulados *Comedia del arte moderno. Max Klinger, el sentido romántico-moderno*, p. 327.

pasando que arroja nubes de humo mientras un vagón aparcado deliberadamente permanece quieto; al fondo una alta chimenea saca humo en un cielo nublado. (fig. 6)



6. *El enigma del oráculo*, 1909.

Óleo sobre tela, 42 x 61 cm.

Colección particular.

3.2 Sobre las técnicas pictóricas.

Como hemos apuntado antes, *Sobre el arte metafísico y otros escritos* (1990) es una recopilación de artículos traducidos al castellano por Jordi Pinós y Cristina Gonzalbo, basados en la publicación *Il meccanismo del pensiero. Critica, polémica, autobiografía 1911-1943*, (1985) preparado por Maurizio Fagiolo. En *Escritos / 1, Novelas y Escritos críticos y teóricos 1911-1945* (2008, Bompiani) se reproducen en su lengua original, entre otros, el *Pequeño tratado de técnicas pictóricas (Piccolo Trattato dei tecnica pittorica*, 1928, Scheiwiller, Milán), el compendio de artículos recopilados con el título *Comedia del arte moderno y Escritos dispersos (1911-1945)*. Es a partir de una selección de artículos de Chirico publicados en estos compendios -algunos de ellos traducidos al castellano en la edición del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia (1990)-, que desarrollo las siguientes páginas en torno a las propuestas técnicas y pictóricas publicadas por De Chirico en revistas italianas, teniendo siempre como referencia el seminal *Pequeño Tratado* (1928). El discurso ideológico de

De Chirico, basado tanto en la observación de las obras de arte de otras épocas como en la experimentación con técnicas y materiales, procede de una auténtica investigación a través de la historia de la pintura que le lleva a concluir la necesidad del “regreso al oficio” (1919). Esta conclusión lleva aparejada, consecuentemente, la crítica del sistema de aprendizaje moderno. Con estos escritos, De Chirico realiza una exhibición de conocimiento, espíritu de investigación y profesionalidad.

El retorno al oficio fue publicado en “Valori Plastici” el año 1919. En el texto, De Chirico plantea la crisis de la figuración antropomorfa en la era moderna:

*El haberla deformado, animó a legiones enteras de pintores a la reproducción imbécil y facilona (...) Para ello falta tiempo y esfuerzo, escuelas y profesores. El arte del dibujo exige una larga preparación y un aprendizaje fatigoso.*⁴⁰

El sistema para iniciarse en la figuración humana que propone De Chirico es el siguiente: en primer lugar sería necesario ejercitarse en la copia, poniendo especial esmero en trabajar los detalles de manos y pies, siempre a partir de esculturas; en segunda instancia propone la copia de bustos para, más adelante, pasar a estatuas de cuerpo entero; aconseja empezar por las que llevan ropajes y, progresivamente, enfrentarse a los desnudos. Sugiere como duración del proceso una práctica de cuatro o cinco años, paso previo a la copia directa del natural siguiendo, con ello, las pautas del aprendizaje académico que se impuso en Europa en el neoclasicismo. *El dibujo es la base de toda construcción plástica, esqueleto de toda buena obra, la ley eterna que todo artífice debe seguir*⁴¹, dice De Chirico. Lo que el pintor propone con el “retorno al oficio” es alcanzar, a través de la copia,

(...) una misteriosa interpretación de la naturaleza que, tomando como primera y última letra de su alfabeto a esa forma enigmática y simbólica que es el hombre, desarrolla y multiplica al infinito los aspectos de dicha forma. De esta manera los hombres se encuentran al mismo nivel que los dioses, y viceversa (...) decía Friedrich Nietzsche que la potencia intelectual de un hombre se mide por la dosis de humor que es capaz de utilizar; de la misma manera podemos decir que la potencia clásica de un pintor se mide por la inteligencia y por la emoción de su

⁴⁰ CHIRICO, (1990), pp. 47-56. *Retorno al oficio*, publicado en “Valori Plastici”, nº XI-XII, noviembre-diciembre, 1919.

⁴¹ *Ibídem.*

línea.

En el artículo titulado *Clasicismo pictórico* (“La Ronda”, julio de 1920), De Chirico vuelve a incidir en consejos prácticos que complementan *El retorno al oficio* (1919), estableciendo las diferencias entre el buen pintor y el que no lo es:

*Es por la línea y por el signo que se manifiesta la emoción de algo inexplicable que va derecho a la meta, o que se rompe por el camino trazando en puntos fatalmente prefijados, los ángulos y las curvas necesarios. Por lo tanto podemos decir que, como Ingres y los pintores del siglo XV italianos, los pintores de la antigua Grecia veían sólo en el dibujo el fondo de todo gran arte.*⁴²

Estas instrucciones provienen no sólo de la influencia böckliniana y klingeriana, ambos grandes concedores de la pintura italiana de Cuatrocento y Cinquecento, sino también de los escritos sobre perspectiva pictórica del pintor italiano Mario Bacchelli (1893-1951), a los que tuvo acceso De Chirico (*Memorias*, 2004).

En *Clasicismo pictórico* (1920) el artista aborda el tema de la utilización de los colores. Critica la pésima calidad de los pigmentos en fase de industrialización y aconseja volver a la fabricación propia de telas y pinturas. Su recomendación incluye recetas como, por ejemplo, la de confeccionar los propios pinceles:

Hechos con plumas de perdiz, atados a una larga caña, o también con una sola cerca de seda, los pinceles de los pintores griegos exigían una habilidad especial para ser manejados, pero también permitían el trazo de líneas finísimas con el mismo espesor en toda su longitud. Esas líneas son alegría y sorpresa para los ojos del observador.

Otra idea que recoge en dicho artículo es la necesidad de formar grupos de profesionales en las diferentes artes, idea que puede parecer paradójica dada la manifiesta resistencia del pintor a pertenecer a cualquier tipo de grupo:

Los grandes pintores flamencos que, reunidos en gremios o sociedades, elegían un presidente que tenía facultad para imponer castigos y multas y también para expulsar de la corporación al pintor que se hubiese confesado culpable de negligencia y hubiese empleado materiales

⁴² Ibid., pp. 57-64, *Clasicismo pictórico*, publicado en “La Ronda”, julio, 1920.

deficientes.

Esta cita nos remite al *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing (1766), obra en la que se reclamaba la distinción precisa entre las artes y su autonomía.

Por otro lado, en el artículo *Breve discurso a favor de la plástica (Brevis pro plastica oratio*, “Aria d’Italia, 1940), el artista atribuye a la técnica pictórica una cierta superioridad sobre la escultórica retomando también una cuestión del Renacimiento italiano:

El escultor está libre de la difícil tarea de neutralizar el vacío de la línea. Excava para extraer, empieza a hurgar en el bloque de piedra con el olfato de un adivino, y lo que ya está dentro, la maravilla, el juguete divino que le proporcionará a él y a sus semejantes una purísima alegría y una gran diversión, empieza a abrirse paso hacia la superficie, empieza a moverse, a agitarse como un topo que despierta de un largo sueño. El buen escultor hará todo esto tallando, sacando, excavando, devastando, agujereando, mondando, rascando, arañando. En este aspecto será siempre el hermano gemelo del gran dibujante y del gran pintor (...) La escultura debe ser blanda y cálida; y no sólo tendrá todas las suavidades de la pintura sino también todos sus colores: una bella escultura siempre es pictórica.⁴³

Según la opinión de Apollinaire (1913, *El Salón de otoño. Segundo artículo*, publicado en “Les Soirées de Paris”, 15 de noviembre de 1913, pp. 334-335):

Desde un punto de vista artístico, el Futurismo es la tendencia heredera de la pintura francesa, del Impresionismo al Cubismo. Los futuristas no han encontrado seguidores, y la pintura que capta el movimiento rápido ha quedado delimitada en su país de origen. Los pintores siempre han filosofado. Su formación como observadores de la naturaleza responde a ello; pero el filosofar no hace que sean filósofos, ni siquiera modernos. Goethe y Víctor Hugo reflexionaban a menudo, pero realmente no eran filósofos. Forma y materia- esencia de las obras de los mejores pintores de hoy quienes no se preocupan en representar el “movimiento”- han sido desarrolladas como cualidades con las que representar la fluidez, similar al movimiento que produce la música. Si algunos de los pintores de hoy en día persiguen inventar, crear, sin que parezca que imitan a la naturaleza, es que porque han iniciado un nuevo arte que respecto a la

⁴³ Ibid., pp. 125-127, *Breve discurso a favor de la plástica*, publicado en “Aria d’Italia”, invierno, 1940.

pintura antigua es lo que la música a la literatura. De todas formas, la pintura de hoy en día no tiene semejanzas con la música. En la pintura todo se representa a la vez y el ojo puede deambular por todo el cuadro regresando a ciertos colores, observándolo de abajo a arriba, o viceversa; en la literatura y en la música todo se sucede sin poder regresar a lo anterior.

Clasicismo pictórico (1920) es, pues, una apología del modelo renacentista del arte, un discurso pictórico que, en palabras del propio De Chirico, es *profundamente romántico*. Y es también una apología de la línea (ver nota 42). De Chirico tensa en sus obras la perspectiva espacial, mostrando deliberadamente en la composición del cuadro su carácter bidimensional (Calvesi, 1990). El artículo *El sentido arquitectónico de la pintura antigua* (*Il senso architettonico nella pittura antica*, “Valori Plastici”, 1920) es una reflexión sobre la geometría del espacio:

*Los griegos preferían los pórticos, al reparo de la lluvia y de los fuertes rayos de sol del Ática, donde podían disfrutar del espectáculo que ofrecían las líneas armoniosas de las montañas (...) El paisaje, encerrado en las arcadas del pórtico, como en el cuadrado o en el rectángulo de la ventana, adquiere mayor valor metafísico ya que gana solidez y queda aislado en el espacio que lo rodea. La arquitectura completa a la naturaleza. Esto significó un progreso de la inteligencia humana en el campo de los descubrimientos metafísicos.*⁴⁴

Las formas creadas en la antigüedad revelan al pintor, según *El sentido arquitectónico de la pintura antigua* (1920), la trascendencia de lo visual. De Chirico proyecta hacia el exterior su proceso de interiorización de las formas familiares que forman parte de la memoria colectiva:

En los griegos era grande el culto a la arquitectura y a la disposición de lugares en donde se tenían que reunir poetas, filósofos, oradores, guerreros, políticos y, en general, individuos cuyas facultades intelectuales superaban las de los hombres comunes (...) El espíritu cristiano está mucho más cerca que el pagano del sentido constructivo y arquitectónico, especialmente porque dicho sentido cristiano se aleja de la vasta poesía de la naturaleza en su aspecto cambiante y eterno y, siguiendo la línea del espíritu semita, se eleva a los goces arcanos del misticismo y de la metafísica en ambientes desnudos y geométricos donde el sentido arquitectónico nace y se desarrolla con mayor facilidad que en la naturaleza libre (...) Más de

⁴⁴ Ibid., pp. 65-70, *El sentido arquitectónico de la pintura antigua*, publicado en “Valori Plastici”, nº V-VI, mayo-junio, 1920.

una pregunta turbadora surge cuando la mirada encuentra esas superficies azul o verdosas, encerradas en las líneas de la piedra geometrizada (...) Y las perspectivas de las construcciones se elevan llenas de misterio y presagios, los ángulos esconden secretos, y la obra de arte ya no es un episodio seco, la escena limitada a los actos de las personas representadas, sino todo el drama cósmico y vital que envuelve a los hombres y los oprime en su espiral, donde pasado y futuro se confunden, donde los enigmas de la existencia, santificados por el soplo del arte, desnudan el aspecto enredado y temeroso que el hombre se imagina fuera del arte, para revestir la experiencia eterna, tranquila y reconfortante de la construcción genial.



7. *La Torre*, 1913.

Óleo sobre tela, 115.5 x 45 cm.

Kunsthaus Zürich, Zürich.

En el artículo *Discurso a favor de la técnica* (*Pro technica oratio*, “La Bilancia”, dos entregas: marzo y abril de 1923), De Chirico va un paso más allá en favor del conocimiento técnico, al que atribuye la fuerza de su profesión. Si en los artículos anteriores el pintor emite un juicio de valor sobre diferentes estilos pictóricos o aconseja un modelo de aprendizaje basado en un regreso al oficio, este artículo es una reflexión sobre la necesidad de conocimiento técnico como factor estético:

*En el mundo maravilloso y mágico de la pintura la materia sigue siempre las oscilaciones del espíritu, de tal manera que ésta decae, se reblandece y toma el aspecto turbio de las substancias impuras, cuando el espíritu pierde fuerza y profundidad; aumenta, en cambio, su belleza y brilla y complica sabiamente su plan cuando el espíritu se eleva y abraza una parte más vasta de la vida y el mundo, y se adentra más profundamente en el sentido eterno e inefablemente lírico de los seres y de las cosas.*⁴⁵

De Chirico habla de la *inteligencia y la emoción de la línea* como cualidades divinas, concedidas por los dioses *para darles* (a los hombres) *un reflejo de la divinidad suprema del universo*. Facultades como *la imaginación, el lirismo, el sentido filosófico, el sentido irónico psicológico, el talento para la composición, la gracia, el talento narrativo, el recuerdo y la predicción*, son otras tantas características que deben formar, según De Chirico, parte de la obra (fig. 7: dónde se une la perspectiva forzada con la iconografía en torno a la soledad de la modernidad):

Una pintura que contiene dichas facultades es a la fuerza una pintura superior, hecha sólo para hombres superiores que, como todos bien saben, son animales rarísimos de manera que los demás, la mayoría, no pueden entenderla. Pero actualmente el hombre que no entiende es bastante diferente del de ayer; porque aquel callaba cuando no entendía y dirigía sus actividades hacia otra parte sin tocarle tanto las narices a su vecino.

Así pues, De Chirico dota al material pictórico de poder espiritual:

es un hecho espiritual, lírico y romántico, y sólo el pintor que demuestre espíritu y alma lírica y romántica en la representación de la obra logrará crear para sí mismo un material bello, digo

⁴⁵ Ibid., pp. 97-107, *Discurso a favor de la técnica*, publicado en “La Bilancia”, en dos entregas: marzo y abril, 1923.

*romántico en el sentido más amplio y bueno que sería el del hombre al que le atraen por inclinación el descubrimiento y la investigación.*⁴⁶

En *Discurso a favor de la técnica*, De Chirico recomienda el uso de la témpera al óleo, utilizada por los grandes artistas del siglo XV, para dotar a la obra de esa *alma lírica y romántica*:

*Con la témpera al óleo consiguieron los pintores del siglo XV dar un carácter profundamente metafísico a sus obras, completaban así sus perfectas composiciones.*⁴⁷

Asimismo, apunta recetas para la mezcla de pigmentos con resultados de calidad, incidiendo en la importancia que tiene esa “perfección técnica” para conectarse con un saber y unos valores que, viniendo del pasado atraviesan todas las épocas incluyendo la confusa modernidad. Así pues, la pintura es un

Arte en el que es necesario que uno mismo se lo prepare todo (...) Se trata de encontrar un camino hacia un paraíso perdido, hacia un jardín de las Hespérides donde podremos cosechar otros frutos que no sean los que ya cosecharon nuestros antiguos grandes hermanos, pero pensad que una muralla rodea ese jardín y que más allá de la muralla no existe ni la esperanza ni la salvación. Amén.

En las *Memorias* (2004, p. 148-149) recoge también el deseo de experimentar con la técnica:

En mis numerosas estancias en Florencia, entre 1919 y 1924, una vez, mientras copiaba en el Museo de los Uffizzi “La Sagrada familia” de Miguel Ángel, conocí al pintor ruso Nikolai Lokoff, que me explicó que muchas pinturas antiguas que parecen óleos son realmente temple grasos barnizados (...) Empecé a buscar recetas de ésta técnica y durante algunos años pinté al temple.

A este respecto menciona la influencia del pintor florentino Enrico Bettarini, así como el escrito de Berger sobre la técnica de Böcklin en su investigación sobre la pintura al temple.

⁴⁶ Ibídem.

⁴⁷ Ibídem.

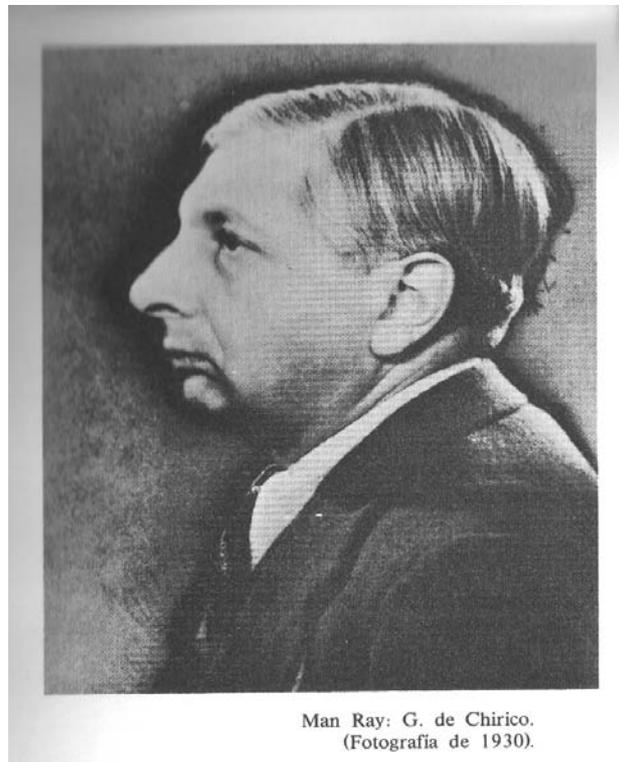
En cada uno de estos artículos aparecen dispersas las recetas técnicas que el pintor valoraba, pero no será hasta la publicación de su *Pequeño tratado de técnica pictórica* (1928) que recopile todos estos apuntes a modo de tratado técnico (Chirico, *Escritos I*, 2008, pp. 1-43). El texto se organiza en una serie de apartados que paso a detallar:

- *El material* trata sobre la tela y sobre cómo prepararla. Apunta que prefiere la tela de calidad absorbente debido al tipo de pigmento que utiliza. Desarrolla la técnica preparatoria de los lienzos, la forma de unirlos al bastidor y tensarlos, o el recurso de someterlos a varias capas previas a la pintura para su mejor conservación y acabado. Hace mucho hincapié en tener la paciencia de dejar secar bien las diferentes capas.
- En *Los Pinceles* aborda los distintos usos de los mismos y recomienda la disciplina de mantener la *tabla de mezclas* limpia diariamente tras el trabajo.
- En *Barnices y pinturas* se refiere a marcas de pigmentos tales como el Damar o propone la manera de tratarlos o rebajarlos según el efecto que se quiera conseguir. En *Líquidos de secado* recomienda el uso moderado y sabio de estas sustancias.
- En *Los Colores* desarrolla un estudio histórico sobre su utilización a partir de textos de Plinio, de la obra de Durero y Delacroix. También manifiesta su preferencia para disponer de una gama amplia de colores sobre la tabla porque le da emoción y le incita a mezclar sacando nuevos tonos.
- En *Telas, tablas y cartones* aconseja diferentes técnicas de preparación para su buena conservación, y cuenta como en la Bienal Florentina de 1922 se organizó una exposición de “Valori plastici” en una sala subterránea (por lo tanto sometida a unas condiciones atmosféricas agresivas) y como sus obras salieron ilesas gracias a la preparación previa del soporte.
- *Pintura y témpera* es la sección más extensa del texto, diferenciando la *Témpera magra* usada por Durero y Holbein de la *Témpera grasa*. De Chirico se decanta por la témpera grasa y facilita diferentes recetas para conseguir otros tantos efectos, entre ellos algunos *impresionantes como potencia del color y luminosidad*. Para el pintor, la témpera ofrece la ventaja de permitir abordar detalles como las pestañas, las cejas o el cabello y sus reflejos, así como conseguir efectos de transparencia en telas y carne. Asimismo, aborda temas como la *Témpera a la cera o el encáustica* y aconseja usar *Témpera grasa con*

aceite de papavero, consiguiendo un pigmento *sólido, claro y elástico*. Por último se refiere a la pintura al óleo, o a cómo simular pintura al fresco gracias a la preparación de la tela (técnica utilizada por Miguel Ángel Buonarroti) u ofrece consejos para el uso del color blanco, entre otros apuntes y anotaciones.

El tratado no sólo destaca por la investigación técnica y experimental que subyace, sino que muestra la claridad expositiva y el método de Giorgio de Chirico. Es asimismo un texto que nos permite conocer la obra del pintor al aportar información específica y de primera mano sobre sus diferentes etapas. De Chirico, tras demostrar la solidez de sus conocimientos y refiriéndose a sus coetáneos concluye afirmando que gran parte del éxito de ciertos pintores y de ciertos escritores, y de muchas otras personas, se debe a su actitud (Chirico, 2004, p. 135):

La influencia que la voz y la actitud de un individuo pueden ejercer, hoy día, sobre una cierta categoría de personas es enorme (...) El hombre que trata mal al prójimo puede despertar, en determinados individuos, una admiración que puede llegar al enamoramiento. Creo que, en una fábula, la vid se dirige al campesino y le dice: “Hazme pobre y te haré rico”. La vid, en este caso, está refiriéndose a la poda. Pero hay individuos que, frente a otros que les tratan mal, parecen decir: “¡Pégame y te amaré hasta la locura!”.



Man Ray: G. de Chirico.
(Fotografía de 1930).

8. Fotografía de *Giorgio de Chirico* realizada por Man Ray en 1930, momento en el que el pintor publica la novela. Publicada en *Hebdomeros* (1976, Ediciones del Cotal S.A., Barcelona).

3.3 Ensayos y literatura.

Los escritos que detallo a continuación son una selección hecha de entre los publicados por Giorgio de Chirico en los que teoriza sobre su lenguaje plástico. Tanto *Estatuas, muebles y generales* (1927) como *Discurso sobre el mecanismo del pensamiento* (1943), que entrarían directamente en el género del ensayo, son compendios de ideas dispersas publicadas con anterioridad, en los que es marcada la influencia profunda de la filosofía del siglo XIX (Calvesi, 1990). El segundo artículo, aunque de 1943 y por tanto fuera del período a que hemos restringido este estudio, es importante por la reflexión fisiológica/filosófica que propone. También me referiré a la novela *Hebdomeros* (1929), destacable por el uso de la escritura automática, y *Memorias de mi vida* (1945) que, aunque también fue publicada fuera de la época que aquí se estudia, es relevante por su carga de crítica social y cultural.

En el artículo *Estatuas, muebles y generalidades* (sin. otros objetos) (“Bulletin de l’Effort Moderne”, nº 38, octubre de 1927) De Chirico expone las condiciones filosóficas de su lenguaje iconográfico en defensa de la metafísica. A modo de reflexión, escribe:

*Una estatua sobre un templo o un palacio, o en medio de un jardín o de una plaza pública, se nos muestra bajo distintos aspectos metafísicos; ya no se trata entonces de una figura destinada a mezclarse con la naturaleza, con la belleza del paisaje, o bien a completar la armonía estética de una construcción arquitectónica; se nos muestra bajo su aspecto más solitario, y es más bien un espectro que se nos aparece, y nos sorprende. Sin embargo la estatua no está destinada a hallarse siempre en un lugar cerrado por líneas bien definidas. En la antigüedad se las veía por doquier.*⁴⁸

De Chirico define su plástica a partir de la experiencia visual. Y utiliza como fundamento de su razonamiento aquellas experiencias que se sitúan en los límites de las vivencias de la realidad convencional. La magia, las manifestaciones oníricas, las predicciones, las videncias... son experiencias con un fuerte componente visual que sitúan al ser humano en un circuito superior en el que se manifiesta lo absoluto, y que

⁴⁸ CHIRICO, (1990), pp. 119-123, publicado en “Bulletin de l’Effort Moderne” bajo el título *Statues, meubles et généraux*, nº 38, octubre, 1927.

tienen su base en como la realidad tridimensional es representada en la voluntad⁴⁹. La forma de las imágenes de la voluntad adquiere su emotividad de la realidad externa, por remitir a sensaciones y recuerdos. Por ello, deslocalizar objetos, extraerlos de su lugar habitual, activa esa sensación de extrañeza frente a lo conocido/desconocido porque cuestiona la idea que tenemos mentalmente definida del propio objeto. Al respecto, De Chirico escribe:

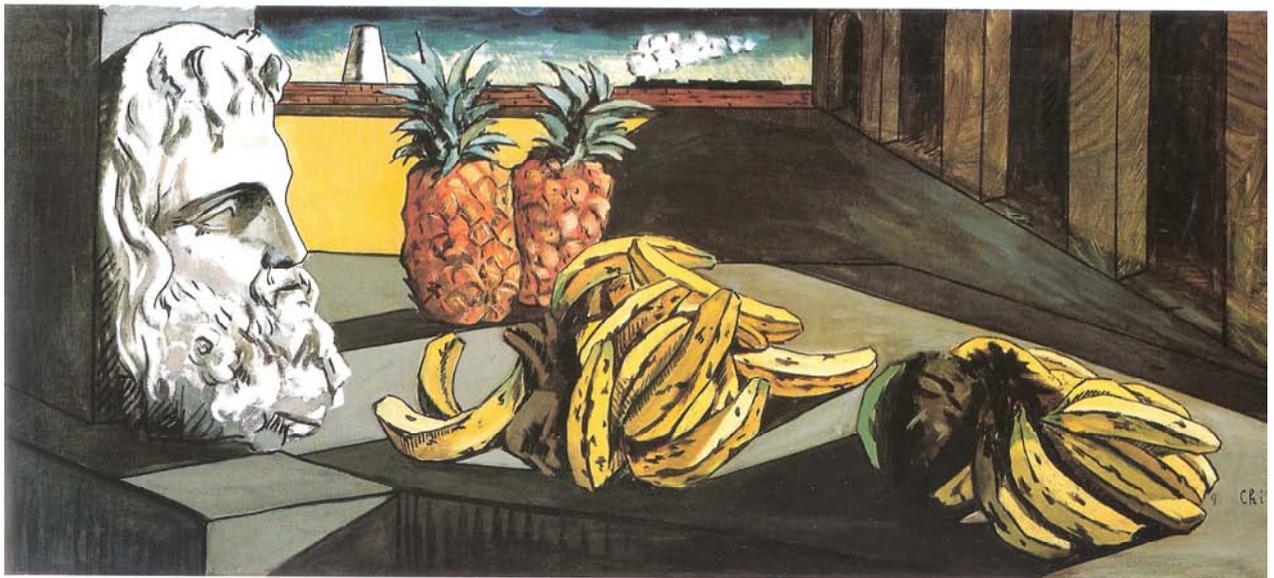
Para obtener aspectos nuevos y más misteriosos debemos recurrir a otras combinaciones. Por ejemplo: la estatua en una habitación, sola o acompañada de personas vivas, podría provocarnos sensaciones nuevas; los muebles, que tienen ese poder de despertar en nosotros ideas de una extrañeza muy particular (...) Los muebles, retirados de la atmósfera de nuestra habitación y expuestos en el exterior despiertan en nosotros una emoción que también nos muestra la calle bajo un nuevo aspecto. Es muy profunda también la impresión que nos producen los muebles abandonados en parajes desiertos, en medio de la naturaleza infinita. Imaginémoslos un sillón, un diván, y sillas agrupados en una planicie griega, desierta y llena de ruinas. La naturaleza que envuelve los muebles se nos muestra a su vez bajo un aspecto que no conocíamos. Los muebles abandonados en medio de la gran naturaleza, son la inocencia, la ternura, la dulzura entre las fuerzas ciegas y destructoras (...) las impresiones y las emociones que tales combinaciones pueden producirnos son también de soledad y misterio. Los muebles fuera de las viviendas son, como ya he observado, los templos en los que Orestes se precipita. En el umbral de tales templos las Furias se detienen impotentes y, con el aburrimiento de la espera, acaban por adormecerse y roncar.

⁴⁹ SCHOPENHAUER, Arthur, (2006), *Parerga y Paralipómena I*, Editorial Trotta, Madrid, Clásicos de la Cultura 34. Traducción, introducción y notas a cargo de Pilar López de Santa María, pp. 261-271. *La clarividencia constituye una confirmación de la doctrina kantiana de la idealidad del espacio, el tiempo y la causalidad, pero la magia lo es también- escribe Schopenhauer- de mi teoría de la realidad exclusiva de la voluntad en cuanto núcleo de todas las cosas; con ello se confirma a su vez la sentencia de Bacon de que la magia es la metafísica práctica.(...) Si se pregunta cuál es el camino de la acción mágica del tipo de la que se nos da en la cura simpática y en el influjo del magnetizador lejano, yo digo: es el camino que recorre el insecto que ahora muere y que vuelve a nacer en plena vitalidad de cada huevo que ha conservado durante el invierno (...) Es el camino que no marcha bajo la tutela de la causalidad a lo largo del tiempo y el espacio. Es el camino a través de la cosa en sí. Más por mi filosofía sabemos que esa cosa en sí, y por tanto también la esencia interior, es su voluntad, y que todo organismo de cada cual, según se presenta empíricamente, no es más que la objetivación de la misma o, más exactamente, la imagen nacida en su cerebro de esa voluntad suya.*

De Chirico busca perpetuar un estado anímico en el que la imagen intraocular o el conocimiento intuitivo devengan una nueva realidad, una realidad lo más completa posible. No obstante, la plástica dechiriquiana también fue entendida de otras maneras. Unas estrofas de un poema de Jean Cocteau dan otra perspectiva a los muebles desplazados de su contexto habitual: *En ese paisaje vimos dos tabiques y una silla. Eran lo contrario de unas ruinas. Pedazos de un futuro palacio.*

Sin embargo podemos afirmar, utilizando las propias palabras de De Chirico, que su obra busca que:

*(...) la pintura nos atrape con su carga material y artesanal tanto como los aspectos enigmáticos y turbadores del mundo y de la vida. Estos últimos enriquecen la obra y hacen a la pintura más digna de existir; por su lado, la pintura permite mostrar estos aspectos no sólo por su cariz turbador y enigmático, sino también por su aspecto lírico y reconfortante.*⁵⁰



9. *El sueño transformado*, 1913.
Óleo sobre tela, 63.5 x 151.8 cm.
Saint Louis Art Museum, Missouri.

En la novela *Hebdomeros*, escrita entre 1927 y 1928 y publicada en 1929, el personaje que da título al libro encarna el carácter intuitivo. Pero la obra no sólo supone la creación de un personaje ya que De Chirico textualiza las imágenes que se despliegan

⁵⁰ CHIRICO, (1990), *Statues, meubles et généraux*, publicado en « Bulletin de l'Effort Moderne », nº 38, octubre, 1927.

en la mente de Hebdomeros, dando lugar a una sintaxis que se desarrolla como un *continuum*, prescindiendo de organizar el texto en capítulos o las frases en torno a la puntuación convencional. A modo de proyección de secuencias visuales las palabras/imágenes reemplazan el orden espacio-temporal y el lenguaje automático se independiza en un flujo creativo donde el collage de ideas y conceptos sustituye cualquier estructura que pugne por imponerse. Conceptualmente, De Chirico aborda en esta novela el concepto de *voluntad de representación*⁵¹ (Chirico, 1976, p. 50). Valga como ejemplo el siguiente pasaje, donde se recoge el proceso mental de Hebdomeros frente al recuerdo de la muerte del duque de Enghien:

Al observar las dos escenas de la vaca y la campesina, pensó que si un pintor las hubiera representado en un cuadro, hubiese titulado su tela: las dos madres; al mismo tiempo Hebdomeros también piensa en la muerte del duque de Enghien; eran las sombras que el farol depositado proyectaba sobre la pared las que naturalmente evocaban tales recuerdos en un hombre de imaginación poderosa y cabeza atiborrada de lecturas.

O bien (Chirico, 1976, p. 53) esta visión, que se corresponde con un momento de recogimiento del poeta Hebdomeros:

(...) de pronto, el gallo, o mejor dicho esa silueta; esa supuesta sombra de gallo se volvía poco a poco obsesiva y comenzaba a ocupar en el paisaje un sitio preponderante y a desempeñar un papel en la vida de ese modesto y tranquilo rincón.

En estos fragmentos comenzamos a observar como el autor asigna a las sensaciones y a las percepciones una dimensión metafísica. Según De Chirico el poder de la imaginación se reduce a *un problema de entrenamiento* (Chirico, 1976, pp. 56-57 y 60). Es decir, el conocimiento del mundo no sólo se manifiesta en el cúmulo de experiencias, sino también en la capacidad de aplicar lo aprendido integrándolo en el comportamiento, al tiempo que, a través de la reflexión, se define como idea. Al

⁵¹ SCHOPENHAUER, (2006). *Solo la voluntad y la representación son radicalmente distintas, en cuanto constituyen la última y fundamental oposición en todas las cosas del mundo y no permiten nada más. La cosa representada y la representación de ella son lo mismo, pero solamente la cosa representada, no la cosa en sí misma: esta es siempre voluntad independientemente de la forma en que aparezca en la representación.*

referirse a su evolución profesional visualiza que si antes podía salir a la calle con *la nariz de payaso*, la edad y la experiencia, *la disciplina, el saber y el oficio se imponen al instinto; adquirimos aires de cirujano de alta escuela*⁵². Este proceso de aprendizaje es especialmente necesario en relación a los temas oníricos. Hebdomeros proclama la importancia de la siesta y su proceso: *nada evoca con mayor hondura los recuerdos del pasado como los momentos que preceden o siguen inmediatamente a la siesta*. Las imágenes pre y post oníricas (Chirico, 1976, pp. 43-44) conforman el pensamiento del personaje dechiriquiano y ocupan todo el cuerpo de la novela en aglomeración automática, como manifestación de la verdadera personalidad interior (deseos, miedos, sensaciones) del protagonista. De Chirico hace pictóricos sus pensamientos, sus deseos y sus percepciones, les da forma, los hace plásticos, y los ensambla unos con otros con una naturalidad arrolladora (Chirico, 1976, p. 54). Ese acoplamiento tiene una clara dimensión espacial a pesar de que asegure *que el hombre cree todavía menos en el espacio que en el tiempo*. De Chirico redacta escenas festivas de un modo extremadamente plástico: se fija en los detalles del decorado, describe el cielo, los invitados, la ciudad de Roma, las plazas de Italia y la atmósfera del atardecer (Chirico, 1976, pp. 58-59); pero también alterna imágenes puramente mentales evocadoras de situaciones y lugares deseados, como cuando dice Hebdomeros: *los cafés con divanes de terciopelo rojo y techo decorado al estilo de 1880, en estos sitios te sientes al amparo de los peligros que vienen de fuera*, remarcando como un factor esencial el espacio en el que nos encontramos (Chirico, 1976, pp. 69-72).

El personaje de Hebdomeros ha sido visto por algunos autores como una prolongación del propio artista (Calvesi, 1990; Abadyem, 2008, en *Metafísica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*), un autorretrato al que el narrador asigna trazos del solitario y aislado héroe nietzscheano, Zaratustra, como cuando escribe: *Se dirigió a una montaña frondosa y húmeda con objeto de recobrar las fuerzas y los afanes perdidos*; o bien: *Debía comenzar una larga ascensión nocturna de un momento a otro y necesitaba recogerse*. Un poco más adelante, el personaje aconseja a sus amigos: *metodizaos, no despilfarréis vuestras fuerzas (...)* – y, en un pasaje claramente mesiánico, añade

Así hablaba Hebdomeros, y sus discípulos a los que se habían unido algunos marinos y unos

⁵² CHIRICO, (1976), *Hebdomeros*, Ediciones del Cotal S.A., Barcelona, pp. 50-62.

*cuantos pescadores del lugar le escuchaban en silencio; pero como se seguían apretujando cada vez más cerca entorno de su persona, tuvo, en un momento dado, que hacer lo mismo que hizo Cristo en parecida ocasión siguiendo el consejo de un apóstol.*⁵³

Por otra parte, De Chirico mitifica en Hebdomeros las propias experiencias (Chirico, 1976, pp. 40, 43-45). Este es el caso cuando evoca su estancia en el hospital siendo soldado en Ferrara (1915-1917), o los fragmentos dedicados a la guerra y las armas. Cabe también destacar la importancia otorgada a los valores éticos como *savoir-faire* al relacionarse socialmente y que aplica a Hebdomeros: *consideraba el tacto como una de las principales virtudes del hombre y por nada del mundo hubiera soportado que sus amigos y conocidos juzgasen que carecía de tacto*. O, recordando su etapa en el hospital, define los valores castrenses:

(...) los jefes, quienes por su rango hubiesen tenido derecho a todas la consideraciones, recibían un trato, cuando estaban heridos o enfermos, idéntico al que recibía el más humilde y el más oscuro de los guerreros; por eso era lo que ellos mismos querían; y eso era también lo que hacía la fuerza de esa horda cuyo empuje ningún enemigo podía resistir.

Más adelante, resume contundentemente: *La justicia ante todo*⁵⁴.

Pero no son sólo los grandes valores los que sitúan al personaje. Las manías personales son presentadas de una manera tan sorprendente como aceptada dentro del amplio registro de lo humano:

*Consideraba la fresa y el higo como los frutos más inmorales. El hecho de uno servirse por la mañana, para desayunar, higos frescos cubiertos de hielo picado era para Hebdomeros un acto de tanta gravedad que, según su código, hubiera merecido la pena que oscilara entre los diez y los quince años de cárcel.*⁵⁵

Podemos ver estas últimas imágenes en relación a un cierto código moral: el que denuncia la posición social que permite manifestarse públicamente a ciertos ciudadanos

⁵³ CHIRICO, (1976), p. 41 y de la 60-62.

⁵⁴ *Ibíd.*, pp. 35-45-78.

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 80.

abocados a la *imbecilidad humana*. A este respecto, cuando escribe sobre las relaciones sociales del protagonista, declara: *no eran siempre las mentes selectas que él hubiera deseado* (Chirico, 1976, p. 60), mostrando de nuevo sus tendencias elitistas frente a ciertos comportamientos, al tiempo que manifiesta su respeto hacia aquellas rarezas personales que parten de un código moral y ético procedente de la reflexión individual a partir de la experiencia y la observación.

Esta podría ser, en síntesis, la manera como De Chirico se presenta tanto a sí mismo como a su alter-ego: un personaje observador y reflexivo. Para dar forma a *Hebdomeros* utiliza un código complejo: las ideas se entremezclan con las imágenes, los ambientes con las reflexiones, sucediéndose de un modo secuencial, cinematográfico, ininterrumpido, en el que prevalecen todas aquellas relaciones automáticas que subyacen en el pensamiento. Este proceso aflora desde el interior y es a través del uso de la imaginación y gracias a un *innato fuego interior* como encontramos la vía para crear la atmósfera donde podremos desarrollarnos a gusto, a diferencia de aquellos *intelectuales impotentes* o *hombres-nudo* incapaces de comprender (Chirico, 1976, pp. 56-58).

En cuanto a las influencias bibliográficas de la novela, podemos comenzar con la clara presencia del Schopenhauer de *Parerga y Paralipómena*, con las reflexiones del filósofo sobre el carácter fisiológico del conocimiento intuitivo⁵⁶. Por otra parte, la particularidad de lo “innato” remite a *los primeros hombres, que como niños del género humano, al no ser capaces de formar los géneros inteligibles de las cosas, tuvieron natural necesidad de fingir los caracteres poéticos y por tanto fundaron primeramente el mundo de las artes*⁵⁷. De la misma manera, De Chirico, en su *Discurso sobre el mecanismo del pensamiento* (1943), afirma que los hechos y fenómenos existentes que ha observado el hombre se han grabado en su espíritu en forma de imágenes antes de encontrar una palabra para designarlos. El pintor propone la recuperación de un estado pre-lógico que, como anota Calvesi (1990, pp. 155 y 214), tiene su origen en

⁵⁶ SCHOPENHAUER, (2006), El filósofo alemán desarrolla en su definición sobre el conocimiento intuitivo dos orígenes: uno exterior y fisiológico en cuanto que es percibido por nuestros sentidos, *la percepción en el estado de vigilia*; y otro interior y fisiológico que nace en *el interior del organismo de cada ser humano* y que *se manifiesta a través del órgano del sueño, visiones proféticas o apariciones espectrales*.

⁵⁷ CALVESI, (1990), p. 213. Recoge una nota de G.B. Vico (*La ciencia nueva*, edición italiana a cargo de F. Nicolini, Bari, 1978, p. 112 y 246).

Giambattista Vico (*Ciencia Nueva*, Nápoles, 1744), otra de las silenciadas lecturas chiriquianas. *Esta dignidad filológica-filosófica demuestra que los hombres del mundo niño fueron, por naturaleza, sublimes poetas*⁵⁸.

Así pues, el arte metafísico, según De Chirico, es la recuperación de un estado más allá de la lógica en el que la imagen del objeto y su descubrimiento en tanto que elaboración de una idea es anterior al lenguaje. Vico sitúa el origen de este mecanismo en el miedo ante los ruidos de la naturaleza, entendidos como el dios que habla, frente al cual el hombre prehistórico, atemorizado, elabora *las primeras formas de civilización, caracterizadas por una actitud unitaria hacia la profecía y la poesía*⁵⁹. Calvesi añade que la sabiduría poética de los primitivos *era para Vico una poética metafísica, la adivinación: Esa adivinación que Homero llamó musa*⁶⁰. En *Ciencia Nueva*, Vico anota la definición de Metafísica:

*La metafísica contempla en Dios el mundo de las mentes humanas como la que va a tomar sus pruebas no ya fuera, sino dentro de las modificaciones de la propia mente del que la medita (...) y la primera forma de metafísica, la de los hombres primitivos, es poética, una metafísica no razonada ni abstracta como es ahora la de los adoctrinados, sino sentida e imaginada.*⁶¹

Es justamente en este punto donde Calvesi (1990) emite la crítica a Giorgio de Chirico: *el superhombre dechiriquiano, si bien es cierto que escudriña lo ignoto, lo hace realmente para reflejar en él precisamente su propia crisis de identidad y no hace sino profetizar su terrible impotencia*⁶². Esta crítica se correspondería con la reflexión de Arthur Schopenhauer sobre la *voluntad de vivir*:

Aunque la voluntad de vivir, en cuanto fenómeno de su aspiración, recibe su respuesta en el curso del mundo, en general cada hombre es aquella voluntad de vivir de una forma totalmente individual y única, algo así como un acto individualizado de la misma; por eso su respuesta satisfactoria sólo puede consistir en una determinada configuración del curso del mundo y estar dada en las vivencias peculiares del individuo. Más, dado que a partir de los resultados

⁵⁸ Ibid., “Iconología de las Metafísicas. La musa metafísica”, p. 214.

⁵⁹ Ibid., p. 154.

⁶⁰ Ibid., “Iconología de las Metafísicas. La musa metafísica”, p. 213.

⁶¹ Ibid., p. 213. Recoge una nota de G.B. Vico (*La ciencia nueva*, edición italiana a cargo de F. Nicolini, Bari, 1978, p. 5 y 171-172).

⁶² Ibid. p. 160.

*de mi filosofía de la seriedad hemos conocido que el fin último de la existencia temporal es apartarse de la voluntad de vivir, hemos de reconocer que hacia ahí es conducido progresivamente cada cual de la forma individualmente más adecuada a él y a menudo también con amplios rodeos. Dado que además la felicidad y el placer se oponen en realidad a este fin, vemos que, conforme a ello, la desdicha y el sufrimiento están inevitablemente entretnejidos en aquella vida, si bien en muy desigual medida, que sólo raras veces queda colmada, como en los desenlaces trágicos; en éstos parece como si la voluntad en cierta medida fuera impulsada con violencia a apartarse de la vida y, por así decirlo, hubiera de alcanzar el renacimiento mediante cesárea.*⁶³

El fatalismo trascendental de Schopenhauer se conjuga en este conflicto entre placer y sufrimiento. Según Calvesi (1990), De Chirico se aferra a esta lucha de opuestos y, siendo incapaz de apartarse de la idea de vivir, se aferra a la idea de inmortalidad.

En conclusión, Hebdómeros es por una parte el poeta y el superhombre dechiriquiano, pero también el personaje de novela que corrobora la teoría expuesta en el *Discurso sobre el mecanismo del pensamiento* (1943), texto ensayístico del pintor en el que reflexiona sobre la estructura del pensamiento y el poder de la imagen. Este escrito no incluye críticas ni consejos sino más bien una reflexión sobre la existencia del hombre, mediante la cual el pintor recoge su ideología personal compilando lo expuesto en otros de sus textos. Es en el *Discurso* donde se revelan la influencia del Schopenhauer de *Parerga y Paralipómena* y de Gianbattista Vico. Como ya hemos indicado más arriba, según De Chirico,

(...) todos los hechos y fenómenos existentes que ha observado el hombre se han grabado en su espíritu en forma de imágenes antes de encontrar una palabra para designarlos (...) La palabra siempre ha sido posterior a la creación de un objeto o al descubrimiento de una idea.

Es pues en la creación del lenguaje donde el hombre ha encontrado los utensilios para comunicar su pensamiento y establecerse como comunidad para favorecer su supervivencia:

Las palabras actúan de freno moderando el curso de nuestros pensamientos y ayudándonos de esta manera a retener, a profundizar y, por último, a realizar mejor lo que nos ocupa.

⁶³ SCHOPENHAUER, (2006), pp. 246-247.

En cuanto al proceso del nacimiento de una idea, De Chirico define el pensamiento como *la reacción a las impresiones que reciben nuestros sentidos*. Es decir, la vista, el olfato, el tacto, el gusto y el oído son los receptores de las impresiones externas que se transmiten a nuestro cerebro, donde contribuyen a la concreción de una idea. Para que se produzca un pensamiento, nuestros sentidos y nuestro cuerpo deben estar completamente familiarizados con la impresión recibida (Chirico, 1990, en *Discorso sul meccanismo del pensiero*, publicado en “Documento”, mayo, 1943, pp. 129-135), siendo la experiencia previa esencial en el proceso de estructuración de la imagen que

Es precisa cuando se trata de un objeto perfectamente concreto y definido, e imprecisa cuando el objeto es más bien un concepto, es decir, cuando el objeto no está completamente particularizado y definido.

A éste último tipo de imágenes, De Chirico las circunscribe dentro de lo que define como *imágenes del espíritu*, que implican *conceptos, sentimientos o ideas metafísicas*, y forman parte del reconocimiento perceptivo cotidiano y normal, el momento en el cual se dispara en el individuo el efecto emocional. Las impresiones, al transformarse en imágenes/sentimientos de larga duración devienen verdaderas, las experimentamos corporalmente y pasan a formar parte de nuestro mundo interior, desde el cual nos enfrentamos al mundo exterior.

Los sentimientos de tristeza o de felicidad -dice De Chirico- son los más fuertes que tenemos y los que nos aportan las visiones más impresionantes. Estos sentimientos dependen de la ausencia/presencia o posesión/pérdida del objeto deseado.

Finalmente, De Chirico asevera que en la especie humana la visualización cerebral está mucho más desarrollada que la óptica, ya que es en ella donde la fantasía actúa e interviene para calmar el sufrimiento. Y es en la visualización cerebral -lo que Schopenhauer atribuye al conocimiento intuitivo- donde se manifiesta la capacidad de

*(...) crear estas imágenes o visiones que pueden ser extrañas y poco se parecen a la realidad. (...) Son imágenes que se parecen más bien a las del sueño y su claridad y su precisión varían como en los sueños.*⁶⁴

⁶⁴ SCHOPENHAUER, (2006). *En la intuición a través del órgano del sueño la excitación nace del interior del organismo y se propaga desde el sistema nervioso plástico hasta el cerebro, en el que se provoca así una intuición en todo semejante a la del estado de vigilia (...) Pero una intuición debe*

A este respecto, De Chirico afirma en su *Discurso* que cuando sentimos o pensamos a través de nuestro cuerpo *son probablemente los únicos momentos en los que nuestro cerebro deja de pensar, puesto que está completamente ocupado “escuchando” los pensamientos de nuestro cuerpo.* (fig. 10)



10. *Composición metafísica*, 1917.

Lápiz sobre papel.

Dibujo escaneado del catálogo *De Chirico* (Palazzo Zabarella, Padua, del 20 de enero al 27 de mayo de 2007).

En *Memorias de mi vida* (1945) el pintor narra su trayectoria profesional a partir de su biografía. Las críticas que recibió ocupan un lugar importante, como es el caso de la publicada por Roberto Longhi en “Tempo”: *Al dios ortopédico* (Chirico, 2004, p. 122). Su propia opinión crítica sobre el arte de la época también es relevante. Con André Breton (1896-1966) mantuvo varios desencuentros a principios de la década de los veinte, relacionados con el abuso de las experiencias sonámbulas por parte de algunos miembros del grupo surrealista (González, 2007, p. 77). La crítica a la actividad de los marchantes (Chirico, 2004, p. 122 y 152-160) no se circunscribió a algunos individuos

referirse a algo externo (...) entonces tal cosa ha de entrar en alguna comunicación con el interior del organismo, desde el cual se ha provocado la intuición.

concretos sino que se extiende al colectivo en general.

La respuesta a los escritos de De Chirico no se hizo esperar. Críticos de arte, galeristas y pintores explicitaron públicamente su antipatía hacia el pintor negándose a trabajar con él. El propio De Chirico ponía obstáculos tanto a la posibilidad de organizar exposiciones colectivas como a que la galería trabajara con otros pintores a los que había declarado su enemistad (caso de los surrealistas o de Carlo Carrá) o que colaborara con críticos de arte *no afines* como Longhi. Los artistas como Breton y compañía⁶⁵, que habían admirado la etapa pictórica dechiriquiana del 1910 al 1918, desistieron de procurar buenas relaciones con el pintor después de reiterados desprecios. Los marchantes se enfrentan a De Chirico por sonadas desavenencias económicas, como en el caso de la falsa subasta en el Hotel Drouot donde *se compincharon coleccionista y marchante para subir de precio las pinturas expuestas* (Chirico, 2004, p. 152). Es aquí donde se manifiesta el tono más crítico y agrio del pintor, al referirse al sistema de compra y venta de la pintura moderna, a los intereses de marchantes que sobornaban a críticos de arte y *creaban o destruían a un pintor, con independencia de su valores como artista* (Chirico, 2004, pp. 120 y 151).

De Chirico ataca ferozmente el funcionamiento de la cultura italiana: *Italia, desde hace treinta años, es probablemente el país más rico en escritores fracasados y en intelectuales impotentes*. Por otro lado, el pintor acuña el concepto de *extranjerolatría* referido al comportamiento del pueblo italiano que mostraba, siempre en opinión del autor, auténtico fanatismo por todo lo extranjero y en especial por todo aquello procedente de Francia.

*(...) despreciando lo autóctono como enfermedad de la época moderna y que está promovido por el Gobierno, la prensa e instituciones. Italia dejó en el siglo XX de favorecer e impulsar a intelectuales y artistas.*⁶⁶

No obstante, dedica grandes elogios al país donde vivió y al que consideró su patria, en clave de cierta generalización genealógica o geográfica como, por ejemplo, cuando proclama que *Italia es el único país todavía donde hay personas que aman*

⁶⁵ GONZÁLEZ, (2008), P. 57. En 1933 Breton publica en la revista “Minotauro” el artículo *El mensaje automático* con la intención de dar seriedad al grupo surrealista que con excesiva frecuencia se manifestaba mediante sus experiencias mediúnicas.

⁶⁶ CHIRICO, (2004), pp. 206, 243-245 y 254-255.

sinceramente la pintura; o, al definir el concepto de *Stimmung* como una:

*(...) sensación extraordinaria que se puede sentir en las ciudades italianas y en alguna ciudad mediterránea como Génova o Niza, pero la ciudad por excelencia donde aparece este extraordinario fenómeno es Turín.*⁶⁷

En otro capítulo, recordando su estancia en Nueva York (1936-1937), De Chirico nos informa de la ausencia *de melancolía, la extraña, lejana y profunda poesía que Nietzsche descubrió en las claras tardes de otoño de Italia*⁶⁸. En efecto, el pensamiento de De Chirico en torno a la cultura italiana tiene unas influencias claras de Friederich Nietzsche, tomando como eje el discurso sobre los fuertes y los débiles. Las diferencias con el pensador alemán se situarían en que De Chirico no toma como base *la crítica de la moral cristiana que adormece a la masa*⁶⁹, sino más bien una interpretación errónea de la moral⁷⁰ contemporánea que viene propiciada por *mediocres dirigentes*. Según De Chirico la fe no tiene porque implicar sometimiento a la autoridad ya que es una experiencia inherente al ser humano perteneciente al ámbito privado; los que deben cambiar son los valores morales de la comunidad.

Concretando, y incidiendo en lo reseñado anteriormente, la crítica al funcionamiento *moral* de la cultura italiana se centra en el lugar que ocupan los intereses económicos de marchantes y coleccionistas. Al respecto, De Chirico escribe:

*Dos de las mayores vergüenzas de nuestro tiempo son: el animar a hacer el mal que se da en el arte, y al que no se opone ninguna autoridad civil ni eclesiástica, y la especulación basada en el engaño y hasta en la estafa y que se aprovecha de la ignorancia, de la vanidad, de la estupidez de los hombres de hoy. Todo esto tenía y tiene un solo y único fin, una sola meta: el dinero (...) Para curar la plaga de la pintura moderna, lo primero que hace falta es entender profundamente la pintura.*⁷¹

De Chirico vuelve a convocar la presencia de Nietzsche en sus escritos cuando, referido

⁶⁷ Ibid., p. 78.

⁶⁸ Ibid., pp. 162, 78 y 174.

⁶⁹ NIETZSCHE, (2006), Volumen IV, pp. 242, 245.

⁷⁰ CHIRICO, (2004), *Cuando veo que un individuo de poco valor es ensalzado por la prensa y gana mucho dinero, me indigno, pero no por envidia sino por el sentido de la justicia*, p. 268.

⁷¹ Ibid., p. 152 y 241.

al capítulo dedicado a los hebreos en *El crepúsculo de los Ídolos* (1889), escribe:

*El antisemitismo sólo se acabará cuando los hebreos dejen de esconderse y de hacer el papel de perros frustrados y digan en voz alta a la cara a cualquiera: “¡Soy hebreo y estoy orgulloso de serlo!”. Y cuando reaccionen con energía ante las provocaciones, los ataques y las ofensas y devuelvan ojo por ojo y diente por diente.*⁷²

Lo que está claro es que el encuentro de 1917 con Carlo Carrá hizo que De Chirico se sintiera expoliado en un momento en el que probablemente él mismo estaba en proceso de interiorización de su discurso. Y si el sentirse copiado fue la causa de la actitud altiva y hermética que adoptó a partir de 1919, la brecha continuó abierta hasta el final de sus días en torno al tema de la autenticidad de sus obras. La reciente publicación de Paolo Picozza (2008)⁷³ reproduce una carta de De Chirico a Fritz Gartz, a quien el pintor conoció durante su estancia en Munich (1906-1908), con fecha de 1910 (enero o julio de 1910, el mes aparece corregido), en la que explica como en una tarde de otoño tras curarse de una grave enfermedad, salió a pasear por la Piazza di Santa Croce donde experimentó la sensación de no haber estado nunca antes ahí, de verla por primera vez (fig. 11). El momento fue para él un enigma inesperado pues la sensación era inédita e inexplicable. ¿Podría ser, entonces, ese misterio que se le manifestó a De Chirico en 1910 en Florencia, el nacimiento de su experiencia metafísica? ¿Es la visión mental de la plaza de Santa Croce el inicio de la pintura metafísica, de ese pensamiento metafísico que exige un proceso de aprendizaje⁷⁴ como describió Arthur Schopenhauer en *Parerga y Paralipómena*? Si es así, la pintura metafísica se inicia en 1910 en Florencia por Giorgio de Chirico (no es irrelevante que su autoría hubiera sido aceptada por el grupo Surrealista), pero el enfrentamiento y la competencia con Carrá condicionaron la actitud y el tono crítico que adoptó el pintor, a menudo tomando la forma de un debate general

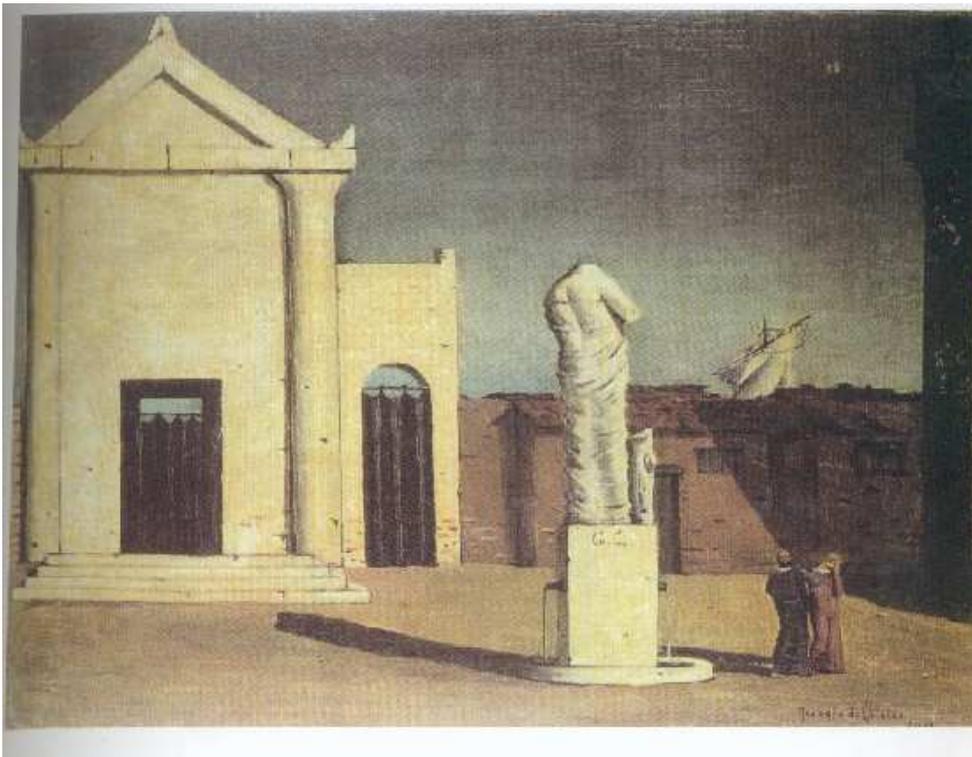
⁷² Ibíd., p. 285.

⁷³ PICOZZA, Paolo, (2008), “Giorgio de Chirico e la nascita della Metafisica a Firenze nel 1910”, en *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, p.19. Esta hipótesis está apoyada en la correspondencia entre el pintor y su amigo Fritz Gratz, transcrito en esta publicación. En la carta a que aludiremos en el texto, De Chirico escribe que está trabajando en pinturas *que son las más profundas que existen en el absoluto*. En cambio, los estudios publicados por P. Baldacci aseguran que la pintura metafísica nació en Milán en 1909.

⁷⁴ Como menciona el propio De CHIRICO en sus *Memorias* (2004) en referencia al camino de aprendizaje de Pinocchio, el muñeco de madera de Carlo Collodi.

sobre el funcionamiento del sistema cultural.

Hemos de tener en cuenta que De Chirico no participó ni en el movimiento Futurista ni en el Surrealista, aunque sí estuvo presente en el proceso de formación de ambos y, desde luego, influyó en ellos. Los efectos de su actitud crítica fueron inesperados. Su individualidad le llevó a ser apartado y criticado, debiendo enfrentarse a burlas y manipulaciones tales como afirmar que había rechazado su propio período Metafísico o las disputas entorno a supuestas falsificaciones que conllevaron escandalosos litigios de autenticación. El camino de De Chirico destaca por su soledad, sobre todo durante la década de los años veinte tras la decisión de trabajar por su cuenta. Si bien fue hombre de pocos amigos, y en sus *Memorias* elogia puntualmente a artistas y escritores a través del recuerdo de sus encuentros, también declara que pocos entendieron su pintura (Chirico, 2004, p. 159). ¿Podríamos decir entonces que ese aislamiento elegido en la búsqueda de “visiones cerebrales únicas” es lo que llevó a Giorgio de Chirico a la *crisis de identidad* que le asigna Calvesi (1990, p. 160)?



11. *Enigma de una tarde de otoño*, 1910.

Óleo sobre tela, 45 x 60 cm.

Colección particular.

4 Iconografía metafísica. La descontextualización del objeto.

4.1 Influencias filosóficas en Giorgio De Chirico.

*A Kant*⁷⁵

(El día que Kant desapareció hacía un día tan claro, de nubes tan puras, como pocos se han visto por aquí. Sólo en el cénit, un pequeño vapor fino y ligero se elevaba en el azul del cielo. Se cuenta que un soldado, que pasaba por el puente, lo observó mucho rato y se puso a decir: mirad, es el alma de Kant que vuela hacia el cielo)

Yo miraba hacia ti en el cielo azul

En el cielo azul donde tu vuelo desaparecía

Me quedo solo ahora en el torbellino.

Para consolarme, tengo tu palabra, tengo tu libro para consolarme

Por ti, intento animar para mí la soledad

Por tus palabras tan llenas que resuenan en mi alma

Porque todos los que me rodean son extraños

El mundo me parece desierto y la vida larga.

⁷⁵ VV.AA., (2008), *Metafísica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Le Lettere & Pictor O, Firenze, pp. 432, 436 y 437. Manuscrito del archivo Jean Paulhan (1911-1915). Los manuscritos se publicaron gracias al buen estado de conservación en que los mantenían los herederos del literato y a la buena disposición de éstos. Coinciden con el primer período parisino de Giorgio de Chirico y están formados por un grupo de poemas en prosa. De los manuscritos, cuatro han sido titulados *Vers inédits d'Arthur Schopenhauer*, al haber sido encontrados en el interior de un ejemplar de *Parerga et Paralipómene. Essai sur les apparitions et opuscules diverses*, conservada en el archivo de Alberto Savinio. Dentro del ejemplar de A. Schopenhauer, aparece la siguiente anotación de De Chirico: *al final de este volumen se encuentran cuatro poesías inéditas recogidas por G. de Chirico.*



12. *Enigma de la hora*, 1910.
Óleo sobre tela, 54.5 x 70.5 cm.
Colección particular.

Sabemos por sus *Memorias* que Giorgio de Chirico leyó a Friedrich Nietzsche. El pintor accede a la bibliografía del filósofo durante su estancia en Florencia, entre 1906-1907 y/o entre 1910-1911, a través de su amigo Giovanni Papini (Calvesi, 1990, pp. 68-69). Fue en Nietzsche donde halló la primera inspiración de su Metafísica:

Esa extraña y profunda poesía, infinitamente misteriosa y solitaria, que se basa en el Stimmung (uso esta palabra alemana muy eficaz que se podría traducir como: “atmósfera en el sentido moral”) (...) de la tarde de otoño, cuando el tiempo es claro y las sombras son más largas que en verano, porque el sol empieza a estar más bajo. Esta sensación (continuación cita pág. 51)⁷⁶

En otro pasaje escribe:

Empecé a pintar objetos en los que buscaba ese fuerte y misterioso sentimiento que había descubierto en los libros de Nietzsche: La melancolía de los bellos días de otoño, después de

⁷⁶ CHIRICO, (2004), pp. 77-78. Friederich Nietzsche pasó varias temporadas en Turín donde, además, transcurrieron los últimos días de su vida.

*comer, en las ciudades italianas. Era el preludio de las Plazas de Italia pintadas algo más tarde en París.*⁷⁷ (fig. 12)

Así, no es de extrañar que el título de su primera obra propiamente metafísica *Enigma de una tarde de otoño* (fig. 11), remita de nuevo al gran filósofo. Esta obra, que marca el nacimiento de la pintura metafísica, se corresponde también con una etapa de debilidad física y espiritual, de dolores crónicos intestinales. Este período de enfermedad o momento de *spleen*⁷⁸ (*Memorias*, 2004, pp. 82-88) se alargó durante el invierno y el verano de 1910 y sólo se alivió visitando unas semanas Vichy. Maurizio Calvesi (1990) asegura en su investigación que ese par de años de malestar estomacal coincide con la integración en el discurso del pintor de varios conceptos relativos a la creatividad y la genialidad. Estos conceptos llegan a De Chirico a través de la lectura de la filosofía de Arthur Schopenhauer, de Nietzsche y de la obra de Giovanni Papini. Según Calvesi (1990, pp. 24-33) el concepto de “genio” asumido por De Chirico nace de la obra *Parerga y Paralipómena* (traducción italiana de 1905, aunque el ejemplar conservado de De Chirico apunta que fue adquirido en el año 1913 en París), e *implica la conciencia excepcionalmente clara de las cosas y, por tanto de su opuesto, el propio yo, y se traduce en la práctica a poder ponerse frente a las cosas sin esquemas mentales. Lo trágico cotidiano* (1906) de Papini, relaciona el concepto nietzscheano de “poeta/filósofo” con la etapa pueril así como con la imagen de desdoblamiento del yo, que queda fijado en el “hombre/dios” y da lugar al “Superhombre” papiniano (Calvesi, 1990, p. 49). Calvesi ve la definición papiniana de “poeta/filósofo” como

(...) una interpretación psicologista que puede haber gustado a De Chirico. El filósofo alemán exalta la voluntad de poder y celebra la vida plena, completa, rica, exuberante, rebosante, tropical, ascendente porque en realidad, es un individuo débil, enfermo y triste: un melancólico fugado del pesimismo, desesperado y solitario buscador de conocimientos, aunque parezca frustrar el conocimiento mismo en el triunfo orgiástico de lo irracional.

⁷⁷ Ibíd., p. 85.

⁷⁸ El Spleen es uno de los estados de ánimo en los que se manifiesta la bilis negra, segregada por el bazo, y asociada al estado melancólico; se puede relacionar también con el concepto de “hastío” que protagoniza los textos de Charles Baudelaire recogidos en *El spleen de París* (“Le Fígaro”, 1864) apuntando a la decadencia intelectual de su época.

La palabra “enigma” que aparece ya en el título de esta obra decisiva procede, además de Nietzsche, de un comentario aparecido en la introducción de la obra de Papini, *Lo trágico cotidiano* de 1906: *nos hemos acostumbrado a esta existencia y a este mundo, y no sabemos ya ver los enigmas*⁷⁹. Otros términos recurrentes en De Chirico como “locura” y “sueño”, aunque schopenhauerianos, *llegan al pintor a través de Giovanni Papini, y como estados transitorios de la realidad atribuidos a extraordinarios momentos de clarividente extrañeza creativa* (Calvesi, 1990, pp. 24-30).

La metafísica dechiriquiana es, según Calvesi, una interpretación surgida del encuentro entre estos tres filósofos que se traduce en forma de innovación pictórica como evolución de la etapa Simbolista del pintor. Calvesi afirma (1990, p. 23) que

*(...) hay que denunciar el riesgo que comporta en cuanto a asumir la poética del cuadro como su propia explicación, cuando en realidad dicha explicación no puede por menos ser también, y sobre todo, cultural. La actitud particular del estado de ánimo creador es, de por sí, indicadora de una orientación de cultura determinada. Así pues, hay que convenir en que el efecto “metafísico” de *dépaysement* o extrañamiento no fue padecido por el artista como una milagrosa revelación, sino, antes bien, creado y querido por él, al disponerse, suspensivamente, a recibir dicha “revelación”. Con otras palabras, De Chirico decidió situarse en determinada relación frente a la realidad que lo circundaba, aplicando precisamente ése que él mismo define como “método de Nietzsche: ver toda cosa, incluido el hombre, en su cualidad de cosa”.*

Al respecto, Calvesi (1990, pp. 25-26) asigna el uso del término “revelación” adoptado por De Chirico, a Nietzsche, concretamente extraído de la obra *Ecce Homo* (1889):

Nosotros sólo somos encarnación, instrumento sonoro, sólo médium de poderes que nos superan. El concepto de revelación, en el sentido de algo que, de repente, con indecible seguridad y sutileza, se torna visible, audible, de algo que nos conmociona y zarandea en lo más profundo de nosotros, es la simple descripción de una evidencia de hecho. Se ve, no se busca (...). La involuntariedad de la imagen, del símbolo, es el hecho más extraño.

En palabras de Calvesi, “revelación” *como descripción de una evidencia que surge del interior, así es como el mismo Zarathustra proclama la llegada del “Superhombre”.* Aunque el toque lírico- profético de la tarde de otoño, aunque deudor de *Ecce Homo*,

⁷⁹ CALVESI, (1990), p. 29.

no significa que De Chirico *haya captado el núcleo sustancial del pensamiento desacralizador de Nietzsche*, asegura Calvesi:

La suspensión dechiriquiana interrumpe y niega, más bien, ese flujo vital que tanto exalta Nietzsche. Lo que hace es proyectar en las lecturas de Schopenhauer y de Nietzsche sus convicciones e inclinaciones poéticas, maduradas también en un clima cultural distinto.

Así pues, las citas de Calvesi nos llevan a reflexionar sobre dos aspectos. Uno versa sobre la personalidad melancólica asociada tanto al artista como al acto creativo *per se* (la melancolía, regida por Saturno al cual, como gobernador del tiempo, le corresponde la ciencia de la Geometría y, en general, todo lo que se refiere a la medida del tiempo, del espacio y las aplicaciones de estas medidas)⁸⁰ y que, como hemos visto anteriormente en el artículo dechiriquiano *Discurso sobre el mecanismo del pensamiento* (1943) se sustenta en el deseo de pérdida o posesión. De ahí la necesidad de mostrar el espectro de la cosa en sí como realidad de esta misma. Un segundo aspecto versa en torno al acto creativo en sí mismo. Ángel González (2007, “Evidentemente”, p.61-63) apunta que el cuestionamiento del arte moderno surge de

si se puede distinguir entre diferentes estados o momentos en los procesos de alteración de la conciencia, con el fin de poner un poco de orden en lo que concierne al ambiguo concepto de visión, y de paso separar las visiones plausibles de sus probables falsificaciones.

Siguiendo a González, el hecho de que las alucinaciones visuales hayan puesto los fundamentos originales del arte y que *la experiencia no ha sufrido alteraciones esenciales en sus mudanzas históricas*, nos haría pensar en el carácter innato del acto creativo y en su existencia como parte de la herencia transmitida a través del genoma de la especie. Los procesos alucinatorios, diferenciados entre geométricos y figurativos, serían así congénitos: *un patrón cerebral originario que determina a su vez un patrón alucinatorio que se viene repitiendo desde que tenemos testimonios gráficos de esos trances extáticos hará unos treinta mil años*⁸¹. El sueño profundo y los ataques agudos de fiebre son los estados en los que las alucinaciones se manifiestan de forma más

⁸⁰ PANOFSKY, KLIBANSKY y SAXL, (1991), *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, pp. 241-242.

⁸¹ GONZÁLEZ (2007), “Evidentemente”, p. 61-63.

palpable. Por un lado, la experiencia del arte podría radicarse en ese universal fenómeno alucinatorio de la fiebre o también en las enfermedades infecciosas que sufren los niños, las cuales recrean la experiencia gozosa o trágica del mundo, y muy en particular del espacio y del tiempo por lo cual son susceptibles de ser consideradas enfermedades introductoras al arte. Al respecto González distingue dos tipos de alucinaciones:

*Los procesos alucinatorios geométricos corresponden a motivos geométricos vibrátiles que universalmente forman parte de la fase inicial de la alucinación; las alucinaciones figurativas, que vienen luego son, en cambio, habitualmente distintas en cada individuo, como lo son a su vez sus sueños, y por lo tanto pueden haber sido inventadas o simuladas por los presuntos videntes. (...) La idea de que el arte apareció al servicio o como vehículo de las creencias en lo sobrenatural, y se alimenta fundamentalmente de ello, viene de poner arbitrariamente ciertas alucinaciones figurativas por encima o por delante de otras anteriores a las que el calificativo de geométricas no hace justicia.*⁸²

Así pues, según González, De Chirico reproduciría alucinaciones figurativas, visiones individualizadas y elaboradas a partir de la propia experiencia. Esa experiencia que fundamenta la base creativa en la orientación visual y táctil del ser humano desde su inicio, es decir, desde el homo habilis.

Otra fuente bibliográfica a la que pudo acceder De Chirico a través de Papini fue la *Ética a Nicomaco* de Aristóteles. En esta obra el filósofo griego reflexiona sobre la tendencia humana que oscila entre dos extremos. Si bien el estado deseado es el de “justo medio”, alcanzarlo supone facilidad innata de juicio e implica avance en el conocimiento. Además, Aristóteles, define en su *Política* cómo debe regirse una comunidad humana: la base de su propuesta es la educación, incluyendo en ella la música y el dibujo. Si bien el arte nos enseña a ver –un *ver* entendido como partícipe del *comprender*–, es Papini quien defiende el arte como instrumento de cambio y evolución por su capacidad de modificar no sólo la visión del mundo sino el propio mundo

(...) pero cuando esas obras de arte hayan dado a un mayor número de hombres el hábito de contemplar estéticamente el mundo sin necesidad de intermediarios llamados cuadros, estatuas o poesías, y cuando por otra parte se haya identificado más la naturaleza de los hombres, se

⁸² *Íbid*, p. 65-68.

*comprende bien que los motivos de su éxito acaben por faltar. Cuando los hombres, educados por el arte anterior, tengan ciertas visiones y emociones sin leer ya a Shakespeare o escuchar a Beethoven, el arte se habrá individualizado, todo hombre será artista (...)*⁸³

4.2 El rol metafísico.



13. *Eurípides*, 1921.

Lápiz sobre papel, 31.7 x 21.5 cm.

MoMA, Nueva York.

La interpretación psicologista de la filosofía de Nietzsche de Giovanni Papini, se desarrolla a partir de la idea del eterno retorno. Las creaciones culturales del hombre educado en la moral platónico-cristiana son:

(...) creaciones nihilistas en las que se refleja su contradicción interna básica, producciones que oscilan entre un mundo aparente y un mundo verdadero como origen último de la enfermedad nihilista en la medida en que actúa como un mecanismo eficaz de disgregación, de

⁸³ PAPINI, Giovanni, (1961), *El crepúsculo de los filósofos*, Editorial Mateu, Barcelona.

*descomposición y de alienación psicológica.*⁸⁴

Este proceso de “decadencia” se inicia con Sócrates y Platón, que introducen la razón como instancia suprema y guía primera de la existencia, dirigiendo la lucha contra los impulsos y los instintos del cuerpo (fig. 13, poeta trágico griego representado vizco irónicamente). Nietzsche escribe:

*(...) ciertas inclinaciones universales han sabido utilizar el armamento de la ciencia misma para mostrar los límites y el carácter condicionado del conocer en general y para negar la pretensión de la ciencia de poseer una validez universal: ha sido reconocida la idea ilusoria que de la mano de la causalidad se arroja la posibilidad de escrutar la esencia más íntima de las cosas.*⁸⁵

El pensamiento de Nietzsche se opone frontalmente al monoteísmo cristiano y a sus ideales ascéticos: *Tener que combatir los instintos es la fórmula de la decadencia. Pues mientras la vida crece, la fórmula es felicidad igual a instinto*⁸⁶.

El eterno movimiento de retorno vital del “aquí y ahora” (Calvesi, 1990, p. 160) constituye en Nietzsche la “superación” del “nihilismo” como victoria sobre la moral europea y a través de la transmutación de todos los valores de la cultura occidental. Esta “superación” subyace en la renovación perpetua de la vida misma, y supone aprender a recomponer y sublimar nuestro instinto, aprovechando su energía como fuente de salud y de creatividad. El arte de decir sí a la vida, el retorno vital, se realiza en Nietzsche a través de la tragedia (al igual que en Schopenhauer, ver nota número 63). En la tragedia, según Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia*, 1872), se combinan dos impulsos creadores esenciales que, a efectos de lo que nos interesa en el presente trabajo, favorecerán una lectura diacrónica del arte moderno: lo “apolíneo” y lo “dionisiaco”.

⁸⁴ NIETZSCHE, Friederich, (2006), *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*, Editorial Tecnos, Madrid, Volumen IV. “Introducción General” por DIEGO SÁNCHEZ MECA, p. 9.

⁸⁵ NIETZSCHE, (1973), *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*; introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, Col. El Libro de Bolsillo, Clásicos.

⁸⁶ NIETZSCHE, (2002), *Crepúsculo de los ídolos*, trad. cast. A. Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, “El problema de Sócrates”.

Lo apolíneo es la bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo y de una mitad importante de la poesía. En la vida suprema de esa realidad onírica tenemos el sentimiento traslúcido de la apariencia de las formas que nos hablan y en las cuales no sobra nada (...) Esta necesidad de la experiencia onírica fue expresada en los griegos en su Apolo: en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. Domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección de estos estados, que contrasta con la fragmentaria realidad diurna, y además la profunda conciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliares. Eso es a la vez el análogo simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida. Pero hay una delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico (...) Se podría designar a Apolo como la imagen divina del principium individuationis, por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la apariencia, junto con su belleza. Se apodera un enorme espanto del ser humano cuando le dejan súbitamente perplejo las formas del conocimiento de la apariencia. Si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del principium individuationis, asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo dionisiaco.⁸⁷

En el texto de Nietzsche, aparece además un tercer concepto, el “hombre socrático”, aquel que entroniza la razón.

El hombre teórico encuentra una satisfacción infinita en lo existente, igual que el artista, y, como éste, se ha defendido por esa satisfacción contra la ética práctica del pesimismo (...) La representación ilusoria, vino por primera vez de boca de Sócrates: la creencia de que siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega a los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de corregir el ser. Esta sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia y la conduce hacia aquellos límites en los que tiene que transmutarse en arte.⁸⁸

Es precisamente allá donde la Ciencia no llega, ni podrá llegar jamás, que aparece el Arte.

Así pues, tenemos dos protagonistas que se complementan, Apolo y Dionisos, más un

⁸⁷ Ibíd., Libro I.

⁸⁸ Ibíd., Libro XV.

tercer personaje, Sócrates, que nos ayuda a completar el paisaje desgarrado en el que se desarrolla la Cultura humana. De Chirico, en este esquema, representaría a Apolo, la apariencia de la imagen divina del *principium individuationis*, pero siempre abocado a reflejar aquellos sentimientos contrapuestos que determinarán el mayor valor de sus creaciones. Podríamos ver, entonces, la lucha del pintor por singularizar su obra y ligarla íntimamente a su nombre -que supone de hecho un rechazo al universo de lo Moderno-, como una prolongación de ese *principium individuationis*. Si bien es interesante aportar también la definición de “rol” que hace Nietzsche como un conjunto de impulsos colectivos interiorizados, para acabar de situar el extraño lugar entre lo universal y un individualismo acérrimo donde De Chirico vino a situarse.

*Pasar de un aprendizaje pasivo de roles a una transformación creativa y activa sería el hombre activo, dionisiaco y afirmativo, que no sólo es el que se sabe actor, sino el que se quiere como actor que es, o sea, el que afirma que, se conduzca como se conduzca, representa un rol sin pretender fijarse en ninguna forma de ser fija ni definitiva.*⁸⁹

Según el reciente estudio de Riccardo Dottori (2008), quien, al igual que Picozza, sitúa el nacimiento de la metafísica en el verano de 1910 durante la estancia de De Chirico en Florencia,

*La fatalidad, derivada del nihilismo de Nietzsche y de Schopenhauer, es el significado a partir del que De Chirico busca no más allá de la “cosa en sí” sino en la consistencia material de la “cosa en sí”, y que nos remite al concepto de cualidad espectral de la cosa extendida, y libre de su apariencia exterior y a la arquitectura como lenguaje adaptado de su imagen espectral.*⁹⁰

La plasmación del “retorno de lo mismo” en la pintura, la selección de un repertorio iconográfico propio de la cultura occidental pero descontextualizado de su valor, confluyen en De Chirico con el afán de conseguir una absoluta libertad individual. La

⁸⁹ NIETZSCHE, (2006), p. 17, Introducción General por Diego SÁNCHEZ MECA.

⁹⁰ DOTTORI, Riccardo, (2008), “De la poética de Zarathustra a la estética del arte Metafísico”, en *Metafísica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, p.131-132. Al respecto, en SCHOPENHAUER (2006) la representación es la imagen del pensamiento extendida en el espacio y la voluntad sería la idea consciente del pensamiento; ambos conceptos los recogió el filósofo alemán de Immanuel Kant. Es decir, según estos parámetros, De Chirico pretendería representar la extensión de la sustancia del objeto.

contradicción deberá resolverse en el propio objeto representado. Es en la ausencia o posesión del objeto donde la *verdad emocional* (Chirico, 1943) se manifiesta en sentimientos de tristeza o felicidad. La *verdad emocional* parte de la impresión perceptiva de la cosa que, al recordarse, se convierte en un sentimiento de larga duración, *imágenes verdaderas, pensamientos verdaderos que siente nuestro cuerpo*. Es este estado el que aporta las visiones más impresionantes, calificadas por De Chirico como *imágenes del espíritu, que implican conceptos, sentimientos o ideas metafísicas y se afirman en el reconocimiento perceptivo cotidiano y normal*⁹¹.

La doctrina del “eterno retorno”, el ciclo incondicional infinitamente repetido de todas las cosas, augura en Zaratustra la llegada de una edad trágica: *el arte supremo de decir sí a la vida, la tragedia, volverá a nacer cuando la humanidad tenga detrás de sí la consciencia de las guerras más duras*⁹². Es muy interesante comprobar como De Chirico utiliza como referente el personaje de Zaratustra (1883/1884) en su obra *Hebdomeros* (1928-1929) para ilustrar sus dotes clarividentes. Nietzsche se sirve de Zaratustra para desarrollar y enlazar tres de los cuatro elementos principales sobre los que asienta toda su obra y que son exhaustivamente tratados a lo largo de este libro: la muerte de dios, el superhombre y la voluntad de poder. Zaratustra es un ermitaño que vive recluido en la montaña donde, a lo largo de su retiro, reflexiona sobre la vida y la naturaleza del hombre. Cada vez que siente que es el momento adecuado, decide regresar al mundo (civilización) para comunicar el fruto de su conocimiento. *Zaratustra es un mesías que lleva al pueblo la noticia de la salvación; y al igual que Juan el Bautista anunció la llegada de Jesús, Zaratustra proclama el advenimiento del Superhombre* (Calvesi, 1990). De Chirico, a su vez, podría ser considerado *el mesías de la pintura*: reclama un regreso al oficio (1919); recupera y actualiza el concepto de genio/poeta; define la cualidad espectral de la materia; e introduce la figura esencial y concreta del maniquí (1914).

Así pues, la *genialidad de Chirico es haber revestido climas y contenidos de una forma más moderna y consecuente con su carácter paradójico, sacar ambientes poéticos y originales sugerencias filosóficas*- anota Calvesi (1990), añadiendo que Giorgio de

⁹¹ CHIRICO, (1990), pp. 129-135, *Discurso sul meccanismo del pensiero*, publicado en “Documento”, mayo, 1943.

⁹² NIETZSCHE, (1979), *Ecce homo: cómo se llega a ser lo que se es...*, “El nacimiento de la tragedia (folio IV)”.

Chirico está preparado para aprovecharse de cualquiera y de cualquier cosa sin necesidad de plagiar a nadie.

4.3 Iconografía del “retorno de lo mismo”.

De Chirico, activo en su rol de filósofo, desarrolla un lenguaje que le permite dar forma a la idea del retorno del objeto descontextualizado. Según Calvesi, la representación de signos descontextualizados, las alcachofas metalizadas, los maniqués, etc. representan *objetos extraños y no tan extraños*.

Entre los signos abunda la X, hasta en la forma de los panes, que es la Ji griega, como se sabe (Jirico o Chirico), pero, sobretudo, el signo de lo que permanece desconocido, de la incógnita. “El gran dolor”, escribe Nietzsche en La Gaya Ciencia (1882, IV, 280), “es el maestro de la gran sospecha que hace de cada U una X, una verdadera y propia X (...). Es la propia vida que se torna problema (...), la seducción de todo lo que es problemático, la alegría de la X.”⁹³

El maniquí chiriquiano se corresponde, según Calvesi, con el “adivino” de Giambattista Vico, el “Hombre-Dios” de Papini y el “Superhombre” de Nietzsche. El “Superhombre” chiriquiano investiga, en palabras de Calvesi (1990), lo desconocido y aunque actúa así

(...) para reflejar su propia crisis de identidad, no hace sino profetizar su terrible impotencia. De ahí su regreso o retroceso al sub-hombre, heroico pero asediado por un invencible misterio (...) Los relojes chiriquianos que marcan siempre las horas de sol alto sellan eternamente el misterio del destino. Ambos, tanto Zaratustra como De Chirico, escuchan al mar para descifrar su destino. El devenir nietzscheano se fundamenta en un eterno movimiento de retorno vital del “aquí y ahora”, en cambio en Chirico el retorno produce un metafísico estancamiento donde la voluntad trascendental se restablece continuamente en el movimiento nihilista porque no supera el sentimiento de deseo.⁹⁴

El *metafísico estancamiento* al que se refiere Calvesi se perpetúa, por tanto, en la propia iconografía dechiriquiana, en la descontextualización del significado de lo representado. Es en el nuevo significado del objeto donde su contenido original queda anulado y da

⁹³ CALVESI, (1990), “Incertidumbre, vanidad, sinsentido”, pp. 144-145.

⁹⁴ *Ibid.*, “Iconología de las Metafísicas. El enigma del oráculo. Arte nueva y Ciencia nueva”, p. 160.

paso a la desestabilización de los sentimientos a él asociados. La tristeza al no poder acceder a lo incognoscible se da en el proceso de representación del propio objeto que, trasladado fuera de su contexto originario, pierde su sentido primero. El objeto dechiriquiano se manifiesta como tautológico y por ello queda despojado de su materialidad.



14. Gianfranco Gorgoni, *Andy Warhol y Giorgio de Chirico*, hacia 1974.

Fotografía.

Imagen escaneada del libro de Víctor Stoichita (1999, p. 215).

Sintetizando: la iconografía de Giorgio de Chirico se manifiesta en la repetición de símbolos occidentales desvalorizados y espectralmente representados. Al respecto, Víctor Stoichita (1999) hace mención de la entrevista que Achille Bonito Oliva realiza a Andy Warhol, publicada en el catálogo editado con motivo de la exposición *Warhol verso de Chirico* (Roma, 1982). El padre del Pop-art indica la diferencia entre su arte y el del pintor metafísico:

De Chirico ha recogido las mismas imágenes a lo largo de toda su vida. Creo que lo ha hecho no sólo porque la gente y los marchantes de arte se lo pidieron sino también porque le gustaba la idea y veía en la repetición un modo de expresarse. Esto es probablemente nuestro punto en

*común (...) ¿Cuál es la diferencia entre nosotros? Lo que él repetía regularmente, año tras año, yo lo repito el mismo día en el mismo cuadro (...) La vida misma, ¿no es también una serie de imágenes que cambian al repetirse?*⁹⁵

Con estas palabras, Warhol incluye al maestro italiano dentro de la estética posmoderna de la “repetición en serie” como forma de expresión crítica ante un sistema artístico mercantilizado. La diferencia que Warhol introduce en la entrevista distingue, según palabras de Stoichita, entre la *contigüidad de lo mismo, fundamental en Warhol*, frente al *retorno de lo mismo, característico de la pintura metafísica*⁹⁶. Formalmente, el primer concepto implica una sucesión de ideas en un circuito abierto, cambiante. El segundo, se define con ideas ya determinadas por el pensamiento, el movimiento se sucede en un circuito cerrado, la mirada fijada en un punto. Para ilustrar este aspecto, Stoichita reproduce una cita de De Chirico recogida en el catálogo *Giorgio de Chirico* (1955) por Thrall Soby:

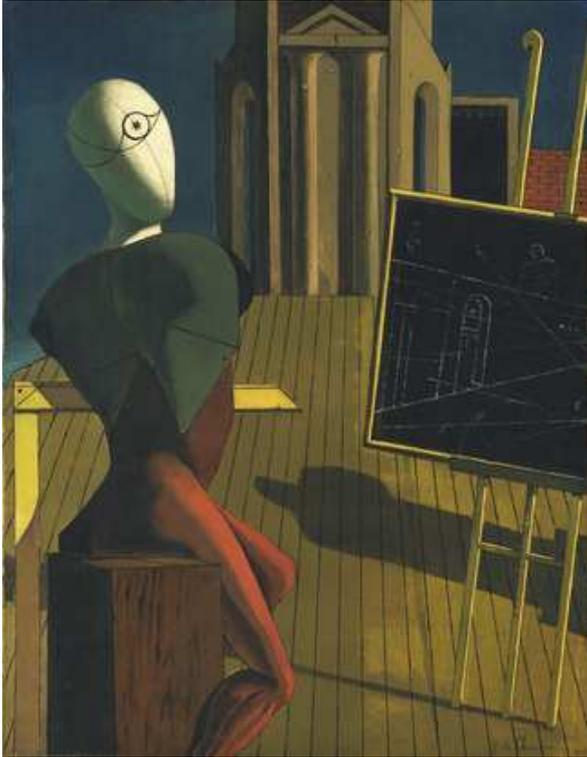
Me acuerdo de que, con frecuencia, al leer la obra inmortal de Nietzsche, Así habló Zaratustra (1883-1884-1885), ciertos pasajes de su libro me dejaban la impresión de que los conocí cuando de niño leía un libro italiano para los pequeños que se llamaba Pinocchio (Carlo Collodi, 1880). ¡Extraña similitud que revela la profundidad de la obra!

Tras la lectura de esta confesión –reflexiona Stoichita- podemos preguntarnos en qué consistía en realidad la comprensión de la que se jactaba el pintor. La respuesta puede ser sólo una: si hay algo que aproxime Zaratustra a Pinocho es el debate de los dobles del ser, la cuestión sobre las formas de existencia inauténticas, la creación de enigmas incesantes en torno a la libertad y a la manera de vivir. Si De Chirico toma algo de Pinocho es la obsesión del maniquí, del doble inauténtico, que suplanta al hombre y la tensión resultante por una superación siempre latente y jamás realizada. Lo que De Chirico toma de Nietzsche es su pensamiento más profundo, la doctrina del eterno retorno, “del ciclo incondicional, infinitamente repetido, de todas las cosas”.⁹⁷

⁹⁵ BONITO OLIVA, Achille, (1982), “Industrial metaphysics. Interview with Andy Warhol by Achille Bonito Oliva”, en A. Bonito Oliva (ed.) *Warhol verso de Chirico*, Milán, p. 70.

⁹⁶ STOICHITA, Víctor I., (1999), *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid, pp. 216 y 225.

⁹⁷ *Ibíd.*, Stoichita recupera una cita de *Ecce homo* de Nietzsche, p. 225.



15. *Vaticinador*, 1914-15.

Óleo sobre tela, 89.6 x 70.1 cm.

MoMA, Nueva York.

De Chirico resuelve en la práctica estos conflictos con la introducción de la figura colodiana del guardia municipal, que coge por las narices al muñeco de madera por haber mentado. Ese guardia municipal -o gran maestro (fig. 15) - debería también *haber llevado a la escuela a todos los Cézanne de Francia y de Navarra*⁹⁸, martillo en mano, la herramienta nietzscheana.⁹⁹

Siguiendo con el filósofo alemán, Matti Megged comenta un pasaje de la autobiografía del escritor vienés Stefan Zweig que *describió su visita a la habitación de Nietzsche con estas palabras: En una esquina, un pesado y vasto baúl, su única pertenencia*¹⁰⁰. Modesto Ortega Umpiérrez (2002) ha visto el baúl de Nietzsche en la obra de De Chirico, concretamente en *Melancolía y misterio de una calle*¹⁰¹ (1914, colección particular, fig. 16):

⁹⁸ Ibíd., p. 274.

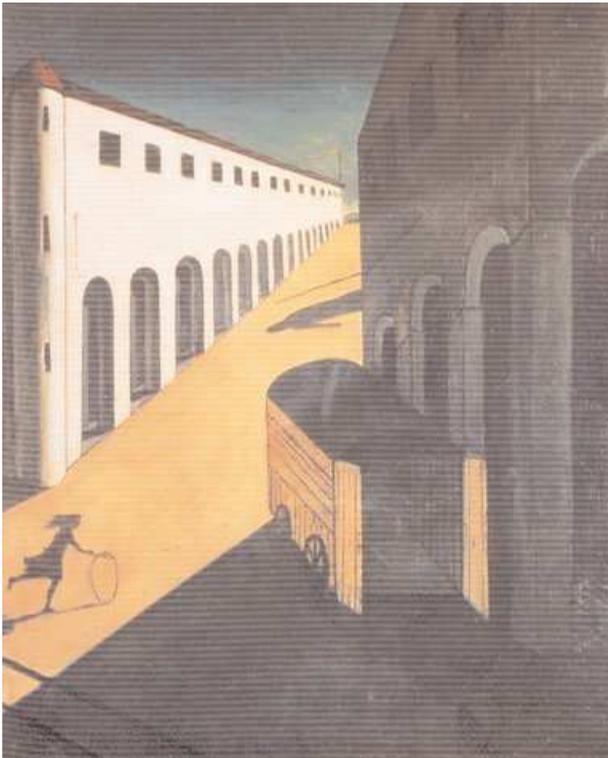
⁹⁹ NIETZSCHE, (2006), Volumen IV, p. 506.

¹⁰⁰ MEGGED, Matti, (2001), “Nietzsche sigue con nosotros”, en *La imaginación cultural del siglo XX*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Canarias.

¹⁰¹ ARNHEIM, Rudolf, (1999), *Arte y percepción visual*, Alianza Ed., Madrid, pp. 302-303.

*A primera vista, la escena parece bastante sólida y, sin embargo, sentimos que la niña que camina despreocupada con su aro está amenazada por un mundo a punto de reventar por costuras invisibles o disgregarse en fragmentos incoherentes. Un cuerpo sólido más o menos isométrico, el vagón, denuncia las convergencias de los edificios como verdaderas distorsiones. Además, las perspectivas de las dos arquerías se refutan mutuamente. Si la de la izquierda, que define la posición del horizonte más arriba, se toma como base de la organización espacial, la de la derecha se hunde en el suelo. Bajo la condición contraria, el horizonte y la calle que sube con la arquería luminosa no es más que un espejismo que conduce a la niña hacia un salto en la nada (...) Es como si De Chirico conociera la habitación de Nietzsche y nos propusiera una situación de extrañamiento, sacando el baúl e instalándolo en una calle primero y luego en una plaza.*¹⁰²

¹⁰² ORTEGA UMPIÉRREZ, Modesto, (2002), “Mirar a través del ojo de Nietzsche”, IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Re-visión: Enfoques en docencia e investigación. EGA 2002, p. 2. Ortega Umpiérrez al estudiar el discurso de Nietzsche indica que el escritor alemán utiliza un estilo abierto, no pretende en ningún momento construir un sistema. Se alza, la mayoría de las veces, sobre aforismos cortos, metáforas, un modo poético. El mismo Nietzsche lo denominó preguntas, jeroglíficos o máscaras. Aforismos, en el pensamiento de Nietzsche, contra el corsé sistemático y líneas de fugas en el diseño, contra el argumento, la síntesis, lo que cierra. El diseño debe compartir ese carácter de incompletud. Abrir y no cerrar. Establecer cierto rodeo, lo que Benjamin denominó “unweg”, al tiempo que tener un carácter oculto, enigmático; como si de un jeroglífico o máscara se tratara. Debe tener una estructura poética. El diseñador al igual que Nietzsche se dedica a actividades de desenmascaramiento.



16. *Melancolía y misterio de una calle*, 1914.

Óleo sobre tela, 87 x 71.5 cm.

Colección particular.

Esta última cita de Ortega Umpiérrez (2002), en *Plaza de Italia con estatua y carromato* (1913, colección particular), abre el interrogante de cuál es la aspiración del pintor metafísico. Según Tellenbach¹⁰³, acceder a la memoria colectiva corresponde a la estructura mental del tipo melancólico y remite a un principio formal de orden: organizar el mundo según referencias sólidas y claras. Al respecto transcribo un escrito dechiriquiano de enero de 1941 *Porqué he ilustrado el Apocalipsis* (“Stile”, Milán, no. 1):

(...) De hecho el espíritu mediterráneo transmite una fuerte simpatía por las largas noches de invierno, los días cortos, cuando la niebla es tan espesa y el techo de las nubes es tan bajo que uno tienen que mantener encendida la lámpara, incluso al mediodía. Son todas las cosas que me hacen ser optimista y aumentar significativamente mi buen humor, mi deseo de trabajar, crear, aprender, descubrir, inventar, mejorar. Amo las largas noches de invierno y el sueño profundo en el que me sumerjo en estas noches. Los dos meses más bonitos del año son para mí

¹⁰³ TELLENBACH, Hubertus, (1976), *Melancolía: visión histórica del problema. Endogenidad. Tipología. Patogenia. Clínica*; prólogo de V. E. von Gebattel. Madrid, Ediciones Morata.

noviembre y diciembre, en enero mi felicidad disminuye lentamente, porque en este último mes ya siento la primavera. Amo el sueño pesado del invierno, cuando sueño sueños largos y complicados, como si me sumergiera lentamente en lugares y tiempos antiguos; sueños pesados pero consoladores, tranquilizadores como en un espectáculo de efebos hermafroditas de espaldas doradas, desnudos bajo un cielo alto y terso y a la orilla de un mar profundamente cerúleo, dispersados por templos y santuarios y por rocas cubiertas de pino y de laurel inmortal.

(...) Entré en el Apocalipsis como en un largo sueño de invierno. Al artista se le permite desplazarse, moverse de ciertos puntos. Cuando los rayos buenos y malignos emitidos por el mundo desconocido (se supone), y viceversa, llegan con "diferencias" que los mejores equipos matemáticos no llegan a descifrar, a mí poco me importa. Como ya he dicho, al artista se le permite "moverse". Desde el punto A, que corresponde a la representación del mundo conocido, y desde el punto B, representación que corresponde al mundo desconocido, y del intercambio recíproco entre el bien y el mal, pero más de mal que de bien, la corriente entre estos dos puntos, yo me desplazo con mi lápiz Faber número 2, con mi navaja de confianza, mi goma marca Elefante, y mi libro de papel de dibujo, y me dirijo a instalarme a un tercer punto C. En este punto se encuentra la zona de seguridad de la "relatividad", donde goza el observador, el espectador y el creador.

Desaparecen los "errores" y las "diferencias inexplicables". Los puntos ayudados por los trazos, se unen entre sí; los trazos, cierran los puntos, se sienten seguros; y todos los signos de la taquigrafía misteriosa están en casa, felices. Así nació el "espectáculo del dibujo".

En el largo sueño de invierno, en aquella casa grande y extraña que es el Apocalipsis, llena de cuartos oscuros, de dobles puertas, de alfombras antiguas y conserje ahumado, con mesas orientales y muebles pesados y tallados, las habitaciones son todavía habitaciones (la sala de juegos para los niños, aquella para los padres amados y venerados, y luego la sala para los parientes, familiares, amigos y parásitos. Esa estancia para el servicio burlón, ingenioso, irónico y ladrón, y otra para el cocinero inquietante y obsceno, y aquella para la gobernanta higienista, puritana y severa), en esa casa grande y extraña, digo, yo sueño, curioso y feliz, como un niño entre sus juguetes, en la víspera de Navidad.



17. *Maniqués*, 1920.

Óleo sobre tela, 80.5 x 54 cm.

Royal Museums of Fine Arts, Bruselas.

5 La voluntad de representación, una nueva imagen del mundo.

5.1 El nombrar moderno.

Un factor en el que se muestra la nueva concepción diacrónica¹⁰⁴ del arte moderno, es *el nuevo nombrar* que, como puntualiza Geles Mit¹⁰⁵, *se va solidificando como instrumento ideológico y como búsqueda de la identidad artística*. La exploración de nuevos lenguajes se manifiesta mediante individualidades que abogan, cada una a su manera, por lo espiritual, *por un conocimiento secreto de aquello -lo que sea- que secretamente gobierna la marcha del mundo* (González, 2007, p. 15). Carlos Thiebaut (1990)¹⁰⁶ plantea una dicotomía histórica en el uso del título: como *nombrar antiguo* se refiere al lenguaje vinculado de forma extrema al texto que lo conforma, el sagrado; y como *nombrar moderno* al vinculado al nuevo contexto y a nuevas significaciones. El nombrar moderno plantea múltiples significados y convierte, por tanto, la verdad en algo también múltiple. Dicho en otras palabras, la vía tradicional ha seguido el uso del título *descriptivo* (Mit, 2002), identificativo en relación al signo propio de la conciencia y cultura del momento; en la época Moderna, el carácter *connotativo* de la obra se fortalece, provocando la eclosión del significado y favoreciendo la aportación del espectador (Mit, 2002, pp. 41-42).

Respecto a esta metamorfosis del arte, en la cual se generan diversidad de significados, Walter Benjamín (2003)¹⁰⁷ concreta el paso del *valor ritual*, de culto, al *valor de exhibición*, relacionado con el carácter socializador del mensaje. La obra se entiende ahora como parte de una experiencia profana: la vivencia estética de la belleza. *Exhibirse*, conlleva que la obra existe al ser habitada, para ser repetida, una y otra vez, desencadenando un proceso de intercambiabilidad entre artista y público como detentadores de una función alternable. Al respecto, Benjamin (2003) expresa la confusión moderna que se introduce entre el *creador* de la obra, cuyo viejo carácter

¹⁰⁴ CALVESI, (1990). *El problema se plantea ahora históricamente ya que el engaño ya no puede relativizar la homogénea y perenne cualidad y centralidad del arte*.

¹⁰⁵ MIT, Geles, (2002), *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el hombre*, Institut Alfons El Magnànim, Valencia, Formes Plàstiques 14, p. 77.

¹⁰⁶ Recogido por MIT (2002): THIEBAUT, CARLOS, (1990), *Historia del nombrar*, Madrid, Visor, pp. 59-60.

¹⁰⁷ BENJAMÍN, Walter, (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Prólogo de Bolívar Echevarría. Editorial Itaca, México, pp. 13-15.

sacerdotal se desvanece, y el *admirador* de ésta, que la dota de sentido. La obra de arte moderna es una *obra abierta*, y la recepción o disfrute de la misma no requiere la compenetración que reclamaba la contemplación tradicional; el arte se adapta a un nuevo tipo de masificación en libertad (Mit, 2002). El problema se plantea ahora en la imposibilidad de establecer un valor universal para los conceptos de Belleza y Gusto (Dottori, 2008).

El nuevo nombrar genera una amplia diversidad de lecturas, en las que el proceso mental de comprensión es el que matiza su significado final. Tengamos en cuenta que las obras de arte se presentan generalmente al público en los museos o galerías junto a la ficha dónde aparece su autor, fecha de realización, título, técnica y dimensiones. La comprensión implica un *procesamiento cíclico con etapas de construcción y de integración* de todos los datos, que culmina en la obtención de una representación coherente¹⁰⁸. Este proceso de comprensión lleva consigo una nueva significación¹⁰⁹ que se corresponde a la representación mental subjetiva. Según Ernst H. Gombrich (1997) *la imagen es un polo, el título a menudo proporciona el otro, y si el dispositivo funciona, algo nuevo surgirá que no es la imagen ni las palabras, sino el producto de su interacción*¹¹⁰. A este proceso de interacción palabra-imagen, le sigue el de generación de significados al que Gombrich asigna una concreta realidad neuronal cuando apunta que la activación del *ajuste eléctrico-mental apela al espectador a que complete o realice la significación del enunciado y del contexto*.

Así pues, volviendo al tema que nos ocupa, *el título de la obra de arte condensa, resume o sintetiza no una estructura textual a la que parafrasea sino una imagen, convirtiendo el lenguaje escrito en una serie de signos icónicos y plásticos que a su vez también se estructuran en la superficie de un lienzo* (Mit, 2002, p. 53). El título puede ser más intenso o más extenso, pero, según T. A. van Dijk¹¹¹, existen dos lenguajes en el arte moderno, vinculados entre sí e igualmente relevantes: el *co-textual* y el *con-textual*.

¹⁰⁸ Recogido por MIT (2002): KINTSCH, W., (1998), *Comprehension. A paradigm for cognition*, Cambridge University Press, Nueva York.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, JAUSS, H. R., (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid.

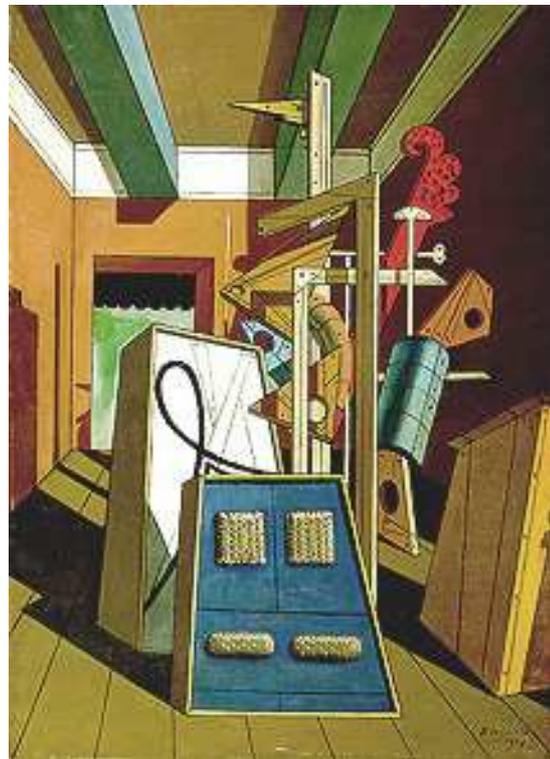
¹¹⁰ GOMBRICH, Ernst H., (1997), *Temas de nuestro tiempo. Propuestas para el siglo XX acerca del saber y del arte*, Debate, Madrid, pp.169-170.

¹¹¹ Recogido por MIT (2002): DIJK, T. A. van, (1972), *Some aspects of the text grammars*, Mouton, La Haya.

Bice Mortara¹¹² se refiere al *co-texto* como el conjunto de los elementos lingüísticos que constituyen en sí mismos el texto; y al *con-texto* como el conjunto de condiciones pragmáticas, de relaciones entre los signos y sus usuarios, todas aquellas circunstancias externas pero pertinentes al texto en cuanto que influyen en su lectura.

Mario Praz (1979) sitúa el origen del nuevo nombrar en el Romanticismo, en el que se da

*El desarrollo del individuo, la introversión y el punto de vista psicológico, que explican el anhelo de lo desconocido y trascendente, lo vago e indefinido, el rechazo de las reglas tradicionales, la atracción por todo tipo de estímulos y, en una etapa ulterior, la distancia respecto a una realidad material demasiado próxima.*¹¹³



18. *Interior metafísico con galletas*, 1916.

Óleo sobre tela, 81.28 × 65.08 cm.

The Menil Collection, Houston, Texas.

Todas las características expuestas por Praz (1979) explican el frecuente uso de la

¹¹² Ibíd., MORTARA, Bice, (1991), *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid, p. 294.

¹¹³ PRAZ, Mario, (1979), *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, p. 161.

metáfora y la paradoja como recursos lingüísticos desde el siglo XIX. Geles Mit (2002, p. 58) recoge de la obra *Seuils* de Gérard Genette (París, Senil, 1987) una división de las funciones del título literario adaptadas al ámbito artístico: *identificativa, descriptiva, connotativa y seductora*. Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX convertirán el título en un elemento decisivo y poderoso, un vínculo entre el espectador y el artista, que se fundamenta precisamente en la seducción (fig. 18).

El arte del siglo XX pone al descubierto y explora una fisura que reclama continuamente ser llenada: la asignación del título de la obra, el artista propone una extrañeza y el espectador, si acepta el juego, dispone de un territorio amplio donde desplegar su bagaje intelectual y emocional:

*Desde el momento en que se hace efectiva la emancipación del arte, de la norma de la referencialidad, deja éste de perseguir la semejanza entre las premisas disímiles de la imagen-pintura y del título-palabras.*¹¹⁴

Mit (2002) explica que *las cosas han cambiado y las claves se construyen unas sobre otras, mientras caminamos*. Por un lado, se acepta la relevancia de la creatividad (como sinónimo de originalidad) por encima de la destreza (como sinónimo de técnica), pero por otro, el arte se confirma en su materialidad y especificidad (Mit, 2002, p. 63). Nos encontramos ante una nueva figura de la dialéctica entre lo real y lo imaginario donde la imagen deja de ser una mera puesta en escena para convertirse en un instrumento de reflexión:

*La búsqueda de la identidad perdida se recupera a través del signo plástico y la orientación de los títulos de las obras van por diferentes vías: nombrando y apuntando el signo plástico, anunciando su tema o contenido, subrayando la materialidad del lienzo en el que el signo se objetualiza.*¹¹⁵

5.2 El lenguaje estético y la metafísica ontológica.

El título de la obra de arte es, según Geles Mit (2002, p.101), un *pulsador de sentido*. Las palabras, en cualquiera de sus recursos lingüísticos, deben alcanzar al lector/espectador, y el *grado de éxito* de la lectura se rige por lo que se llaman las

¹¹⁴ MIT (2002), p. 59.

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 79.

*formas de efectividad del lenguaje. Para establecer este éxito se necesita dominar lo que Mijail Bajtín (1979)¹¹⁶ denomina *arquitectura y/o tronco común* (el lenguaje reconocido por una cultura) para, a partir de él, acceder a una comunicación cultural compleja o *discurso estético*, que implica una *operación de absorción y transformación de los géneros primarios*.*

Como ejemplo para ilustrar los dos niveles del lenguaje cultural de los que trata Batjín (1979), haremos una breve referencia a cuatro estudios que abordan los fundamentos del lenguaje desde diferentes disciplinas: filosófica, poética, lingüística y artística. Jorge Wagensberg, en entrevista publicada en “El País” (sábado 24 de febrero de 2007- Babelia 15), reflexiona y debate a partir del libro de George Steiner *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* (Siruela, Madrid, 2007), concluyendo que *sin lenguaje es posible pensar, es difícil conocer y es imposible comprender*. Steiner, partiendo del carácter universal del pensamiento, establece en la obra citada una divisoria fundamental entre las diversas escuelas filosóficas, atendiendo a sus fundamentos epistemológicos:

Los sistemas filosóficos - epistemológicos que tratan de explicar y analizar la residencia del pensamiento se dividen en dos categorías perennes. La primera define nuestra conciencia y nuestro conocimiento del mundo como una percepción a través de la ventana. Este modelo, basado, un tanto ingenuamente, en una analogía con la visión ocular, subyace a todo paradigma cerealismo, de empirismo sensorial. Autoriza una creencia, por compleja y atenuada que sea, en un mundo objetivo, en algo que está “ahí fuera” y cuyos elementos ideales y materiales nos son transmitidos por aportes conscientes o subconscientes, como lo es la ubicación de este aporte por medios intuitivos, intelectuales y experimentales. La otra epistemología es la del espejo. Postula una totalidad de experiencias cuya única fuente verificable es el pensamiento mismo. Es nuestra mente, nuestra neurofisiología, lo que proyecta lo que consideramos como las formas y la sustancia de la “realidad”. Per se esto es el irrefutable axioma kantiano: la “realidad”, sea lo que sea lo que la compone, es inaccesible.

¹¹⁶ MIT, (2002). Geles Mit cita a Mijail BAJTÍN (1979) quien cita a Yuri M. LOTMAN (1978) al afirmar que *toda actividad de producción y comprensión estética requiere el paso previo del dominio de la arquitectura/tronco común, del proceso de reconocimiento cultural. La comunicación cultural compleja supone una operación de absorción y transformación de los géneros primarios para acceder a procedimientos nuevos. Lo que supone afirmar que la literatura posee un sistema propio de signos y reglas de combinación de estos sistemas de comprensión, que sirve para transmitir comunicaciones complejas y peculiares, no transmisibles por otros medios.*

*Escapa a cualquier aprehensión demostrable y segura. Puede equivaler a una alucinación colectiva, a un sueño común.*¹¹⁷

El proceso de aprendizaje del lenguaje conlleva desarrollar una serie de mecanismos de naturaleza metafórica y metonímica que, en nuestras vidas y en nuestra comunicación oral, hacen más intuitiva la actividad de comprensión del mundo que nos rodea, a la vez que la enriquecen¹¹⁸. El *discurso estético* (Bajtín, 1979) está pues vinculado a un proceso cuya meta se fijaría en el desarrollo del conocimiento *meta-representacional*, es decir, la posibilidad de expresar la propia subjetividad y comprender la ajena¹¹⁹.

Si el discurso de Steiner gira en torno a dos categorías epistemológicas, María Zambrano (1997, p. 40-41) destaca una dualidad distinta para desarrollar su definición de poesía a partir del mito de Antígona:

*En esta tierra que está bajo el sol no es posible porque todo lo que desciende del sol es doble: luz y sombra; día y noche; sueño y vigilia; hermanos que viven uno de la muerte del otro. Hermano y esposo que no pueden juntarse y ser uno solo. Amor dividido. Y no hay lugar donde el corazón pueda ponerse entero.*¹²⁰

La dualidad del lenguaje marca, según Zambrano (2001), nuestra concepción del mundo. Este mundo siempre vivo que se va metamorfoseando en el curso de nuestras vivencias: *el cuestionamiento de la existencia del ser se presenta como paradigma en lo conocido y lo desconocido o en las preguntas para las que no habrá respuesta.*

Roland Barthes (Mit, 2002, p. 102), desde una perspectiva lingüística, distingue también dos niveles de significación, refiriéndose en particular a la lectura pictórica. Barthes denomina *nivel denotado* a la mera identificación de los elementos de la escena; y *nivel connotado*, a aquél que supone la asimilación de sistemas más complejos, compuestos a

¹¹⁷ STEINER, George, (2007), *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Ediciones Siruela S.A., Madrid, pp. 71-73.

¹¹⁸ LAKOFF, G. y JONSON, M., (1995), *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid.

¹¹⁹ SILVESTRI, Adriana, (2002), “La creación verbal: el procesamiento del discurso estético”, en *Estudios de Psicología*, 23 (2), Universidad de Buenos Aires, Fundación Infancia y Aprendizaje, revista de estudio e investigación, p. 249. El lenguaje, apunta Silvestri, es la estructura comunicativa que establece las bases patrimoniales de una cultura y con ello de su pensamiento.

¹²⁰ ZAMBRANO, María, (2001), *Filosofía y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid. *La tumba de Antígona* es una de las obras de Zambrano donde proyecta su concepto de poesía.

su vez por otros, produciendo cadenas de significación en las que el espectador es un elemento activo para descifrar las claves internas de la imagen, sin que exista garantía alguna de *efectividad* (posibilidad de lecturas generalizadas o compartidas). Por ejemplo, en la lectura de una escena histórica, habiéndose cuestionado los valores del mundo representado, la búsqueda de nuevos niveles de sentido produce multiplicidad de desarrollos, siendo el pensamiento quien establece los límites de éstos.

Finalmente, desde una perspectiva artística, Giorgio de Chirico recoge también la dualidad del lenguaje estético dentro del concepto *pensar lo infinito*. De Chirico distingue dos aspectos de las cosas:

(...) hay un aspecto corriente, que vemos casi siempre y que ven los hombres en general, y el otro espectral o metafísico que sólo pocos individuos pueden ver en momentos de clarividencia y de abstracción Metafísica.

O, haciendo gala de nuevo de su misantropía, lo que llama *dos soledades*:

*Toda obra de arte profunda- dice Chirico- contiene dos soledades: una a la que podríamos llamar plástica y que es esa beatitud contemplativa que da la genial construcción y combinación de las formas; la segunda soledad sería la de los signos, soledad eminentemente Metafísica y para la cual queda excluida a priori toda posibilidad lógica de educación visual o psíquica.*¹²¹

Así pues, el proceso de desciframiento de lo oculto implica un trabajo de investigación y de reflexión sobre lo conocido. El aspecto metafísico de las cosas no procede de una situación excepcional, de lo fantástico o de lo sorprendente sino que, paradójicamente, está contenido en la propia materialidad de los objetos y en las situaciones más familiares: somos nosotros mismos quienes en ciertas circunstancias de contemplación lo reconocemos. Dice Heidegger (1995, p. 75-76) que en la Metafísica *se lleva a cabo la meditación sobre la esencia de lo ente así como una decisión sobre la esencia de la verdad (...)*, poniendo el fundamento de una nueva era ya que, *por medio de una determinada interpretación de lo ente y una determinada concepción de la verdad, le procura a ésta (a la historia) el fundamento de la forma de su esencia.*

¹²¹ CHIRICO, (1990), pp. 37-45, *Sobre el arte metafísico*, publicado en “Valori Plastici”, Roma, I, nº IV-V, abril-mayo, 1919.

En *Sobre el arte metafísico* (1919) De Chirico asocia el aspecto metafísico de la realidad familiar a alteraciones de la propia memoria, que desharían los lazos de causalidad que estamos acostumbrados a establecer:

*(...) es la misma tranquilidad e insensata belleza de la materia que me parece Metafísica, y tanto más metafísicos me parecen aquellos objetos que por claridad de color y exactitud de medidas están en las antípodas de cualquier confusión y de cualquier nebulosidad.*¹²²

El objeto (o, lo que es lo mismo, nuestra manera de percibirlo y comprenderlo), lleva en sí mismo su propio carácter espectral, del mismo modo que el objeto descontextualizado de su significado histórico deja de ser en sí mismo. *Para que se produzca un nuevo contexto, alienante, resulta obvio y eficaz la representación no estridente pero sí desorientadora de la imagen* (Calvesi, 1990).

El nuevo modo de representación desvela una nueva percepción, extraña e inquietante. En palabras de Steiner (2007, p. 46): *(un) acto de pensamiento postula su conquista de la verdad únicamente allí donde el proceso es tautológico, donde el resultado es su equivalencia formal, como sucede en las matemáticas o en la lógica simbólica*. El retorno de lo mismo de Giorgio de Chirico se concibe como un lenguaje complejo en el cual se origina un pensamiento postulado de manera diferente y a modo de eco de lo existente.

¹²² Ibíd., p. 27-35, *Nosotros metafísicos...*, publicado en “Cronache di Atualità”, febrero, 1919.



19. *El gran metafísico*, 1917.
Óleo sobre tela, 104.8 x 65.5 cm.
Colección particular, Bonn.

Así pues, la repetición incesante de un concreto repertorio iconográfico en la plástica dechiriquiana está determinada por la materia y la forma del objeto representado y no por la carga histórica de éste o su utilidad esencial dada. Si *desocultar* es según Martín Heidegger *mostrar la verdad*, la conquista de la esencia de lo ente, de la esencia de las cosas, se resuelve en el combate entre lo decible y lo indecible, entre lo finito y lo absoluto, y es en la soledad Metafísica del signo descontextualizado donde éste se nos aparece como reflejo de la duplicidad propia del lenguaje (fig. 19). El pensamiento se cuestiona dónde termina lo pensable y empieza lo indecible. O la formulación de preguntas para las que no habrá respuesta (Zambrano, 2001).

En la época Moderna el mundo se ha convertido en imagen. Según Heidegger (1995, pp. 75-76), ello se debe a cinco fenómenos: desarrollo de la ciencia; la técnica mecanizada como transformación autónoma de la práctica; la introducción del arte en el horizonte de la estética convirtiéndose en otro tipo de vivencia; el hecho de que el obrar humano se interprete y realice como cultura; y la desdivinización o pérdida de dioses. Esta inversión de los valores ya fue planteada por Friedrich Nietzsche como la forma de superar el Nihilismo y, en la obra de De Chirico, es expresada como *la*

sustancia de la cosa en sí, el concepto espectral de la cosa en sí libre de su forma exterior (Dottori, 2008).

5.3 El título dechiriquiano en el escenario moderno.

Los títulos empiezan a ser en el siglo XX cada vez más necesarios, no sólo a la hora de interpretar la obra de arte, sino también como documento a partir del cual escribir la historia de una época (Mit, 2002, p. 104). El incremento en la producción de significados que trae consigo el diacronismo moderno y el alejamiento de las viejas normas, ha de ser compensado con aportaciones contextuales como las que introduce el propio título de la obra o las que aporta su creador mediante testimonios escritos, entrevistas, publicaciones, cuadernos de artista, etc. En el caso de Giorgio de Chirico son abundantes las fuentes originales. El artista dejó constancia de su trabajo en numerosos escritos y publicaciones que hacen posible una lectura extensa, fructífera y completa de su obra.

En relación a esta investigación, no la hemos planteado por períodos como han publicado Baldacci y Roos (2007), sino por aquellos conceptos que definen los diferentes elementos iconográficos del repertorio dechiriquiano. El estudio del título de la obra de Giorgio de Chirico es fundamental en cuanto que su carácter alegórico nos permite resituar el objeto representado. Recordemos que el fenómeno de transmutación de los valores culturales a partir de la descontextualización del objeto que los sustenta, implica poseer información co-textual y con-textual para su lectura (Mortara, 1991): no es que la diosa griega deje de ser diosa sino que ahora, colocada directamente sobre el suelo, sin podio ni abalorios y parcial o completamente mecanizada, se desplaza también fuera de su significado histórico, ancestral (Calvesi, 1990). Palabras como *enigma, nostalgia, melancolía, profecía, metafísica*, nos introducen recurrentemente en la tensión determinada por la tristeza frente a lo inalcanzable y revisan el concepto schopenhaueriano de *voluntad de vivir* como forma trágica individual y única de existencia¹²³. Otros sustantivos como *sueño, poeta, vaticinador, filósofo, adivino, musa,*

¹²³ Como ya hemos indicado anteriormente, la *crisis de identidad* y la *terrible impotencia* (Calvesi, 1990, p. 160) a las que se refiere Calvesi respecto a Giorgio de Chirico, nos remiten al concepto de *voluntad de vivir* de Arthur Schopenhauer (2006, p. 247). Lo que Schopenhauer afirma es que a través del *fatalismo trascendente* se llega a momentos de felicidad verdadera y no a la negación de ésta. El filósofo alemán diferencia, asimismo, entre dos filosofías de vida: la del que acepta los desenlaces trágicos como parte de la propia vida y para el que la muerte es el fin; y la del que se aferra a los placeres y al derecho a

remiten al papel del *artista/poeta* como vidente, concepto en el que el pintor se reconoce y afirma. Otros términos más concretos y descriptivos como *maniquí, torre, ciudad*, aunque primarios, involucran la fijación de nuevos significados nacidos de la imagen cotidiana y próxima, representada ahora desde el pensamiento -como en el sueño¹²⁴-, pero también comportan la crítica de las urbes modernas. Así pues, *la atmósfera de una tarde de otoño*, representada desde la plataforma del código occidental es la base utilizada por De Chirico para desplegar su lenguaje. Este lenguaje que, dentro del nuevo escenario moderno, el *Trauerspiel* wittgensteiniano¹²⁵, se construye, según Massimo Cacciari (1989), en *la lucha de nosotros con el lenguaje y del lenguaje consigo mismo*:

*El espacio del Trauerspiel es el espacio de la lucha de nosotros con el lenguaje y del lenguaje consigo mismo, y no el del anhelo del lenguaje más allá de sí mismo. Es el espacio de la palabra, perfectamente definida y nítida de su desesperación, que se reconoce como constitutivo en el afirmar el silencio de su naufragio. Lo esencial no radica en evitarlo, en exorcizarlo, sino en el repetirlo diversamente, en lugares nuevos, como distintas y diversas son las respuestas a los problemas siempre nuevos: “Vida verdadera quiere decir: inventar nuevos lugares en los que poder naufragar (...); toda obra nueva es sólo la invención de una nueva muerte”.*¹²⁶

En la reflexión sobre la cuestión de la esencia de la verdad (Heidegger, 1995) como proceso tautológico (Steiner, 2007) es donde De Chirico conjuga su estética metafísica: un lenguaje donde la repetición de elementos define nuevas figuras alegóricas que

la felicidad. Calvesi señala que De Chirico no consigue apartarse de la vida, se aferra a la voluntad de vivir, por lo que la repetición de la imagen del hombre *asediado por un invencible misterio* (Calvesi, 1990, p. 160) nos desvela la angustia producida por su crisis de fe en la existencia del más allá.

¹²⁴ SCHOPENHAUER, (2006), p. 263. *El sueño perceptivo, cuando el sueño aparece en un dormir más ligero, o el magnético, cuando es muy ligero, destacan por su peculiaridad que consiste en que se sueña la inmediata realidad presente, aumentando su carácter enigmático debido a que el campo visual del que sueña se amplía aún algo más, de modo que alcanza hasta el exterior del dormitorio.*

¹²⁵ CACCIARI, Massimo, (1989), *Hombres póstumos, la cultura vienesa del primer novecientos*, Ediciones Península, Barcelona, p. 33.

¹²⁶ *Ibid.*, Cacciari recoge la nota bibliográfica de BAZLEN, R., *El capitán de altura*, Trama Editorial, Madrid, 1996. Colección Largo Recorrido.

remiten a la herencia romántica del pintor¹²⁷.

La palabra, dice De Chirico,

*(...) siempre ha sido posterior a la creación de un objeto o al descubrimiento de una idea (...) Nos servimos de la palabra para comunicar a los demás nuestros pensamientos, en voz alta cuando hablamos directamente y mentalmente (...) En este caso las palabras actúan de freno moderando el curso de nuestros pensamientos y ayudándonos de esta manera a retener, a profundizar y, por último, a realizar mejor lo que nos ocupa. La palabra actúa de freno puesto que es infinitamente más lenta que la imagen y retrasa la sucesión de imágenes dando a nuestro pensamiento la posibilidad de analizarlas y de realizarlas.*¹²⁸

Como hemos apuntado anteriormente, el calificativo *metafísico* le es asignado a la obra de De Chirico por Guillaume Apollinaire en el artículo titulado *Boussingault* (sic. *Boussin*, meter bulla, turbar): *los paisajes metafísicos de mister de Chirico* (1972, “The Salon d’Automne”, 15 de noviembre de 1913, p. 333) referido a la exposición celebrada en noviembre de 1913 en el Salón de Otoño. Gracias al catálogo recopilatorio elaborado entre 1971 y 1987 por Claudio Bruni Sakraischik, *Catálogo General de Giorgio de Chirico opere dal 1908 al 1970* (Electa Editrice, Milán, 1971-1987), podemos fechar la primera utilización del término *metafísico* en el título de una obra del pintor en 1914 con *Figura metafísica* (Galería La Medusa, Roma). Escenarios figurativos, naturalezas muertas y paisajes, engloban lo representado en otras obras en cuyo título se incluye el término “metafísico”:

Interior metafísico con fábrica (1916, Staatsgalerie, Stuttgart),

¹²⁷ VERA SAURA, Carmelo, (1998), pp. 12-81, “El primer Leopardi y las polémicas clásico románticas en Italia (1816-1825), en *Discurso de un italiano entorno a la Poesía Romántica* (escrito en 1818 y publicado por primera vez en 1906 por Giuseppe Mestica Ed.). Sabemos por Calvesi (1990) que De Chirico conoció la obra de Giacomo Leopardi (1798-1837). Tanto la estética romántica como la clasicista tenían la metáfora y la alegoría como manifestaciones sublimes de interpretación de la naturaleza, presentes en todas las manifestaciones artísticas del momento. Vera recoge del *Zibaldone* (1820) de Leopardi *como algunos de los procesos de la creación del gran poeta, la metáfora y el proceso analógico, pues la imaginación descubre relaciones nuevas entre los fenómenos de la naturaleza, recurriendo al entusiasmo como condición de ese proceso, según la teoría longiniana de lo sublime. El poeta revela su osadía en el uso de procesos metafóricos desconocidos que manifiestan la libertad poética representando la mayor belleza de una lengua (...) La metáfora es sublime en la nobleza de expresión.*

¹²⁸ CHIRICO, (1990), pp. 129-135, *Discurso sobre el mecanismo del pensamiento*, publicado en “Documento”, mayo, 1943.

Interior metafísico con galletas (1916, Chazen Museum of Art at the University of Wisconsin, EE.UU.),

Interior metafísico (1917, MoMA, Nueva York; 1917, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Alemania),

El gran metafísico (1917, MoMA, Nueva York, EE.UU.),

Consuelo metafísico (1918, Colección Broglio, Roma),

Autorretrato metafísico (1919, Galleria Internazionale, Milán),

Recuerdo metafísico de las rocas de Orvieto (1922, Galería La Medusa, Roma),

Visión metafísica (1924, Colección Privada, Milán)

En todo caso, no es incorrecto detectar la presencia de una estética metafísica en fechas anteriores. Calvesi apunta en su ensayo (1990, p. 68-69) que De Chirico conoció la filosofía de Nietzsche y la metafísica de Schopenhauer a través de Papini, con quien pudo establecer contacto durante sus visitas a Florencia (1906 y 1907 o bien entre 1910 y 1911). Las primeras obras metafísicas son las relacionadas con *esa extraña y profunda poesía, infinitamente misteriosa y solitaria, que se basa en el Stimmung (uso esta palabra alemana muy eficaz que se podría traducir como: “atmósfera en el sentido moral”)* (...) *de la tarde de otoño (...)*¹²⁹; unida a la experiencia del *spleen* (el estado de melancolía sin causa definida; en inglés la palabra que designa el *bazo*) o la enfermedad que el propio pintor asocia con el nacimiento de su estética (*Memorias de mi vida*, 2004), la conciencia melancólica¹³⁰. Respecto al *El enigma de una tarde de otoño* (Florencia, 1910, fig. 11), primera obra considerada metafísica por historiadores como Paolo Picozza o Dottori (2008), Chirico explica que nació de una “revelación”: *tuve la extraña impresión de mirar aquellas cosas por primera vez, y la composición del cuadro se reveló al ojo de mi mente*¹³¹.

¹²⁹ CHIRICO, (2004), pp. 77-78.

¹³⁰ PANOFSKY, KLIBANSKY y SAXL, (1991), *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza, pp. 241-242. El bazo es el órgano que según la doctrina pitagórica de los cuatro temperamentos, se relaciona con el otoño y la vejez. Es el órgano que representa la melancolía la cual es regida bajo el signo de Saturno, gobernador del tiempo, de la geometría y en general de todo lo que se refiere a la medida del tiempo, del espacio y sus aplicaciones. Son las actividades ligadas a la geometría, al número y a la medida, como la arquitectura en especial y las artes en general, las que llevan a la escenificación de una imaginación melancólica donde lo espectral representa la voluntad schopenhaueriana, en la que se manifiesta la *cosa en sí*.

¹³¹ CALVESI, (1990), “La formación florentina de Giorgio de Chirico: El misterio de la Metafísica”, p. 21.



20. Gare Montparnasse. *La melancholia de la partida*, 1914.

Óleo sobre tela, 140 x 184.5 cm.

MoMA, Nueva York.

La tristeza de De Chirico nace de la sospecha de que más allá de lo measurable existe una esfera metafísica inalcanzable. Esta sensación se expresa en los títulos de las siguientes obras:

Nostalgia del infinito (1912–13?, MoMA, Nueva York, EE.UU. / según catálogo de Claudio Bruni fechado en 1911),

La mañana angustiosa (1912, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento, Italia),

La incertidumbre del poeta (1913, Tate Gallery, Londres, Inglaterra / según catálogo de Claudio Bruni en la Colección Privada de Sir Roland Penrose, Londres),

Melancolía del regreso (1913, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas),

Gare Montparnasse, La melancolía de la partida (1914, MoMA, Nueva York, EE.UU. / según catálogo de Claudio Bruni en la Colección Privada de James T. Soby, EE.UU., fig. 20),

Nostalgia del Poeta (1914, Peggy Guggenheim Collection, Venecia, Italia / según catálogo de Claudio Bruni de la Yale Art Gallery, EE.UU.),

El enigma de la fatalidad (1914, Kunstmuseum Basel, Suiza / y según catálogo de Claudio Bruni en el Kunstmuseum de Basilea, propiedad de la Fundación Emmanuel

Hoffmann),

El enigma del día (1914, MoMA, Nueva York, EE.UU. / y según catálogo de Claudio Bruni en la Colección Privada de James T. Soby, EE.UU.),

Melancolía hermética (1919, Collection d'art moderne de la Ville de Paris, París).

Tanto *Soledad* (entre 1910-1920, Allen Art Museum at Oberlin College, Ohio, EE.UU.; 1917, lápiz sobre papel, MoMA, Nueva York, EE.UU.), como *La eventualidad del destino* (1927, Art Institute of Chicago, EE.UU.), son composiciones en las que se representan exteriores que evocan arquitecturas mitológicas y paisajes lejanos. El carácter alegórico del título se manifiesta a través de recursos compositivos como la pronunciada perspectiva de las construcciones. Según Calvesi (1990, p. 96) esta representación singular de la perspectiva y de la morfología arquitectónica reflejan el conocimiento de estudios sobre la perspectiva tal y como el Quattrocento toscano la codificó, reafirmando la atmósfera melancólica propia de la estética dechiriquiana. En relación a *El enigma de una tarde de otoño* (fig. 11), Calvesi apunta que

*(...) la estatua de Dante está situada en el centro de la plaza florentina de Santa Croce y se la ve por detrás, como saliendo de la iglesia o teniendo el edificio a sus espaldas. En realidad, la fachada de la iglesia padece una transformación mucho más profunda que la propia estatua. En su lugar aparece una arquitectura estereotipada que se acerca más al detalle de un fresco de Giotto en Santa Croce, Los estigmas de San Francisco.*¹³²

Estas perspectivas forzadas, características de la iconografía dechiriquiana, adquieren una forma todavía más artificiosa en cuadros posteriores. Calvesi (1990, p. 96) describe que la perspectiva se representa cada vez más

*abrupta, contraída, oblicua, articulada en espacios sesgados y cada vez más complicados contribuyendo de manera fundamental a la creación de esa profunda e irrepetible atmósfera de sus escenarios metafísicos; la morfología de las simples arcadas, y de algunas torres fantásticas, como las modalidades proyectadas de su montaje en el espacio resultan derivadas del mismo repertorio de los primitivos y apoyan esa misma atmósfera del *stimmung* de una tarde de otoño.*

¹³² CALVESI, (1990), "La formación florentina de Giorgio de Chirico: La cultura pictórica de De Chirico", pp. 92-93.

Siguiendo con el tema, es interesante citar el punto de vista de Rosalind Krauss, que ha detectado un juego de movimientos espaciales en la representación dechiriquiana:

*esa cavidad esceniforme proyectada por la perspectiva de un punto central, de modo que al mirar y penetrar en la profundidad del espacio pictórico, el observador siente como es devuelto a la superficie una y otra vez, como si de una fuerza centrífuga se tratase.*¹³³

Para De Chirico, el signo metafísico:

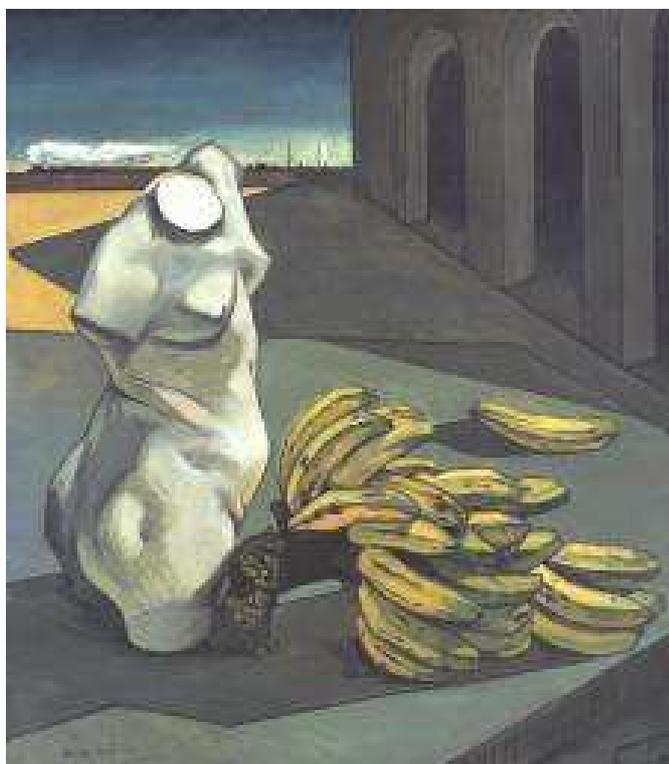
*(...) constituye una especie de código moral y estético de las representaciones y además nosotros con clarividencia construimos en pintura una nueva psicología metafísica de las cosas. La conciencia absoluta del espacio que debe ocupar un objeto en un cuadro y del espacio que separa a los objetos entre sí establece una nueva astronomía de las cosas unidas al planeta por la ley fatal de la gravedad. El empleo cuidadoso y sopesado de las superficies y de los volúmenes constituyen cánones de estética Metafísica.*¹³⁴

Si las soluciones compositivas sitúan al espectador en escenarios exteriores, los objetos del imaginario dechiriquiano denotan el paso del tiempo. En *La incertidumbre del poeta* (1913, fig. 21), *El sueño transformado* (1913, fig. 9) y *La conquista del filósofo* (1914) aparecen los frutos tropicales que reflejan la influencia de Paul Gauguin (1848-1903) cuya obra conoció durante su estancia parisina entre 1911 y 1912 (Chirico, 2004, p. 87). Los frutos aparecen yuxtapuestos o contrapuestos, llegando incluso, como las alcachofas en *La conquista del Filósofo* (1914), a adoptar un aspecto metálico. Esta iconografía en la que el objeto natural no sólo es descontextualizado sino también mecanizado, tiene que ver, según Calvesi (1990, pp. 138-144) con la influencia de su hermano Alberto Savinio (Andrea De Chirico), quien inventó los animales de metal como parodia inquietante y surreal del abuso tecnológico y el antinaturalismo futurista. No obstante, fue De Chirico quién insertó esas imágenes en la plástica pictórica y se refirió a ellas con el término perturbador de *profundidad habitada* (fig. 21):

¹³³ KRAUSS, Rosalind E., (1997), *El inconsciente óptico*, Ed. Tecnos, Madrid, Colección Metrópolis, p. 104.

¹³⁴ CHIRICO, (1990), *Nosotros metafísicos...*, publicado en "Cronache di Atualità", febrero, 1919, pp. 27-35.

*La obra de arte Metafísico es, en cuanto al aspecto, serena; pero da la impresión de que algo nuevo deba ocurrir en esa misma serenidad y de que otros signos, además de los ya manifiestos, vayan a irrumpir en el cuadrado de la tela. Éste es un síntoma revelador de la profundidad habitada.*¹³⁵



21. *La incertidumbre del poeta*, 1913.

Óleo sobre tela, 106 x 94 cm.

Tate Gallery, Londres.

Al fondo -describe Calvesi (1990, p. 142)- en “*El sueño transformado*” (fig 9), así como en “*La incertidumbre del poeta*” (fig. 21) discurren largos trenes, el horizonte es una vía férrea, un camino delimitado. La tristeza de las vistas urbanas, de las geometrías de las fábricas, de los talleres y de las elevadas chimeneas representa la nostalgia. Las estaciones, la llegada y la partida, pero también el cambio.

La descripción de Calvesi nos remite de nuevo a la nostalgia, ahora en un *sentido romántico-moderno*, nostalgia por el pasado *que producen las metrópolis europeas ante*

¹³⁵ Ibid., *Sobre el arte metafísico*, publicado en “Valori Plastici”, Roma, I, nº IV-V, abril-mayo, 1919, pp. 37-45.

*la vida llena de locura*¹³⁶. Asimismo, tanto *La torre roja* (1913, Peggy Guggenheim Collection, Venecia, Italia) como *La torre* (1974, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma, Italia), aunque títulos descriptivos, sugieren

(...) como gigantes pilares que manifiestan una misteriosa actividad interna, aunque en ocasiones las torres humeantes aparecen en sus obras refiriéndose a la actividad de la nueva ciudad moderna.¹³⁷

En estas dos naturalezas muertas el título aparece sin desvío retórico, apuntando directamente a la imagen (Mit, 2002, p. 103). Y así sucede con otras obras de título igualmente descriptivo: *Naturaleza muerta con salami* (1919, GAM, Turín, Italia), *Naturaleza muerta florentina* o *Balcones de Florencia* (ca.1923, Art Gallery of the University of Rochester, New York), entre otras. Estas imágenes serán representadas una y otra vez por De Chirico a la manera de odas gastronómicas relacionadas con el recuerdo de los sabores de infancia, como por ejemplo *Naturaleza muerta evangélica* (1956, Art Collection of the Biblioteca Luís Ángel Arango, Colombia) donde la galleta se muestra como símbolo de una infancia lejana.

Otro conjunto de títulos hace referencia a términos como *poeta*, *vaticinador*, *filósofo*, *adivino*, palabras que remiten al papel del *artista/poeta* como vidente, en los que el pintor se autoafirma regido por el melancólico Saturno, planeta del espacio y del tiempo. Dentro de este apartado se combinan los títulos alegóricos con los meramente descriptivos:

La incertidumbre del poeta (fig. 21, 1913, Tate Gallery, Londres, Inglaterra / según catálogo de Claudio Bruni en la Colección Privada de Sir Roland Penrose, Londres),

El sueño transformado (fig 9, 1913, Saint Louis Art Museum, Missouri),

El enigma de la fatalidad (1914, Kunstmuseum Basel, Suiza / y según catálogo de Claudio Bruni en el Kunstmuseum de Basilea, propiedad de la Fundación Emmanuel Hoffmann),

El tiempo fatal (1914, Philadelphia Museum of Art, EE.UU.),

La conquista del filósofo (1914, Art Institute of Chicago, EE.UU.),

¹³⁶ CHIRICO, (2008), *Escritos / 1, Novelas y Escritos críticos y teóricos 1911-1945*, dentro del conjunto de escritos titulados *Comedia del arte moderno*, “Max Klinger, reflexiones preliminares”, p. 327.

¹³⁷ CALVESI, (1990), p. 150.

El enigma del día, (1914, MoMA, Nueva York, EE.UU. / y según catálogo de Claudio Bruni en la Colección Privada de James T. Soby, EE.UU.),

El filósofo y el poeta (1916, Colección Broglio, Roma),

El filósofo (1925, Colección Privada, Tel Aviv, Israel; 1925, colección de la familia Kimball en el Philadelphia Museum of Art, EE.UU.),

El poeta consolado por la musa (Museo Puskin, Moscú),

El poeta y su musa (1925, Philadelphia Museum of Art, EE.UU., fig. 26),

Dentro de estas obras aparecen símbolos que ilustran la sabiduría del poeta/filósofo como son los relojes -en *La conquista del filósofo* (1914) y en *Gare Montparnasse, La melancolía de la partida* (1914)- que

(...) *marcan siempre las horas del sol alto: las doce, la una y veintisiete, las dos, las tres menos cinco. El misterio del tiempo no es sino el misterio del destino (...) Manos negras o guantes oscuros señalan direcciones obligadas y recónditas así como perspectivas que se asoman a lo lejos:*¹³⁸

Estas *manos negras o guantes oscuros* aparecen en *Los pasatiempos de una joven* (1915?, MoMA, Nueva York, fig. 22) y *Canción de amor* (1914, MoMA, Nueva York).

¹³⁸ CALVESI, (1990), “Incertidumbre, vanidad, sinsentido”, p. 143.



22. *Los pasatiempos de una joven*, 1915,
Óleo sobre tela, 47.5 x 40.3 cm.
MoMA, Nueva York.

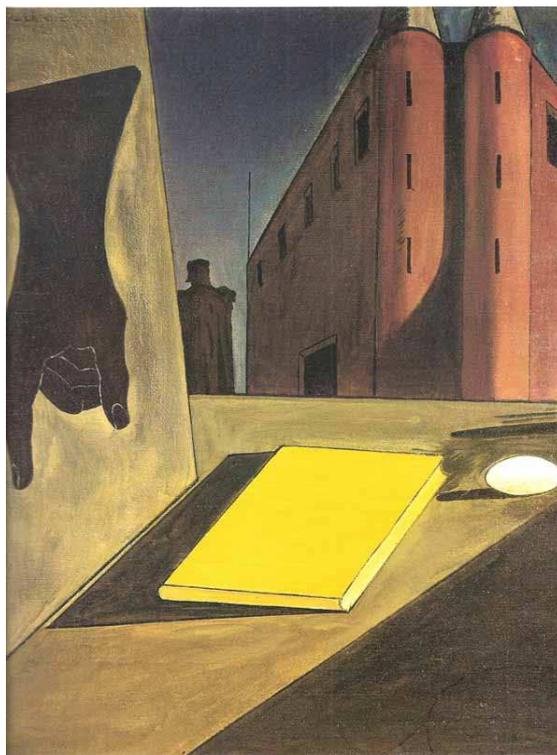
En *Composición Metafísica* (1914, Hillman Family Collection) encontramos representada la X, que vuelve a parecer en forma de pan en *El lenguaje del niño* (1916, Pierre and María Gaetana Matisse Foundation Collection, Nueva York). La X es la “Ji” griega, *el signo de lo que permanece desconocido, de la incógnita del destino* (Calvesi, 1990, p. 144). Calvesi relaciona esta letra con *La gaya ciencia* de Nietzsche, donde la X representa la propia vida que se torna problema.

Lo que nos interesa de todo este imaginario simbólico es que marca la proyección de lo vivido en lo soñado y del sueño en la vida como si estuviéramos en un momento de suspensión, cuando sentimos que no pasa el tiempo y a la vez estamos en todas partes o en ningún lado (fig. 21). Al respecto De Chirico afirma que:

(...) es cierto que el sueño es un fenómeno extrañísimo y un misterio inexplicable pero aún lo es más el misterio y la apariencia que nuestra mente otorga a ciertos objetos, a ciertos aspectos de la vida. Psíquicamente hablando, el hecho de descubrir un aspecto misterioso en los objetos sería síntoma de anormalidad cerebral afín a ciertos fenómenos de locura. Creo que en cada persona pueden encontrarse tales momentos anormales, que serán tanto más felices si se manifiestan en personas dotadas de talento creativo y clarividencia. El arte es la red fatal que

*atrapa al vuelo, como grandes mariposas misteriosas, estos extraños momentos que escapan a la inocencia y a la distracción de los hombres comunes.*¹³⁹

Según Schopenhauer (2006, p. 236-237) el *daimon* o genio, *aquel poder oculto que dirige incluso los influjos externos, puede tener sus raíces últimas en nuestro propio y misterioso interior; porque de hecho, el alfa y la omega de toda existencia se hallan en último término dentro de nosotros mismos* (fig. 23).



23. *El destino del poeta*, 1914.

Óleo sobre tela, 88 x 71 cm.

Colección particular.

La figura humana en forma de maniquí o de estatua que se alza inmersa en paisajes exteriores, es la imagen a través de la cual la melancolía chiriqiana niega la filosofía trascendental porque *sabe que ya nada ni nadie va a reordenar ni reunir los factores dispersos de la realidad*¹⁴⁰. Esta visión es fruto de una profunda crisis histórica, ya

¹³⁹ CHIRICO, (1990), *Sobre el arte metafísico*, publicado en "Valori Plastici", n° IV-V, abril-mayo, 1919, pp. 37-45.

¹⁴⁰ CALVESI, (1990), "Reflexiones e indagaciones sobre la Metafísica. Giorgio de Chirico I", pp. 391-403.

desvelada por Nietzsche, que comporta la caída definitiva del mito del genio, o del superhombre. La importancia reside ahora en lo no-individual, toma la forma de lo colectivo. Pero la figura humana es objetualizada también gracias a su descontextualización espacio temporal. Nos referiremos a este espacio donde De Chirico la situa.

En el texto titulado *Sobre el silencio* ("Minotaure", nº 5, 1934, aunque el manuscrito puede ser fechado en 1924), De Chirico escribe toda una apología del silencio relacionándolo con la atmósfera que rodea las figuras:

*Antes de la aparición del hombre sobre la tierra el dios silencio reinaba en todas partes, invisible y presente (...) El silencio es necesario, hasta indispensable para su meditación, pues de este silencio depende el valor de sus pensamientos estratégicos y por consiguiente el destino de esos guerreros que duermen ahora (...)*¹⁴¹

Así pues, son las composiciones donde aparecen las plazas de Italia, esas plazas donde reina la atmósfera del silencio, el escenario en el que los dioses son representados. Títulos descriptivos como *Plaza de Italia* (1915, Fine Arts Museums of San Francisco; 1954, Portland Museum of Art, Maine, fig. 24), *Plaza* (1913, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina) o *Plaza o Souvenir de Italia* (alrededor de 1930, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento, Italia) se refieren a estas famosas *ciudades del silencio*.¹⁴²

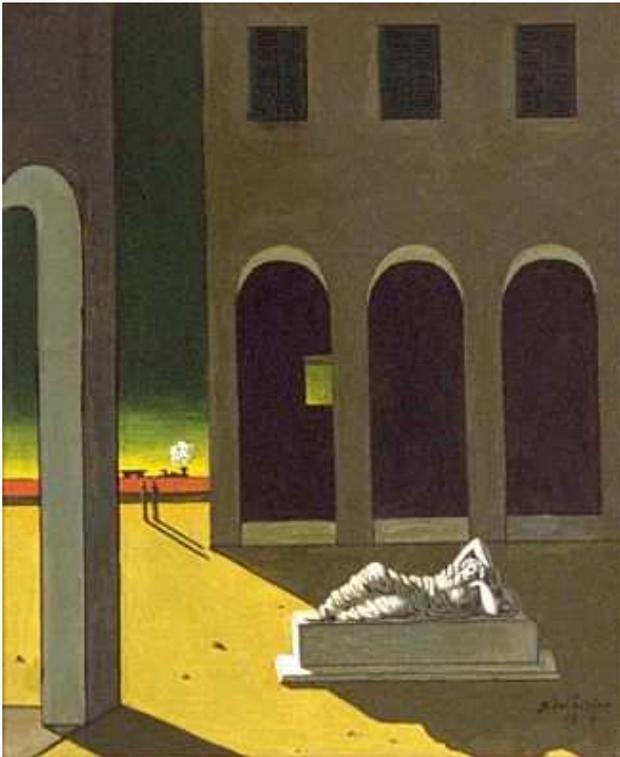
Según González (2007, "Cábala y demostración de Carlos Franco, pintor de paisajes",

¹⁴¹ CHIRICO, (1990), *Sobre el arte metafísico*, publicado en "Valori Plastici", nº IV-V, abril-mayo, 1919, pp. 37-45.

¹⁴² ZAMBRANO (1990), p. 11: *El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas animales no ayuda a dar ese paso (...) luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así (...) Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos ni tampoco buscar nada en ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido. Y la analogía del claro con el templo puede desviar la atención. Un templo, más hecho por sí mismo, por Él, por Ella, por Ello, aunque el hombre con su simple paso lo haya ido abriendo o ensanchando. La humana acción no cuenta, y cuando cuenta da entonces algo de plaza, no de templo. Un centro en toda su plenitud, por eso mismo, porque el humano esfuerzo queda borrado, tal como desde siempre se ha pretendido que suceda en el templo edificado por los hombres a su divinidad, que parezca hecha por ella misma, y las imágenes de los dioses y seres sobrehumanos que sean la impronta de esos seres, en los elementos que se conjugan, que juegan según ese ser divino.*

p. 157-164) la mitología griega se da en lugares concretos y casi nunca en el espacio abstracto del lenguaje:

es un caso de capilaridad, si “todo está lleno de dioses”, como le gustaba decir a Giorgio de Chirico, así también podría decirse que todo el suelo de Grecia está cubierto de huellas que fueron dejando acontecimientos prodigiosos; rebosa de las pisadas, unas benditas y la mayoría malditas, de los agentes del mito, que iban incesantemente de un lado para otro, como si no supieran muy bien dónde, y a menudo efectivamente como ciegos (...) El lío de los mitos se manifiesta y radica en el lío de lugares que constituye el suelo de Grecia (...) siendo los temas instrumentos con los que asir la realidad y los estilos lugares no excluyentes, capaces de incluirse unos a otros, formando acumulaciones o estratos de sentido no muy diferentes de los que constituyen el suelo que pisamos (...) Este suelo manchado y empapado por los mitos, rozando la sospecha de que todo esté en todo (...) casi cualquier lugar de este mundo tiene algo de sagrado .



24. Plaza de Italia, 1915.

Óleo sobre tela, 59.4 x 49.2 cm.

Fine Arts Museums, San Francisco.

Así pues, las divinidades situadas en las plazas (fig. 24), esconden en su silencio las sombras del nihilismo. En sus años de iniciación De Chirico representa la imagen de

Ariadna (fig. 25), que había facilitado a Teseo el hilo con el que recorrer el camino de salida del laberinto, y es también la muchacha enamorada que fue abandonada mientras dormía en Naxos y que, al despertar, viendo las velas de su amado alejándose, se dio muerte para permanecer como símbolo del abandono y la soledad. *Ariadna* (1913, Metropolitan Museum of Art, New York City, fig. 25) y *Ulises* (1921-22, Colección Privada) son los personajes de un mito donde la traición del sueño lleva aparejadas muerte y vida. La divinidad situada en la plaza silenciosa aparece en varias obras:

El enigma de una tarde de otoño (1910, fig. 11),

El enigma del día (1914, Museo de arte contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo, Brasil),

Melancolía (1912, Estorick Collection of Modern Italian Art, Londres),

El enigma de la llegada y de la tarde (1911-12, Colección particular, fig. 3),

Nostalgia del Poeta (1914, Peggy Guggenheim Collection, Venecia, Italia)



25. *Ariadna*, 1913.

Óleo y grafito sobre tela, 135.6 x 180.3 cm.

Metropolitan Museum of Art, New York.

Otro concepto relacionado con la figura antropomorfa frecuente en los títulos de Giorgio de Chirico es *la musa*, que remite a la sabiduría poética de los primitivos o lo

que, según Calvesi (1990), Giambattista Vico (*Ciencia nueva*, 1725-1730-1744)¹⁴³ define como *poética metafísica* o capacidad de adivinación homérica. Según el escrito introductorio a la obra épica de Homero (1965, p. 29),

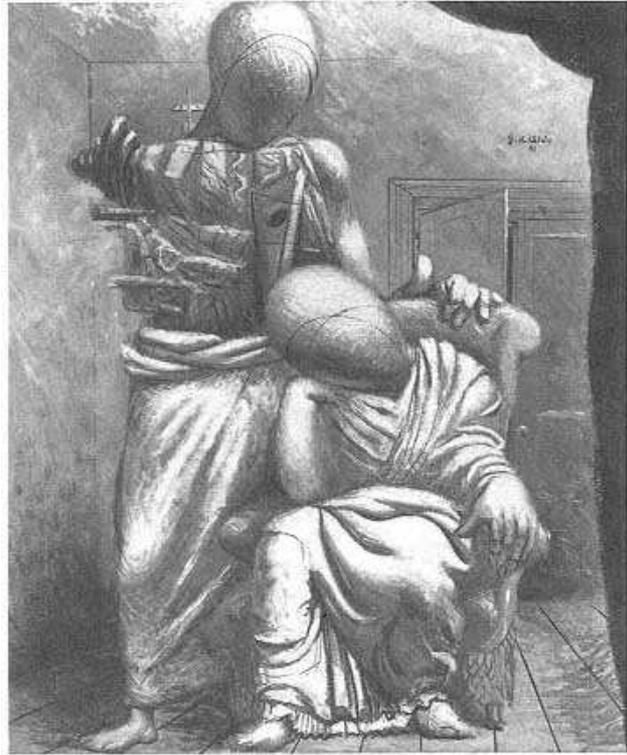
La tensión y la lógica con que se desarrolla la acción resultan del interés por el acontecer humano, en el cual, no obstante la intervención divina, no debe verse una concatenación de culpas y castigos. Sería no comprender la Ilíada, admitir en ella un plan moral superior y creer que Agamenón es responsable de su actitud frente a Aquiles en el canto I, que Aquiles es culpable de persistir en su cólera, que la muerte de Patroclo fue su castigo y que el devolver el cadáver de Héctor era reconocerse culpable de su muerte. El hombre homérico no tiene libertad; es el instrumento manejado por las fuerzas superiores que se apoderan de él.

De Chirico retrocede a la Prehistoria, a lo arcaico, donde domina el miedo frente al poder de la naturaleza. El conflicto entre naturaleza y humanidad se presenta como un elemento cultural colectivo con una gran potencial de comunicación, que la forma alegórica del título permite reforzar.

Pero a la vez la tensión nihilista reclama sus frutos en la propia experiencia estética; es decir, el *valor de exhibición* (Benjamin), que la obra exista al ser habitada para ser sempiternamente, implica el proceso de intercambiabilidad entre artista y espectador que despoja al creador de su carácter sacerdotal. Las contradicciones de esta experiencia estética quedan reflejadas nítidamente al fusionar la figura humana con la iconografía del maniquí. Por ejemplo, en *El poeta y su musa* (1925, fig. 26)¹⁴⁴ se manifiesta de forma latente la pretensión de clarividencia del pintor, que se nos quiere mostrar como desvelador de una nueva verdad del mundo.

¹⁴³ VERA SAURA, (1998), p. 59-62. *Leopardi une mitología, naturaleza (animación de los elementos) e infancia: “los niños atribuyen a las cosas inanimadas afectos, pensamientos, sentidos y vida humana (...) y efectivamente las visten de formas humanas” (...) La animación de la naturaleza bajo forma humana como fenómeno pueril es expuesta por Vico al hablar de los poetas teólogos (...) La eficacia del poeta es grande cuando el tema es común, pero la forma y el estilo de imitar son originales.*

¹⁴⁴ CALVESI, (1990), “Iconología de las Metafísicas. El enigma del oráculo. Arte nuevo y Ciencia nueva”, p. 159.



26. *El poeta y su musa*, 1925.

Óleo y témpera sobre tela, 88.9 x 73.7 cm. Reproducción en blanco y negro.

The Louise and Walter Arensberg Collection.

La palabra *maniquí* aparece ya en títulos como *Maniqués de la torre roja* (1915, MoMA, Nueva York) o *Maniqués* (1920, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas, fig. 17), pero se encuentra especialmente en muchas de aquellas obras en las que se representa la figura del vaticinador (fig. 15), el trovador, las musas y los dioses (fig. 26):

Andrómaca (1916, Johnson Museum of Art at Cornell University, Ithaca, New York),

Las musas inquietantes (1916, Colección Gianni Mattioli, Milán)

Vaticinador (1915, MoMA, Nueva York, fig. 15),

El viaje sin fin (1914, Wadsworth Atheneum, Hartford, EE.UU.)

El hijo pródigo (1922, Civico museo de Arte Contemporáneo, Milán).

Calvesi relaciona esta figura con el “superhombre” chiriquiano, quien aunque investiga lo desconocido, no hace sino

(...) profetizar su terrible impotencia. (...) El devenir nietzscheano se fundamenta en un eterno movimiento de retorno vital del “aquí y ahora”, en cambio en Chirico el retorno produce un metafísico estancamiento donde la voluntad trascendental se restablece continuamente en el

*movimiento nihilista porque no supera el sentimiento de deseo.*¹⁴⁵

El maniquí representa según Calvesi (1990, p. 160) al propio Chirico (fig. 27):

sin pretender fijar ningún significado ni identidad: la poética indefinición, la no-identidad del maniquí es evidente, pues el superhombre dechiriquiano, si bien es cierto que escudriña lo ignoto, lo hace realmente para reflejar en él precisamente su propia crisis de identidad, y no hace sino profetizar su terrible impotencia. De ahí su regreso o retroceso al “subhombre”, heroico pero asediado por un invencible misterio; y de ahí también ese vuelco de la proyección en un recorrido inverso y ansioso.



27. *El gran metafísico*, 1918.

Lápiz sobre papel, 30.5 x 20 cm.

Gabinete de grabados, Staatliche Museen zu Berlín, Berlín.

Otra opinión importante que cabe recordar es la de Stoichita en torno al significado del maniquí dechiriquiano. Stoichita ve la *superación siempre latente y jamás realizada del maniquí dentro del debate de los dobles del ser* (1999, p. 225). Recordemos que la atmósfera de *Zaratustra*, el superhombre de Nietzsche, le trae a la memoria a De

¹⁴⁵ Ibid., “Iconología de las Metafísicas. El enigma del oráculo. Arte nueva y Ciencia nueva”, p. 160.

Chirico la que Collodi refleja en *Pinocchio*, la historia de un muñeco articulado de madera. Así pues, en el maniquí oscilan, en un movimiento de vaivén, el superhombre y el subhombre dechiriquiano (fig. 27).

La figura humana tiene también su natural reflejo en los autorretratos. En *Autorretrato* (1920, Colección Privada) el artista establece un diálogo directo con la tradición occidental en su tratamiento de la sombra. El método de las sombras pegadas, que en la perspectiva clásica afirmaba la realidad del cuerpo material, toma aquí forma de entidad espectral o signo misterioso que denota precisamente la ausencia de realidad o su disolución (Calvesi, 1990, p. 91):

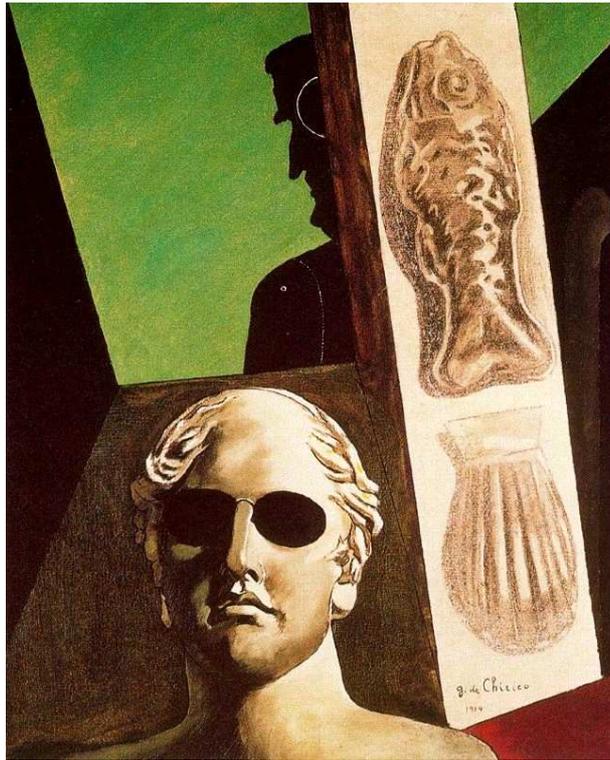
*combina un perfil que no es una sombra (Arnold Böcklin, Autorretrato en el taller del pintor, 1893, Kunstmuseum Basilea) con una sombra que no es un perfil (Nicolás Poussin, Autorretrato, 1650, Museo del Louvre), en un cuadro cuyo tema es el artista y su doble.*¹⁴⁶

La sombra de De Chirico gira sobre sí misma y es blanca, una figura independiente y misteriosa en la búsqueda del espectro de la materia, la metafísica.

En el *Autorretrato* de 1922, la sensación de extrañamiento se encuentra representada por la petrificación de la figura, al igual que en *El sueño del poeta* o *Retrato de Guillaume Apollinaire* (1914, Centre Pompidou, París, Francia, fig. 28), en el que, además, se expresa la nostalgia del artista por un pasado mejor. Existen también otros retratos realizados por el artista, obras dedicadas siempre a familiares y amigos cercanos (fig. 29): *Retrato del hermano Andrea* (1910) y *Autorretrato con el hermano* (1924), y/o *La familia del pintor* (1926, Tate Gallery, Londres, UK).

Los retratos son un claro ejemplo del lenguaje continuador del clasicismo pictórico, donde prevalece la figuración.

¹⁴⁶ Ibid., p. 234.



28. *El sueño del poeta o Retrato de Guillaume Apollinaire*, 1914.

Óleo sobre tela, 81.5 x 65 cm.

Centre Pompidou, París.



29. *Retrato de Alberto Savinio*, 1910.

Óleo sobre tela, 119 x 75 cm.

Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlín.

5 Conclusión.

El título es utilizado por el pintor como un elemento que refuerza el contenido de la imagen. Las pinturas de Giorgio de Chirico reproducen imágenes surgidas de su mente y elaboradas a partir de la historia de la cultura occidental que da lugar, como he introducido en este estudio, al arte metafísico. El proceso de elaboración de la obra la lleva a cabo a través de la representación alegórica, como materialización plástica del conocimiento de los conceptos sobre los que se constituye el contexto europeo de su época.

*Su problema reside más bien en encontrar en el arte del pasado formas tradicionales para rellenarlas de un contenido que está invadiéndolo todo. Algo así como la cultura contra la naturaleza, no ya formas excesivas contra contenidos demasiado escasos, sino más bien demasiados contenidos para tan pocas formas.*¹⁴⁷

Según Calvesi (1990), *la genialidad de Chirico es haber revestido climas y contenidos de una forma más moderna y consecuente con su carácter paradójico, sacar ambientes poéticos y originales sugerencias filosóficas.* Un tomar de lo preexistente que no implica fraude alguno ya que *Giorgio de Chirico está preparado para aprovechar a cualquiera y cualquier cosa sin plagiar a nadie.* De Chirico se sitúa así entre la tradición y la vanguardia, sin perder el hilo.

El contenido conceptual de la iconografía de De Chirico se corresponde con un discurso estético complejo para entrar en el cual es necesario disponer de conocimientos previos. El estudio específico sobre el “título artístico en la obra de Giorgio de Chirico” se ha organizado en torno a la consulta bibliográfica acerca del lenguaje y la estructura del pensamiento. La intención ha sido concretar lo expuesto por Calvesi (1990) y entender una serie de conceptos sobre los que se fundamenta la Historia del Arte en la actualidad. Conceptos como “identidad”, “ser”, “lo otro”, “metáfora”, “alegoría”, “espacio”, “tiempo”, “lenguaje” y “pensamiento” son expuestos en esta investigación para profundizar en aquellos otros utilizados por el pintor como “metafísica”, “melancolía”, “nueva imagen del mundo”, “nihilismo”, “voluntad de vivir”, “silencio”, “enigma”. Así pues, inventar un nuevo espacio dónde nombrar es quizás la acción más atractiva que Giorgio de Chirico aportó a la historia de la pintura. Gracias a la necesidad de nombrar,

¹⁴⁷ CLAIR, Jean, (1999), *Malinconia*, Visor Dis., S.A., Madrid, La Balsa de la Medusa 90, p. 69.

el pintor genera una imagen instantánea que queda grabada en la memoria del espectador.

Al respecto, José Ortega y Gasset (1925) calificó el arte moderno con el término *deshumanizado*. Con esto quería referirse a que, a diferencia de la época Romántica, el arte moderno no es entendido por todos, ni siquiera la meta del artista reside en esta comunicación universal. Ortega y Gasset plantea que el artista adopta una actitud contemplativa y distante, acentuando lo diferencial, lo que aboca en la impopularidad del nuevo arte cuya máxima representación estaría en la subjetividad genial. *El espectador debe ahora fijar su mirada en el cristal a través del cual se asoma y no en el exterior*, aconseja Ortega y Gasset. Esta *deshumanización* implica la desaparición de cualquier finalidad social, llevando, en consecuencia, a que la estética diluya o, directamente, pierda su carácter histórico.

Este punto de vista nos remite a su contrario. El arte moderno es patrimonio y clave de la época en que se desarrolla. De esta manera, Guillaume Apollinaire (1972, “The Salon des Indépendants”, 3 de marzo de 1914, p. 357) entendió las obras de Giorgio de Chirico expuestas en el Salón de 1914, *Nostalgia del infinito*, *Goces y enigmas de una hora extraña* y *El enigma del día*, como un lenguaje que:

Construye composiciones armoniosas y misteriosas en medio del silencio y de la meditación. Una concepción plástica de la política de nuestros días. Estas obras, sin una intención explícita, transmiten una expresión estética impresionante que merecen su reconocimiento.

El mismo Apollinaire, al escribir sobre el trigésimo Salón de los Independientes (Apollinaire, 1972, p. 366) parece apoyar la tesis de Calvesi sobre la capacidad visionaria del pintor:

La extrañeza de los enigmas plásticos expuestos por M. de Chirico todavía escapa a la mayoría de los espectadores. El pintor representa el carácter del destino de las cosas modernas, este artista revela el más moderno de los recursos: la sorpresa.

Es decir, De Chirico, no hay duda de ello, es un pintor moderno: críptico y sorprendente. Además, es uno de los artistas que nos permiten indagar en múltiples aspectos de nuestra era. A caballo entre dos siglos, su vida, la actitud que decidió tomar frente a sus coetáneos y frente al arte en general, frente a su propia producción, su

manera de pensar, sus escritos, etc. favorecen una investigación que seduce por su extensión.

Hablar sobre otro es una tarea ardua. Durante el proceso de recepción de información se emiten juicios de valor y se cuestionan afirmaciones publicadas. Concederse a uno mismo la opción de dudar para presentar una realidad lo más objetiva posible no excluye el auto cuestionamiento de hasta qué punto influye el reflejo de uno mismo en el desarrollo y organización de la información. Como historiador, profundizar neutralmente conlleva una lucha interna que implica la necesidad de desdoblarse múltiples criterios; una tarea de estudio y conocimiento.

Por último decir que De Chirico entrelazó un lenguaje que destaca dentro del violento oleaje de la vanguardia y supo hacer valer la excepcionalidad de su mundo gracias a la metáfora o alegoría visual, aspecto que nos remite al debate sobre la superioridad de las artes y, en concreto, a las distintas visiones para definir el complejo concepto de Estética como ciencia. Al respecto cito una reflexión de Dottori (2008) sobre la poética del arte metafísico:

*La distinción entre “gusto” o “experiencia estética de la belleza” y “juicio sobre la belleza” subraya la diferencia que existe con la “belleza natural”, relacionada, esta última, con lo agradable y por ello basada en el “gusto” y en la “belleza estética”, donde el enjuiciamiento adopta su rol más fuerte. El “juicio de la belleza” en el arte es más problemático y varía de sujeto a sujeto porque no es una simple cuestión de gusto y necesita de razonamientos. Parece ser que el juicio en el arte depende de varios factores y no sólo en un canon de belleza natural. Gracias a Kant hemos entendido que la estética no es sólo una doctrina de sensaciones o de gusto y belleza, sino una teoría del trabajo artístico que proporciona una base en la que el gusto estético puede determinarse a sí mismo. Como resultado, esperamos que la estética nos revele en qué consiste el trabajo artístico: la distinción entre “belleza artística” y “belleza natural”; la determinación de lo que distingue un trabajo artístico de otro realizado técnicamente; como el arte de un período se distingue del de otro; los parámetros con los que se designa un período.*¹⁴⁸

¹⁴⁸ DOTTORI, (2008), “De la poética de Zaratustra a la estética del arte Metafísico”, en *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, p.125-126.

APÉNDICE 1: Cronología biográfica 1906-1930¹⁴⁹

1906-1910. A finales de agosto de 1906 la familia De Chirico (Gemma Cervetto, Giorgio y Andrea) se traslada a vivir a Italia. Visitan Florencia, Venecia y Milán recorriendo museos y galerías de arte. En otoño de 1906 se trasladan a Múnich donde el joven Giorgio se matricula en la Academia de Bellas Artes de Múnich, institución que frecuentará hasta 1908 y donde se formará como pintor bajo la tutela del profesor Gabriel Ritter von Hackl y Carl von Marr. En la Academia conoció la obra de pintores simbolistas como Arnold Böcklin y Max Klinger y estableció amistad con Fritz Gratz. Durante esta etapa Giorgio de Chirico no sólo visitó los museos de la capital bávara, sino que también accedió a la filosofía de Friedrich Nietzsche, Arthur Schopenhauer, Otto Weininger.

En 1908, durante las vacaciones de verano, Giorgio De Chirico pasa cuatro meses en Italia, donde se encuentra con su madre y su hermano Andrea, quien estudiaba música en Italia desde 1907. Giorgio regresará de nuevo a Múnich en octubre para finalizar sus estudios.

El verano de 1909 se traslada a vivir a Milán y el otoño del mismo año visita Florencia y Roma. En 1910 Giorgio y Andrea se encuentran viviendo en Florencia. Este es el momento en el que Giorgio de Chirico sufre la conocida depresión al que él mismo atribuye en sus Memorias (1945) como momento de *spleen*, que, junto a las lecturas de la obra de Nietzsche y al estudio contemplativo de la arquitectura de Brunelleschi, le lleva a experimentar un nuevo lenguaje plástico.

A principios de 1911 Andrea De Chirico parte hacia París, mientras Giorgio se queda medio año más con su madre en Florencia. En esta etapa es cuando Giorgio De Chirico escribe que su período böckliniano ha terminado y cuando se inicia la etapa donde se manifiesta *ese sentimiento misterioso y potente* descubierto en libros de Friedrich Nietzsche: la melancolía de la bella jornada de otoño, la tarde en la ciudad italiana. Esta nueva iconografía se manifiesta en cuadros como *Enigma de una tarde de otoño* (fig. 11), *El enigma del oráculo* (fig. 6) y, también, en el retrato del hermano, datado en 1910.

En julio de 1911 Giorgio de Chirico se reúne con su madre y su hermano en París,

¹⁴⁹ Información facilitada por la FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO (traducido del italiano por la autora de esta investigación) y completada con información bibliográfica utilizada en este estudio.

concretamente el 14 de julio. Durante el viaje a París visitará Turín, ciudad en la que se le manifestó *el stimmung* de Friederich Nietzsche. El ambiente arquitectónico de Turín (Mole Antonelliana, la torre situada en el Palazzo Carignano y la estatua ecuestre de Carlo Alberto) producirá una profunda influencia en el imaginario de De Chirico. Además, esta etapa está marcada por sucesivos cambios residenciales hecho que agrava el malestar físico del pintor griego teniendo que reposar en Vichy para curarse. Mientras tanto, su hermano Andrea inicia contactos dentro del ambiente musical de París, concretamente conoce a Michele Demetrio Calvocoressi.

En marzo de 1912, Giorgio regresa a Turin para servir a la armada. Durante diez días fue reclutado como soldado, suceso que le convenció para trasladarse a París. Este año también corresponde a la primera vez que Giorgio de Chirico participa en el Salón de Otoño (Grand Palais, París, octubre-noviembre). Gracias a los contactos de Calvocoressi quien le introdujo a Pierre Laprade, pintor y miembro del jurado del Salón. Giorgio participa en el “Salón de Otoño” exponiendo tres telas: *Plaza de Italia*, *Autorretrato* y *El enigma del oráculo* (fig. 6). La obra recibió muy buenas críticas por parte de Louis Vauxcelles (“Gil Blas”, 30 de septiembre), Roger Allard (“La côte”, 18 de octubre) y de Francis de Miomandre (“Les Arts et les Artistes”).

Al inicio del año de 1913, Giorgio presenta dos obras al “Salón de los Independientes” (marzo-abril): *Énigma de la hora* y *Enigma de la llegada y de la tarde* (fig. 3). Apollinaire hablará de los *paisajes metafísicos* de De Chirico en el artículo publicado en "Las noches de París" y Louis Vauxcelles (“Gil Blas”, 18 de marzo) y Roger Marx hablarán favorablemente de su obra. Apollinaire presenta a Giorgio de Chirico a Ardengo Soffici, Pablo Picasso, Fernand Léger, Constantin Brancusi, Max Jacob, André Derain y a Georges Braque. El mes de octubre de 1913, Apollinaire organiza una presentación de la obra de Chirico en el estudio del pintor, por aquel entonces ubicado en 115, Rue Notre-Dame-des-Champs de París. Y el 9 de octubre, Apollinaire asigna el término metafísico a la obra de Chirico en el “L'Intransigent”. El mes de noviembre del mismo año Giorgio expone en el “Salon d'Automne” (Grand Palais, París, noviembre-enero): *Retrato de Mme L. Gartzzen*, *La melancolia de una bella jornada*, *La torre roja* y *Estudio*. En esta ocasión vendió obra al coleccionista Olivier Senn y firmó su primer contrato con quien será su representante, Paul Guillaume. También es el momento en el que Chirico se sumerge en el estudio de la filosofía de Arthur Schopenhauer.

En 1914 expone tres obras en el “Salón de los Independientes” (marzo-abril): *La*

nostalgia del infinito, Alegrías y enigmas de una hora extraña, Enigma del día. Giorgio pinta el retrato de Apollinaire, titulado *El sueño del poeta* o *Retrato de Guillaume Apollinaire* (fig. 28). De Chirico inventa y elabora con extraordinaria fantasía temas de misteriosa magia poética: visiones arquitectónicas, plazas de Italia, estatuas solitarias, objetos absurdamente próximos y maniqués inquietantes así como sus primeras naturalezas muertas. En agosto explota la I Guerra Mundial y el grupo de amigos parisinos se desintegra. En noviembre, Guillaume pone en contacto a Chirico con Alfred Stieglitz, galerista neoyorkino. A finales de 1914 o principios de 1915 Stieglitz organiza una muestra de la obra de Giorgio de Chirico en la Galería 291, aunque no se conserva información sobre ello. Este año Chirico inicia la iconografía de los maniqués.

En 1915 Giorgio de Chirico es llamado a Italia para participar en la I Guerra Mundial. El pintor será destinado al regimiento número 27 de infantería de Ferrara. En Ferrara, se le volverá a manifestar la depresión, siendo su mal estado de salud reconocido, por lo cual se le asignará un trabajo auxiliar en la oficina del Hospital Villa del Seminario. Chirico mantuvo contacto con Guillaume con quien renovó su contrato y confió a Giuseppe Ungaretti – quien habitó el estudio de Giorgio en Rue Campagne-Première – las pinturas que había dejado en París. Ungaretti vendió algunas pinturas a André Breton y almacenó otras obras, documentos y objetos en la casa del escritor y poeta Jean Paulhan, amigo de Apollinaire y vecino de Chirico en París. De Chirico pidió a Ungaretti que vendiera las pinturas de París. En octubre de 1915 Gemma Cervetto, madre de Chirico viaja a París para intercambiar obra de Chirico con Guillaume.

En 1916-1917

De Chirico entra en contacto con el grupo Dada. El pintor griego manda a Zayas una carta donde adjunta un dibujo para ser publicado en la revista “291”. En Ferrara, Giorgio conoce a Corrado Govoni a quien les dedica el poema *El señor Govoni duerme* y a Filippo de Pisis, que escribe el primer artículo monográfico de Chirico (“Gazzetta Ferrarese”, 11 de octubre de 1916). También conoce a poetas y pintores del Grupo de Ferrara y a través de Govoni conoce a Ravegnani, De Paoli, Luppis, Neppi y a Elvira Fabbri. En 1916, a través de Ardengo Soffici, entra en contacto con Carlo Carrà. La primera carta de De Chirico a Carrà está datada el 27 de febrero de 1916. En 1917 Tristan Tzara contacta con de Chirico para recabar su participación en la primera exposición Dada celebrada en Zurich (Galería Corray, enero), pero Chirico no participa. Donde sí expuso fue en la exposición gráfica celebrada en Zurich (*Ausstellung von Graphik, Broderie, Relief*, Galerie Dada, mayo). En la revista “Dada II” se ilustró *El*

mal genio de un rey.

Durante el verano de 1917 Chirico pasará un tiempo en compañía de Carlo Carrá en el Hospital Militar de Ferrara. Es entonces cuando Chirico pinta obras como *Interior metafísico*, *El gran metafísico* (fig. 19), la serie de *Hector y Andromaca*, *La musa inquietante*, *El Trovador* y una serie de obras metafísicas. La influencia del mundo poético de Chiriquiano será determinante para el pintor futurista Carlo Carrá. Durante el mes de abril Chirico participa con Léonide Massine Collection en la decoración escenográfica del Teatro Costanzi en Roma y en ocasión de la celebración de los ballets rusos. Además, a través del pintor ferrarese Roberto Melli, de Chirico conoce a Mario Broglio, editor y fundador, junto a Edita Broglio, de la revista “Valori Plastici” con quienes Chirico mantendrá una relación de colaboración desde la edición del primer número en noviembre de 1918. La revista asumió el rol representativo del arte italiano de postguerra. De Chirico participó con las publicaciones “L'Avanscoperta” y “La Brigata” (editada por Bino Binazzi) y publicó sus dibujos en “La Brigata” y “La Ghirba” (revistas militares fundadas y publicadas por Ardengo Soffici). En diciembre Chirico viaja a París donde se encuentra con Paul Guillaume

En el invierno de 1918 Giorgio se encuentra en Roma donde se aloja con su madre en el Park Hotel. En la capital italiana frecuentará museos de arte antiguo, en particular el de la Villa Borghese donde copia a Lorenzo Lotto y donde se le manifiestan las *grandes revelaciones* de la gran pintura de Tiziano Vecellio. Giorgio De Chirico colaborará en la revista de Mario Broglio "Valori Plastici" (1918-1922), enfocada a publicar artículos de interés teórico. El pintor griego también frecuentará las tertulias de literatos y artistas del grupo formado en torno a la revista "La Ronda". En mayo de 1918 expondrá por primera vez en Italia. La muestra colectiva fue organizada por Mario Recchi y participaron en esta I Mostra d'Arte Indipendente (Galleria dell'Epoca, mayo-junio) Carlo Carrà, Ferruccio Ferrazzi, Enrico Prampolini, Vincenzo Riccardi y Ardengo Soffici. La exposición fue mencionada en la revista “De Stijl”.

De Chirico continuará en contacto con el ambiente de París. Paul Guillaume presenta las pinturas de Chirico en el teatro Vieux Colombier de París en ocasión de la manifestación organizada por el grupo Dada "Arte y Libertad". En este momento fue cuando Jean Cocteau conoce la obra de Chirico.

Esta etapa corresponde a los autorretratos clasicistas del pintor griego.

El 15 de noviembre de 1918 aparece el primer número de “Valori Plastici” donde se publican artículos de Carrà, Savinio, Soffici, Morandi, además de otros artículos. Para la

ocasion De Chirico publica *Zeusi el explorador*.

1919-1920

Giorgio de Chirico expone una individual en la Galería de la vía Condotti de Roma, propiedad de los hermanos Bragaglia con obras del período Metafísico de Ferrara. Para esta exposición, el pintor griego publica *Nosotros los metafísicos* en “Cronache d'Attualità”. La muestra no fue muy exitosa: de Pisis fue el único que escribió una crítica favorable (*Diseños de Giorgio de Chirico*, “La Provincia di Ferrara”, 21 de febrero); mientras que Roberto Longhi criticó la exposición (*Al dios ortopedico*, “Il Tempo”, 22 de febrero). Chirico frecuentó el salón de Armando Spadini, Riccardo Bacchelli, Vincenzo Cardarelli y Olga Signorelli. En Rome, fue invitado al estudio de Arturo Martini, y más tarde compartió taller con Domenico Bertoli en la Via degli Orti d'Alibert.

En esta etapa Giorgio de Chirico firma un contrato exclusivo con Broglio quien será su representante, tanto del trabajo pictórico como literario. El primer trabajo monográfico fue publicado bajo el título *Giorgio de Chirico. 12 tavole in fototipia precedute da giudizi critici* (Edizioni di Valori Plastici, Roma). El libro incluye, a modo de antología, doce reproducciones de la obra dechiriquiana comentadas por ilustres escritores y artistas entre los cuales se encuentran Ardengo Soffici, Guillaume Apollinaire, André Salmon, Etienne Charles, Roger Marx, Maurice Raynal, Carlo Carrà, Giovanni Papini, Jacques-Émile Blanche, Louis Vauxcelles. André Breton comenta con entusiasmo dicha antología en la revista "Litterature" (28 de enero de 1920) y entra en contacto con Giorgio De Chirico. Theo van Doesburg reedita artículos de “Valori Plastici” en “De Stijl”.

Entre 1921 y 1923 Giorgio De Chirico organiza su tiempo con estancias entre Roma, Florencia y Milán. En 1921 colabora con la revista "La Ronda", en la cual publica el artículo titulado *Clasicismo pictórico*, donde plasma su admiración por Jean Auguste Dominique Ingres y se declara fiel al dibujo como fundamento del gran arte. El pintor ruso Nicola Locoff lo inicia en los secretos de la témpera. A principios de la década de los veinte Chirico participar  en diversas exposiciones colectivas en Ginebra, Paris, Berlin, etc. A principios de 1921 expone su primera individual en Milán: *Muestra personal del pintor Giorgio de Chirico*, en la Galleria Arte. En la introducción del catálogo de Chirico define sus ideas sobre la pintura y el dibujo. La crítica, aunque escasa, fue favorable.

De Chirico publicará artículos sobre sus investigaciones y reflexiones en torno a la

pintura en “La Ronda”, “Il Convegno” y “Valori Plastici”, donde también publicó críticas monográficas sobre Arnold Böcklin, Max Klinger, Adolf Manzel, Hans Thoma, Pierre-Auguste Renoir y Rafael.

Por otro lado, la prensa extranjera siguió la trayectoria del pintor griego con interés: “Littérature” con André Breton en Francia, “De Stijl” con Theo van Doesburg en Holanda, “Das Kunstblatt” y “Der Cicerone” con Theodor Däubler en Alemania. En 1921, la Bauhaus organizó series de portfolios de litografías sobre la obra de artistas modernos (*Artistas rusos e italianos*, completada en 1924-1925). En esta compilación aparece una pintura de Chirico, *Oreste y Pilade*.

En marzo de 1922 Giorgio de Chirico expone en la Galería Paul Guillaume con 55 obras. Breton presentó la muestra bajo una línea surrealista. En esta etapa pinta la serie de la Villa Romana: *Hijo prodigio*, *Argonautas* y realiza un nuevo grupo de naturalezas muertas. Además el pintor griego, reelaborará, dentro del nuevo espíritu de su técnica, motivos metafísicos de los años anteriores. Chirico expone en Berlín, en una muestra organizada por “Valori Plastici”.

En 1921 expone en la *Fiorentina Primavera* (primera exposición nacional de obra y de trabajos de arte celebrada en el Palazzo del Parco di San Gallo en Florencia, 8 de abril al 21 de julio de 1921) junto al grupo Valori Plastici (Carrà, Morandi, Carlo Socrate, Arturo Martini, Cipriano Efisio Oppo, Armando Spadini, Edita Broglio).

1923-1924

Giorgio de Chirico continúa viviendo con su madre entre Roma y Florencia. El pintor griego participa en la II Biennale Romana (Roma, Palazzo delle Esposizioni, octubre de 1923) y en la Quadriennale de Turín. En 1923 Paul Eluard y su esposa Gala, quienes visitaban Roma expresamente para conocer la obra de Chirico, adquirieron obra de Chirico y establecieron relación con él.

De Chirico siguió escribiendo. La revista “La Bilancia” de Roma insertó su artículo *Discurso a favor de la técnica* fue publicada en los números 1 y 2 (marzo y abril). Chirico también expuso *Ottobrata* y *Duelo a muerte* en la XIV Biennale de Venecia de 1924.

Este mismo año conocerá a la que será su primera mujer Raissa Gurievich Krol, una bailarina de Igor Stravinskij.

Chirico ilustra *Siepe a Nord-Ovest* de Massimo Bontempelli.

Chirico y Raissa viajan a París en otoño de 1924, cuando el ballet sueco de Rolf de Maré interpretaba la obra de Pirandello *La jarre* con música de Alfredo Casella, y

escenografía y vestuario de Chirico. La obra se representó en el Teatro de los Campos Elíseos. La relación entre Chirico y los surrealistas será buena hasta el 1925. El pintor griego publica *Rêve* para el primer número de "La Révolution Surréaliste" (diciembre de 1924).

Entre los coleccionistas interesados en obra de Chirico: Paul Guillaume, la Princesa de Polignac, Mme Maurice Peignot, Collin d'Arbois, André Laval, Sergej Diaghilev, Allainby, de Macébo, Lefèvre, André Breton, Paul and Gala Eluard, Jacques Doucet. Chirico celebró exposiciones en Berlín (Nationalgalerie), Milán (Galleria Pesaro), Roma (Casa d'Arte Bragaglia), Venecia (XIV Biennale).

En la primavera de 1925 Chirico y Raissa se establecen en la capital francesa. Raissa inicia sus estudios de arqueología en la Sorbona mientras De Chirico se distancia de la escena romana. De todas formas en la primavera expondrá sin éxito alguno en la III Bienal de Roma. En mayo se escenifica *La muerte de Niobe* en el teatro Odescalchi de Roma con música compuesta por Alberto Savinio, coreografía de Giorgio Krol y escenografía y vestuario diseñados por Giorgio de Chirico.

Chirico publica un ensayo sobre Gustav Courbet para "Valori Plastici".

En mayo de 1925 cumple el contrato firmado con la galería "L'effort moderne" de Leonce Rosenberg y expone una individual. En esta ocasión Breton comentará negativamente la obra expuesta del pintor griego. Chirico sigue trabajando con el marchante Paul Guillaume. En noviembre del mismo año participa en la colectiva *La pintura surrealista* en la Galería Pierre junto a Jean Arp, Max Ernst, Paul Klee, André Masson, Joan Miró, Pablo Picasso, Man Ray, Pierre Roy. Algunas de sus obras metafísicas figuran en esta primera muestra del grupo surrealista y algunas de sus composiciones poéticas del 1911-1913 serán publicadas en el nº 5 de la "Revolution Surréaliste".

En 1926 monta una muestra personal con treinta pinturas en la Galería Paul Guillaume de París, presentada por el coleccionista de Filadelfia Albert C. Barnes, que adquirirá muchas obras suyas. La ruptura con el grupo Surrealista será definitiva: ello lo refleja en el nº 7 de la revista "Revolution Surréaliste" donde Breton califica al pintor griego de *genio desperdiciado*. Chirico comienza a contactar con el grupo del Novecento en Italia y que también tiene representantes en Milán, Zurich y Amsterdam. Esta tendencia tiene en común el *deseo clásico* (Pictor classicus sum).

En 1927 participa en múltiples muestras. En París, nuevamente con una individual en la galería de Paul Guillaume y la cual fue presentada por C. Barnes; otra individual en la

Galería Pesaro de Milan; participa en exposiciones en Inglaterra (Brighton Art Gallery, Brighton), en Alemania (Internationale Kunst Ausstellung, Dresden) y en Estados Unidos (The International Exhibition of Modern Art, New York, catálogo editado por The Société Anonyme of Marcel Duchamp, Man Ray, Katherine Dreier).

En mayo de 1927 expone en la Galería Jeanne Bucher de París. Se publica la monografía de Roger Vitrac dedicada a los diferentes temas que aborda la obra de De Chirico, *Giorgio de Chirico et son oeuvre* (Gallimard, París, fig. 30). De Chirico introduce temas en torno a la arqueología: caballos a la orilla del mar, gladiadores, muebles en valles, baños misteriosos.



30. Cubierta de la publicación *Georges de Chirico et son oeuvre*, 1927, Gallimard, París.

En 1928 Giorgio de Chirico realiza su primera muestra individual en la Valentine Gallery de Nueva York y en Londres en la Arthur Tooth and Sons. El mismo año, el mes de febrero expone sus pinturas neoclásicas en la galleria de Lénce Rosenberg, L'Effort Moderne. En respuesta a esta última exposición, los surrealistas organizarán otra muestra bajo el título *Obras antiguas de de Giorgio de Chirico*, en la cual incluyeron trabajos de la etapa metafísica del pintor griego, algunos de la colección privada de Breton.

Este año también se publican las monografías de Boris Ternovetz (Edizioni Scheiwiller, Milan) y de Waldemar George (Ed. Chroniques du Jour, Paris). Jean Cocteau publica *Le Mystere Laic-Essai d'etude indirecte*, dedicado a la pintura de De Chirico e ilustrado con litografías del propio artista. Se trata del primer análisis en clave poética de su obra después de la de Apollinaire y de la de Breton. André Breton publica *Le Surrealisme et*

la peinture, exaltando la obra chiriquiana anterior al 1918 y condenando la sucesiva.

Chirico expone en individuales y colectivas en París, Bruselas, Berlín y Moscú. Scheiwiller en Milán publica el *Pequeño tratado de técnica pictórica*. De Chirico inicia la decoración mural en la casa de Léonce Rosenberg's (75, Rue de Longchamps) con el ciclo de los *Gladiadores* que concluye a principios de 1929. También ilustra la cubierta de de la recopilación de poesías de Paul Eluard *Defense de Savoir*.

Entre 1929-30 Pierre Levy, Éditions du Carrefour, publica en francés su novela *Hebdomeros, el pintor y su genio en casa del escritor*: la novela autobiográfica de De Chirico que nos introduce en situaciones asombrosas y paisajes que evocan sus pinturas. Realmente en esta novela Chirico inventó un nuevo estilo y una nueva clase de relatar una historia: oraciones largas con descansos escasos de puntos y comas que permiten libertad cinemática en la narración.

Chirico realiza el escenario y el vestuario para el ballet *Le bal di Rietti* de Boris Kochno, producido por Serge Diaghilev, con música de Vittorio Rieti. La obra se estrena en Montecarlo, París y Londres. Chirico se relaciona con artistas italianos en París: Mario Tozzi, Massimo Campigli, Alberto Magnelli, Gino Severini.

En febrero de 1930, Chirico se casa con Raissa y a finales del año se separa. La crisis de 1929 crea una situación difícil para el mercado del arte y De Chirico decide regresar definitivamente a Italia fijando su residencia en Roma.

Entretanto el artista prosigue la búsqueda de sus valores plásticos, el preciosismo cromático y la calidad de la materia pictórica. Participa en muchas muestras internacionales. Gallimard publica *Calligrammes* de Apollinaire, ilustrada con 66 litografías de De Chirico. La obra de Chirico entra en colecciones museísticas. Inicia las composiciones de los baños misteriosos.

APÉNDICE 2: Datos de matrícula del archivo de la Academia de Bellas Artes de Múnich:

Libro de matrícula: 1884-1920.

Número de matrícula: 3232.

Apellido: Kiriko.

Nombre: Georg de.

Fecha de entrada: 27.10.1906.

Fecha de salida: -

Proveniencia: Atenas, Grecia.

Situación de los padres: Ingeniero.

Confesión: católico.

Dirección: -

Edad: 18.

Documentos de entrada: escuela de pintura de v. Hackl.

Tutor de entrada: Hackl, Gabriel von (1843-1926).

PND ID: 118524208

Asignaturas: dibujo.

Lugar de nacimiento: Atenas

País de origen o nacionalidad: Grecia

Fecha de nacimiento: 10.07.1888

Lugar de nacimiento: Volos

Fecha de fallecimiento: 20.11.1978

Lugar de fallecimiento: Roma

De Chirico ingresa, según esta ficha actualizada en 2008, en la Academia de Bellas Artes de Múnich a través de la escuela de Dibujo de von Hackl. Hackl fue ayudante de profesor desde 1878 impartiendo las asignaturas de Dibujo Antiguo y de Dibujo al Natural; Marr (1858-1936), de Técnicas de Pintura, Pintura y Composición de 1893 a 1924¹⁵⁰. Por otro lado comentar que entre los Miembros de Honor¹⁵¹ encontramos desde 1873 a Arnold Böcklin (1827-1901) y desde el año 1892 a Max Klinger (1857-1920) a

¹⁵⁰ JOOS, Birgit y BRANTL, Sabine, (2008), *Liste, Rektoren, Professoren, Ehrengeniegierten und Ehrenmitglieder*. Aka 35, Anhang, Registratur der Akademie der Bildenden Künste München. Durante los estudios de De Chirico en la Academia el director fue Ferdinand von Miller (1842-1929) del 1900 al 1919.

¹⁵¹ *Ibíd.*, (2008). Además en 1902 encontramos inscrito como Miembros de Honor a Auguste Rodin y en 1906 a Gustav Klimt, entre muchos otros. Especificar que Giorgio de Chirico nunca fue Miembro de la Academia.

quienes De Chirico nombra como grandes maestros influyentes en su plástica (Chirico, 2004, pp. 79, 306 y 307).

APÉNDICE 3: Lista de escritos publicados de Giorgio de Chirico:¹⁵²

“Manuscritos de la colección Paul Eluard, 1911-13”, Archivos Picasso, Musée Picasso, Paris, Francia.

“Manuscritos de la colección de Jean Paulhan”.

El enigma del día (The enigma of a day), Farmington, 1914, citado por G. Lo Duca en *G. de Chirico*, (1945), Scheiwiller, Milán.

Héctor y Andrómaca (Hector and Andromache), New York, 1916 citado por G. Lo Duca (1945).

Frammenti ferraresi (1916-1918).

La noche misteriosa (La notte misteriosa), enero de 1916, “Noi”, Roma, III, nos. 5, 6, 7, enero de 1919.

Canción (Canzone), junio de 1916, “Avanscoperta”, Roma, I, no. 3, 25 de enero de 1917.

El señor Govoni duerme (Il Signor Govoni dorme), en Alberto Savinio, “*Frara*” città del Worbas, “La Voce”, Florencia, 31 de octubre de 1916.

Fragmento (Frammento), “Avanscoperta”, Roma, I, no. 2, 10 de enero de 1917.

Viaje (Viaggio), abril de 1917, “Avanscoperta”, Roma, I, nos. 4-5, 25 de mayo de 1917.

Veraneo (Villeggiatura), Villa Seminario, mayo de 1917, “Cronache letterarie”, Roma, agosto de 1917.

¹⁵² La siguiente lista de artículos ha sido facilitada por la FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO (Roma). La mayoría de los artículos y ensayos han sido consultados desde los siguientes libros para el desarrollo de este trabajo: CHIRICO, (1990), CHIRICO, (2008), VV.AA., (2008). Chirico publicó escritos en las más importantes revistas sobre arte europeo del momento, en su mayoría italianas:

Romanas: “Noi”, “Avanscoperta”, “Cronache letterarie”, “Ars Nova”, “Valori Plastici”, “Cronache di attualità”, “Il Convegno” (Milán-Roma), “Il Primato Artistico Italiano”, “La Bilancia”, “L’Italiano”, “Prospettive”, “Beltempo”, “Documento”, “Cinema”.

Milánesas: “La Ronda”, “La Toscana della será”, “Omnibus”, “Aria d’Italia”, “L’Illustrazione Italiana”, “L’Ambrosiano”.

Florentinas: “Rivista di Firenze”.

Parisinas: “Littérature”, “La Révolution Surréaliste”, “La ligne du coeur”, “Bulletin de l’Effort Moderne”, “Comoedia”, “Minotaure”, “XXe Siècle”, “L’Age d’Or”.

Otras: “Sélection”, Antwerp; “Circoli”, Genoa; “Gazzetta del Popolo”, Turin; “L’Europe central”, Praga; “Corriere Padano”, Ferrara; “Arson”, Londres; “View”, New York.

Epodo (Ferrara, 1917), “Ars Nova”, Roma, III, no. 3, enero de 1919.

Promontorio, (julio de 1917).

El arcángel cansado (*L'arcangelo affaticato*, abril de 1918).

La hora inquietante (*L'ora inquietante*, mayo de 1918, the Calmarini Collection, Milán, enviado a Mario Broglio para “Valori Plastici”, no publicado).

Arte metafísico y ciencia oculta (*Arte metafisica e scienze occulte*, junio de 1918), “Ars Nova”, Roma, III, 3, enero de 1919.

Zeus el explorador (*Zeusi l'esploratore*), “Valori Plastici”, Roma, I, no. 1.

Guillaume Apollinaire, “Ars Nova”, Roma, III, 2, diciembre de 1918.

Nosotros metafísicos (*Noi metafisici*), “Cronache di attualità”, Roma, 15 de febrero de 1919.

Sobre el arte metafísico (*Sull'arte metafisica*), “Valori Plastici”, Roma, I, nos. 4-5, abril-mayo 1919 (fig. 5).

Impressionismo, “Valori Plastici”, Roma, I, nos. 6-10, junio-octubre de 1919.

El retorno al oficio (*Il ritorno al mestiere*), “Valori Plastici”, Roma, I, nos. 11-12, noviembre-diciembre de 1919.

Prefacio (*Prefazione. Autobiografia* para el ejemplar monográfico de “Valori Plastici”, Archivo Broglio, 1919).

Auguste Renoir, “Il Convegno”, Milán-Roma, I, no. 1, febrero de 1920.

Las escuelas de pintura cerca de los antiguos (*Le scuole di pittura presso gli antichi*), “Il Primato Artistico Italiano”, Milán, I, nos. 2-3, febrero-marzo de 1920, p. 127-131.

Paul Gauguin, “Il Convegno”, Milán-Roma, I, no. 2, marzo de 1920.

Raffaello Sanzio, “Il Convegno”, Milán-Roma, I, no. 3, abril de 1920.

Arnoldo Böcklin, “Il Convegno”, Milán-Roma, I, no. 4, mayo de 1920.

El sentido arquitectónico en la pintura antigua (*Il senso architettonico nella pittura antica*), “Valori Plastici”, Roma, III, nos. 5-6, mayo-junio de 1920.

Classicismo pictórico, “La Ronda”, Roma, no. 7, julio de 1920.

Consideraciones sobre la pintura moderna. Parte I. La supremacía artística italiana (*Considerazioni sulla pittura moderna. Part I. Il Primato artistico italiano*), Milán, II, no. 5, julio de 1920.

Gaetano Previati, “Il Convegno”, Milán-Roma, I, no. 7, agosto de 1920.

Carlo Carrà. Pintura metafísica (Ed. Vallecchi, Florencia), “Il Convegno”, Milán-Roma, I, no. 7, agosto de 1920.

Consideraciones sobre la pintura moderna. Parte II. Los neoclásicos milaneses ((*Considerazioni sulla pittura moderna. Part II. I neoclassici Milanesi*), “Il Primato Artistico Italiano”, Milán, II, no. 7, 15 de septiembre-15 de octubre de 1920.

Max Klinger, “Il Convegno”, Milán-Roma, I, no. 10, noviembre de 1920.

Reflexiones sobre la pintura antigua (Riflessioni sulla pittura antica), “Il Convegno”, Milán-Roma, II, nos. 4-5, abril-mayo de 1921.

La mania del seicientos (La mania del Seicento), “Valori Plastici”, Roma, III, no. 3, 1921.

Prefacio (Prefazione), Milán, enero de 1921), catálogo de la muestra *Mostra personale del pittore Giorgio de Chirico*, Galleria Arte, Milán, del 29 de enero al 21 de febrero de 1921.

Consideraciones sobre la pintura moderna. Parte III. Hans Thoma y Adolph von Menzel (*Considerazioni sulla pittura moderna. Part III. Hans Thoma e Adolfo Menzel*), “Il Primato Artistico Italiano”, III, nos. 4-5, 15 abril al 15 de junio de 1921.

La muestra de Ottone Rosai (La mostra di Ottone Rosai), “La Toscana della sera”, Leghorn, 14 de diciembre de 1920.

Unas letras de Chirico (Une lettre de Chirico), “Littérature”, Paris, no. 5, marzo de 1922.

Giorgio Morandi, catálogo de la exposición de la revista “Valori Plastici”, La Fiorentina Primavera, Florencia, del 8 de abril al 31 de julio de 1922.

El Monómaco habla (Il Monomaco parla), Florencia, abril de 1922, para “Valori Plastici”, no se publicó, Archivo Broglio.

Discurso a favor de la técnica (Pro technica oratio), “La Bilancia”, Roma, I, no. 1, marzo de 1923 - I, no. 2, abril de 1923.

Sueño (francés, *Rêves*), “La Révolution Surréaliste”, Paris, I, no. 1, 1 de diciembre de 1924.

Vale Lutetia, “Rivista di Firenze”, Florence, I, no. 8, febrero de 1925.

Armando Spadini, “Rivista di Firenze”, Florence, II, no. 1, mayo de 1925.

Gustave Courbet, Ed. Valori Plastici, Roma, 1925.

Deseos: una vida. Una noche (1911-1913) (Espoirs: une vie. Une nuit (1911-1913), “La Révolution Surréaliste”, Paris, I, no. 5, 15 de octubre de 1925, p. 6-7.

Bosque, sombra de mi vida (Forêt sombre de ma vie) conjunto de poemas titulados “La silueta del corazón” (“La ligne du coeur”), Paris, enero de 1927, p. 20.

Préface (F. de Pisis), Galleria Au Sacre du Printemps, Paris, 23 de abril al 7 de mayo de

1926.

Salve Lutetia, “Bulletin de l'Effort Moderne”, Paris, no. 33, marzo de 1927.

Estátuas, muebles y demás (Statues meubles et généraux), “Bulletin de l'Effort Moderne”, Paris, no. 38, octubre de 1927.

Entrevista de Pierre de Lagarde a Giorgio de Chirico, “Comoedia”, Paris, 12 de diciembre de 1927.

El hilo del ingeniero. El superviviente de Navarin. Éxodo (Le fils de l'ingénieur. Le survivant de Navarin. Epode), en W. GEORGE (1928), *Giorgio de Chirico con sus fragmentos literarios (Giorgio de Chirico avec des fragments littéraires de l'artiste)*, Editions Chroniques du Jour, Paris, p. XXVII-XL.

Pequeño tratado de técnica pictórica (Piccolo trattato di tecnica pittorica), Scheiwiller, Milán, 1928.

Hebdomeros. El pintor y su genio en casa del escritor (Hebdomeros. Le peintre et son génie chez l'écrivain), Ed. du Carrefour, Paris, 1929.

Poemas. Por Italia. Hastío. Odisea. Cornelia. Recuerdo de infancia. Sobre la muerte de mi tío (Poèmes. A l'Italie. Lassitude. Odysseus. Cornélia. Souvenir d'enfance. Sur la mort de mon oncle), “Sélection”, Antwerp, no. 8, p. 27-29.

APÉNDICE 4: Lista de títulos de la obra de Giorgio de Chirico.

Esta lista de títulos ha sido traducida al castellano y ordenada cronológicamente ya que el nombre que asigna De Chirico a su obra se repite en diferentes momentos y /o etapas. La selección de títulos interesa por la importancia del contenido de la palabra y de su significado histórico. Hay que tener en cuenta que el pintor griego usó en el título de su obra tanto la lengua francesa como la italiana, lenguas románicas que mantienen similitudes etimológicas entre ellas y que coinciden con las raíces de la castellana.

Esta lista ha sido obtenida del catálogo recopilatorio elaborado entre 1971 y 1987 por Claudio Bruni Sakraischik y editado en ocho volúmenes: *Catálogo General de Giorgio de Chirico opere dal 1908 al 1970*, (Electa Editrice, Milán, 1971-1987). Para este trabajo se ha utilizado una selección de títulos del índice del segundo volumen (Tomo 1, que comprende la producción chiriquiana del 1908 al 1930 con un total de 161 obras catalogadas). Además se han consultado diferentes catálogos sobre exposiciones del artista (Baldacci y Roos); y se han visitado páginas de diferentes colecciones de museos a través de Internet, en vistas a conocer la relación objeto/palabra dechiriquiana. La selección atañe a la línea de este trabajo, *El título artístico en Giorgio de Chirico. El nombrar Metafísico (1908-1930)*. En la actualidad el presidente de la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, el Sr. Paolo Picozza es quien cataloga i autentifica la pintura dechiriquiana.

La mañana angustiada, 1912, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento, Italia.

La Torre, 1913, Kunsthaus, Zurich, Suiza.

Melancolía del regreso, 1913, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Bruselas.

Nostalgia del infinito, 1912–13?, MoMA, Nueva York, EE.UU / según catálogo de Claudio Bruni (1987) fechado en 1911.

La incertidumbre del poeta, 1913, Tate Gallery, Londres, Inglaterra / según catálogo de Claudio Bruni (1987) en la Colección Privada de Sir Roland Penrose, Londres.

El viaje ansioso, 1913, MoMA, Nueva York, EE.UU.

El viaje conmovedor, 1913, MoMA, Nueva York, EE.UU.

El viaje sin fin, 1914, Wadsworth Atheneum , Hartford, EE.UU.

Figura metafísica, 1914, Galería La Medusa, Roma.

Gare Montparnasse, La melancolía de la partida, 1914, MoMA, Nueva York, EE.UU / según catálogo de Claudio Bruni (1987) en la Colección Privada de James T. Soby, EE.UU.

El enigma de la fatalidad, 1914, Kunstmuseum Basel, Suiza / y según catálogo de

Claudio Bruni (1987) en el Kunstmuseum de Basilea, propiedad de la Fundación Emmanuel Hoffmann.

El enigma del día, 1914, MoMA, Nueva York, EE.UU. / y según catálogo de Claudio Bruni (1987) en la Colección Privada de James T. Soby, EE.UU.

El tiempo fatal, 1914, Philadelphia Museu of Art, EE.UU.

Nostalgia del Poeta, 1914, Peggy Guggenheim Collection, Venecia, Italia / según catálogo de Claudio Bruni (1987) de la Yale Art Gallery, EE.UU.

La serenidad del estudiante[*La sérénité du savant*], 1914, MoMA, Nueva York, EE.UU.

La conquista del filósofo, 1914, Art Institute of Chicago, EE.UU.

El mal genio del rey [*Le mauvais génie d'un roi*], 1914-15, MoMA, Nueva York, EE.UU.

Maniqués de la torre roja, 1915, MoMA, Nueva York, EE.UU.

El vaticinador, 1915, MoMA, Nueva York, EE.UU.

El plácido atardecer, 1916, Peggy Guggenheim Collection, Venecia, Italia.

El filósofo y el poeta, 1916, Colección Broglio, Roma.

Melancolía de la partida, 1916, Tate Gallery, Londres, Inglaterra / según catálogo de Claudio Bruni (1987) en la Colección Privada de Sir Roland Penrose, Londres.



31. *Melancolia de la partida*, 1916.

Óleo sobre tela, 51.8 x 35.9 cm.

Tate Gallery, Londres.

Interior metafísico con gran fábrica, 1916, Galería Notizie, Turín.

Interno metafísico, 1917, Colección Broglio, Roma.

El gondolero, 1917, lápiz sobre papel, MoMA Nueva York, EE.UU.

El gran metafísico, 1917, MoMA, Nueva York, EE.UU.

La aparición, 1917, Colección Broglio, Roma.

Consuelo metafísico, 1918, Colección Broglio, Roma.

Autorretrato: 1918, Colección Privada, Milán; 1923, Galería Internazionale, Milán; 1923, Galeria André-François Petit, París; 1924, Kunstmuseum Wintherthur, Wintherthur.

Autorretrato metafísico, 1919, Galleria Internazionale, Milán.

Melancolía hermética, 1919, Collection d'art moderne de la Ville de Paris, París.

Maniqués, 1920, Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels.

Autorretrato con la madre, 1921, Colección Privada, Roma; 1921, Colección Mario Lebole, Italia.

Recuerdo metafísico de las rocas de Orvieto, 1922, Galería La Medusa, Roma.

Autorretrato con cabeza de Mercurio, 1924, Colección Privada, Biella.

Los arqueólogos, 1924, Colección privada, Roma.

Visión metafísica, 1924, Colección Privada, Milán.

El filósofo, 1925, Colección Privada, Tel Aviv, Israel; 1925, colección de la familia Kimball en el Philadelphia Museu of Art, EE.UU.

El poeta y su musa, 1925, Philadelphia Museu of Art, EE.UU.

Arqueólogo, 1926, Colección E. Graziadei, Roma.

La comedia y la tragedia, 1926, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento, Italia.

Gladiadores y leones, 1927, Detroit Institute of Arts, EE.UU.

La eventualidad del destino, 1927, Art Institute of Chicago, EE.UU.

La apoteosis, 1928, Colección Privada.

Bañista (Ritratto di Raissa), 1929, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento, Italia.

El retorno del hijo pródigo, 1929, Fine Arts Museums of San Francisco, EE.UU.

El poeta consolado por la musa, Museo Puskin, Moscú.

Muebles en el valle, Galería Medusa, Roma.

Soledad, entre 1910-1920, Allen Art Museum at Oberlin College, Ohio, EE.UU.; 1917, lápiz sobre papel, MoMA, Nueva York, EE.UU.

APÉNDICE 5: Exposiciones monográficas de la obra de Giorgio de Chirico (1922-2010).

Listado elaborado en colaboración con la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico y completado a través de Internet.

1922

Exposition. G. de Chirico, Paris, Galerie Paul Guillaume, 1922. Presentación por André Breton.

1926

Exposition. G. de Chirico, Paris 1926. Presentación por A.C. Barnes.

1928

Oeuvres anciennes de Georges de Chirico, Paris 1928. Presentación por Luis Aragon.

First exhibition in England of paintings by Giorgio de Chirico, Londres, Arthur Tooth & Sons, 1928. Presentación por T.W. Earp.

1930

Exhibition of Paintings by G. de Chirico, New York, Balzac Galleries, 21 de mayo al 14 de junio de 1930.

Giorgio de Chirico, Berlín, Galerie Alfred Flechteim, de octubre a noviembre de 1930. Catálogo editado por C. Einstein.

1931

An Exhibition of Paintings by G. de Chirico, Londres, Arthur Tooth & Sons, 15 de abril al 2 de mayo de 1931.

Mostra del pittore Giorgio de Chirico, Milán, Galleria Miláno, del 27 de abril al 11 de mayo de 1931.

1933

Mostra personale del pittore Giorgio de Chirico, Genoa, Galleria Vitelli, Italia, del 27 de abril al 9 de mayo de 1933.

1936

Recent Paintings by Giorgio de Chirico, New York, Julien Levy Gallery, del 28 de octubre al 17 de noviembre de 1936. Catálogo editado por A.C. Barnes.

1936-1937

Recent Paintings by Giorgio de Chirico, Philadelphia, Boyer Galleries, del 11 de diciembre al 5 de junio de 1937. Catálogo editado por A.C. Barnes.

1938

Mostra personale del pittore Giorgio de Chirico, Genoa, Galleria Rotta, del 12 al 22 de

mayo de 1938.

New Paintings by Giorgio de Chirico, Londres, Alex Reid & Lefevre, Julio de 1938.

1947

De Chirico, New York, Acquavella Galleries, marzo de 1947.

1954

Grande esposizione dimostrativa ed antologica di Giorgio de Chirico, Venice, Saloni del Bucintoro, del 27 de junio al 1 de octubre de 1954. Catálogo editado por Isabella Far.

1955

De Chirico, Roma, Italia, 1955.

Giorgio de Chirico. Sedici opere, Ferrara, Italia, 1955.

1956

De Chirico, Sironi, Genoa, Italia, 1956. Catálogo editado por R. Rotta.

1958

Giorgio de Chirico - 34 opere, Turin, Italia, 1958. Presentación a cargo de Isabella Far.

1960

Mostra personale di Giorgio de Chirico, Roma, Italia, 1960. Catálogo editado por A. Russo y E. Russo.

1964

De Chirico degli anni Venti, Turin, Italia, 1964. Catálogo editado por L. Carluccio.

1966

G. de Chirico, Montecatini Terme, Centro d'Arte La Barcaccia, Italia, del 3 de septiembre al 15 de octubre de 1966. Catálogo editado por F. Bellonzi - Galleria d'Arte La Barcaccia, Montecatini Terme, 1966.

Omaggio a De Chirico. Opere dal 1912 al 1930, Roma, Galleria La Medusa, Italia, 1966.

1967

Giorgio de Chirico, Turin, Italia, Galatea Galleria d'arte contemporanea, del 26 de octubre al 27 de noviembre de 1967.

1969

Giorgio de Chirico, Padua, Italia, 1969.

Omaggio a De Chirico, Roma, Italia, 1969.

Giorgio de Chirico, Roma, Italia, 1969.

1970

Giorgio de Chirico, pitture e sculture, Milán, Italia, 1970.

Giorgio de Chirico, Milán, Italia, Palazzo Reale, abril-mayo de 1970. Catálogo editado por R. Negri, F. Russoli, W. Schmied - Edizioni dell'Ente manifestazioni Milanesi, Milán, 1970.

Giorgio de Chirico, Hannover, Alemania, Kestner-Gesellschaft in der Orangerie Herrenhausen, del 10 de Julio al 30 de agosto de 1970. Catálogo editado por W. Schmied - Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1970.

Giorgio de Chirico. "I de Chirico di de Chirico", Ferrara, Italia, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, del 10 de octubre al 8 de diciembre de 1970. Catálogo editado por W. Schmied – Ferrara, 1970.

Omaggio a Giorgio de Chirico, Milán, Italia, Galleria Alexandre Jolas, 1970. Catálogo editado por P. Skinas, Milán, 1970.

1971

I grandi maestri italiani. Giorgio de Chirico, Milán, Italia, Galleria Seno, noviembre-diciembre de 1971.

Giorgio de Chirico. L'immagine dell'infinito, Milán, Italia, Galleria Medea, del 18 de noviembre al 20 de diciembre de 1971. Catálogo editado por R. Carrieri, L. Cavallo – Milán, 1971.

Giorgio de Chirico. Sculture (1968-1971), Milán, Italia, Galleria Schubert, noviembre-diciembre, 1971. Catálogo editado por Alberto Schubert Editore, Milán, 1971.

Giorgio de Chirico, Roma, Italia, Galleria La Medusa, 1971.

1972

Giorgio de Chirico disegni 1919-1923, Roma, Italia, Galleria Odyssea, del 18 de marzo al 18 de abril de 1972.

De Chirico by de Chirico, New York, EE.UU., The New York Cultural Center, del 19 de enero al 2 de abril de 1972. Itinerante por Toronto, Canadá, Art Gallery of Ontario, del 16 de junio al 16 de julio de 1972). Catálogo editado por D.H. Karshan - Edizioni Mediterranee, Roma, 1972.

Giorgio de Chirico. L'immagine dell'infinito, Cortina d'Ampezzo, Italia, Galleria d'arte Medea, del 5 de agosto al 3 de septiembre de 1972. Itinerante por: Montecatini Terme, Internazionale-Galleria d'Arte Moderna, septiembre de 1972; Roma, Dimensione - Centro d'Arte, noviembre de 1972. Catálogo editado por R. Carrieri, L. Cavallo, F. Russoli, Milán 1972.

1972-1973

Omaggio a Giorgio de Chirico, Reggio Calabria, Italia, Museo Nazionale, del 16 de diciembre de 1972 al 31 de enero de 1973. Catálogo editado por V. Guzzi, Istituto Grafico Tibertino, Roma 1972.

1973

Giorgio de Chirico, Venice, Italia, Galleria S. Stefano, agosto-septiembre de 1973. Catálogo editado por A. Ballis.

De Chirico, Biella, Italia, Galleria Mercurio, del 6 de octubre al 6 de noviembre de 1973. Catálogo editado por R. Carrieri.

Giorgio de Chirico, Genoa, Italia, Galleria Rotta, 1973.

Giorgio de Chirico, Roma, Italia, Galleria Ca' d'Oro, del 15 de mayo a junio de 1973. Catálogo editado por A. Porcella.

1973-1974

De Chirico presenta de Chirico, Kamakura, Japón, del 2 de noviembre al 16 de diciembre de 1973. Itinerante por: Tokyo, del 8 al 27 de enero de 1974; Kyoto, del 10 de febrero al 24 de marzo de 1974; Nagoya, del 30 de marzo al 14 de abril de 1974. Catálogo editado por Mainichi Shimbun, Japan, 1973.

1974

De Chirico, Palermo, Italia, Galleria La Tavolozza, febrero-marzo de 1974.

Giorgio de Chirico, Venice, Italia, Galleria S. Stefano, del 22 de agosto al 15 de septiembre de 1974. Catálogo editado por G. Marchiori.

1974-1975

De Chirico, Roma, Italia, Galleria Ca' d'Oro, del 14 de diciembre de 1974 a febrero de 1975. Catálogo editado por A. Porcella.

1975

Hommage à Giorgio de Chirico, Paris, Francia, Galerie Françoise Petit, mayo-junio de 1975.

G. de Chirico, Paris, Francia, Musée Marmottan, del 12 de junio al 31 de octubre de 1975. Catálogo editado por W. Schmied - Paul Attinger SA, Neuchatel 1975.

Giorgio de Chirico: personale di grafica, Turin, Italia, 1975. Catálogo editado por Le Immagini, Turin 1975.

1975-1976

De Chirico, Verona, Italia, Galleria dello Scudo, del 22 de noviembre de 1975 al 7 de enero de 1976.

1976

Exposition Giorgio de Chirico: peintures, sculptures, aquarelles, Bruxelles, Belgica, Galerie Isy Brachot, del 22 de abril al 19 de junio de 1976. Catálogo editado por F. Labisse - Galerie Isy Brachot, Bruxelles, 1976.

Giorgio de Chirico, Londres, Inglaterra, 1976. Catálogo editado por F. Labisse.

Giorgio de Chirico, Roma, Italia, Galleria La Medusa, 1976. Catálogo editado por C. Bruni Sakraischik.

1978-1979

Omaggio a Giorgio de Chirico, Cortina d'Ampezzo, Italia, Galleria d'Arte Moderna F. Falsetti, del 26 de diciembre de 1978 al 8 de enero de 1979. Catálogo editado por E. Natali.

1979

De Chirico e i surrealisti, Roma, Italia, 1979.

Giorgio de Chirico, opere grafiche e disegni 1922-1972, Milán, Italia, 1979.

Pictor optimus pinxit. Giorgio de Chirico 1888-1978, Bologna, Italia, 1979.

1980

Giorgio de Chirico, l'opera grafica 1921-1970, Milán, Italia, 1980. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco.

L'atelier intime di Giorgio de Chirico, Cagnes sur Mer, Francia, 1980. Catálogo editado por A. Parinand.

1981

Omaggio a De Chirico, Locarno, Suiza, 1981. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco.

Giorgio de Chirico, Le Havre, Francia, Musée des Beaux Arts André Malraux, 1981.

1981-1982

Giorgio de Chirico 1888-1978, Roma, Italia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, del 11 de noviembre de 1981 al 3 de enero de 1982. Catálogo editado por G. de Marchis, P. Vivarelli - De Luca, Roma, 1982.

Giorgio de Chirico, Cortina d'Ampezzo, Italia, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, del 26 de diciembre de 1981 al 8 de enero de 1982. Itinerante por: Prato, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, del 16 al 30 de enero de 1982. Catálogo editado por P. Pacini - Edizioni Galleria Farsetti, Prato 1981.

1982

Giorgio de Chirico. Parigi 1924-1930, Milán, Italia, Galleria Philippe Daverio, del 1 de junio al 20 de Julio de 1982. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco, Edizioni

Philippe Daverio, Milán, 1982.

I de Chirico di Sacerdoti. Opere dal 1922 al 1959, Roma, Italia, Galleria La Medusa, septiembre de 1982. Catálogo editado por C. Bruni Sakraischik, Galleria La Medusa, Roma, 1982.

De Chirico (Olii e Sculture), Tokyo, Japón, The Seibu Museum of Art; Nagoya; y Osaka desde septiembre a diciembre de 1982.

De Chirico, New York, EE.UU., The Museum of Modern Art, 1982; y Londres, The Tate Gallery, 1982. Catálogo editado por W. Rubin.

1982-1983

Giorgio de Chirico, Munich, Alemania, Haus der Kunst, del 17 de noviembre de 1982 al 30 de enero de 1983. Itinerante por Paris, Francia, Centre Georges Pompidou, del 24 de febrero al 25 de abril de 1983. Catálogo editado por W. Rubin, W. Schmied, J. Clair - Prestel Verlag, Munich, 1982 & Centre Georges Pompidou, Paris 1983.

1983

Giorgio de Chirico. "Le retour de l'enfant prodigue", Paris, Francia, Centre d'Art Plastique Contemporain Artcurial, marzo-abril de 1983. Catálogo editado por Isabella Far, W. Schmied, M. Fagiolo dell'Arco, Artcurial, Paris, 1983.

1984

Giorgio de Chirico. Il ritorno del cavaliere errante, Villongo, Bergamo, Italia, Palazzo Conti Passi, del 21 de julio al 7 de octubre de 1984. Catálogo editado por C. Siniscalco, Villongo, 1984.

1985

Giorgio de Chirico, Ferrara, Italia, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, del 30 de junio al 6 de octubre de 1985. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco, G. dalla Chiesa, Ferrara, 1985.

Giorgio de Chirico opere 1924-1973, Caserta, Italia, Palazzo Reale, del 16 de marzo al 26 de abril de 1985. Catálogo editado por F. Quarantotto, Saccone, Caserta, 1985.

Giorgio de Chirico. I temi della metafisica, Milán, Italia, Galleria Philippe Daverio, mayo-junio de 1985. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco, Mondadori/Daverio, Milán, 1985.

Giorgio de Chirico "Pictor Optimus", Bolzano, Castel Mareccio, Italia, del 25 de octubre al 30 de noviembre de 1985. Catálogo editado por C. Siniscalco, W. Schmied, Tschimben, Appiano, 1985.

Late de Chirico 1940-1976, Bristol, Inglaterra, Arnolfini Gallery, 1985.

De Chirico Neo-baroque, Paris, Francia, Artcurial, 1985.

1986

De Chirico, Milán, Italia, Galleria Gian Ferrari, del 25 de octubre al 1 de diciembre de 1986. Catálogo editado por C. Gian Ferrari.

1986-1987

De Chirico, gli anni Venti, Verona, Italia, Galleria dello Scudo, del 14 de diciembre de 1986 al 31 de enero de 1987. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco, Mazzotta, Milán, 1986.

1987

La donazione Pakszwer de Chirico alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Roma, Italia, Complesso Monumentale del San Michele, 1987. Catálogo editado por A. Monferini.

De Chirico, gli anni Venti, Milán, Italia, Palazzo Reale, del 7 de marzo al 18 de abril de 1987. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco, Mazzotta, Milán, 1987.

Aria d'Europa. De Chirico - de Pisis, Milán, Italia, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, junio de 1987. Itinerante por: Focette, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, julio de 1987; Cortina d'Ampezzo, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, agosto de 1987; Prato, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, septiembre de 1987. Catálogo editado por L. Cavallo, Edizioni Galleria Farsetti, Prato, 1987.

I de Chirico e i Savinio al Teatro della Scala, Milán, Italia, Ridotto della Scala, 1987. Catálogo editado por R. Bossaglia, Amici della Scala, Milán, 1988.

1988

Giorgio de Chirico. I cavalli. Oli disegni incisioni sculture, Querceta/Seravezza (Lu), Italia, Villa Pellizzari, junio de 1988. Catálogo editado por U. Piersanti, Edizioni d'Arte, Roma, 1988.

Giorgio de Chirico. Dalla partenza degli Argonauti alla vita silente, Lericci, Italia, Castello Monumentale, del 10 de julio al 2 de octubre de 1988. Itinerante por: Zaragoza, España, Sala del Museo Pablo Gargallo, octubre-diciembre de 1988. Catálogo editado por C. Gian Ferrari, Electa, Milán, 1988.

1988-1989

De Chirico nel centenario della nascita, Venice, Italia, Museo Correr-Ala Napoleonica, del 1 de octubre de 1988 al 15 de enero de 1989. Catálogo editado por M. Calvesi, Mondadori/De Luca, Milán/Roma, 1988.

1989

Giorgio de Chirico 1920-1950, Monaco, verano de 1989. Catálogo editado por M. Di Carlo, Electa, Milán 1989.

De Chirico. Le armi e l'eroe, Argenta, Italia, 1989. Catálogo editado por D. Guzzi, Leonardo, Roma 1989.

1989-1990

Giorgio de Chirico 1888-1978, Tokyo, Japón, Odakyu Grand Gallery Shinjuku, del 18 de octubre al 6 de noviembre de 1989. Itinerante por: Kagawa, Takamatsu City Museum of Art, del 18 de noviembre al 24 de diciembre de 1989; Osaka, Museo Daimaru-Umeda, del 21 de febrero al 12 de marzo de 1990. Catálogo editado por M. Ursino.

1990-1991

Giorgio de Chirico 1920-1950, New York, EE.UU., Borghi & Co., del 29 de noviembre de 1990 al 15 de enero de 1991. Catálogo editado por M. Di Carlo, Electa, Milán, 1990.

1991

De Chirico, il Barocco. Dipinti degli anni '30-'50, Cortina d'Ampezzo, Italia, Galleria d'Arte Moderna Farsetti, julio-septiembre de 1991. Catálogo editado por L. Cavallo, M. Fagiolo dell'Arco, Edizioni Galleria Farsetti, Cortina d'Ampezzo, 1991.

1992-1993

Giorgio de Chirico. Pictor Optimus, Roma, Italia, Palazzo delle Esposizioni, del 16 de diciembre de 1992 al 8 de febrero de 1993. Catálogo editado por F. Benzi, M.G. Tolomeo Speranza, Edizioni Carte Segrete, Roma, 1992.

De Chirico. Don Chisciotte della Mancia. Dipinti, bozzetti ed illustrazioni, Seville-Ischia-Catania-Palermo, 1992-1993. Catálogo editado por M. Ursino.

1993

Giorgio de Chirico. Pictor Optimus, Genoa, Italia, Palazzo Ducale, del 6 de marzo al 30 de mayo de 1993. Catálogo editado por F. Benzi, M.G. Tolomeo Speranza, M. Ursino, Carte Segrete, Roma, 1993.

1993-1994

Giorgio de Chirico. Opera selecta, Mexico City, Mexico, Museo de Arte Moderno, del 28 de octubre de 1993 al 16 de enero de 1994. Catálogo editado por AA.VV. Museo de Arte Moderno, Mexico City, 1993.

1994

Giorgio de Chirico nelle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna. 78 opere dal 1909 al 1975, Roma, Italia, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, del 19 de abril al 29 de mayo de 1994. Catálogo editado por A. Monferini, L. Velani,

G.N.A.M, Roma, 1994.

Giorgio de Chirico. Betraying the Muse, de Chirico and Surrealists, New York, EE.UU., Paolo Baldacci Gallery, del 21 de abril al 28 de mayo de 1994. Catálogo editado por P. Baldacci, New York/Milán, 1994.

1995

De Chirico. La nuova Metafisica, S. Marino, Italia, Palazzo dei Congressi, del 27 de abril al 27 de septiembre de 1995. Catálogo editado por M. Calvesi, M. Ursino, De Luca, Roma, 1995.

Giorgio de Chirico et le mythe grec, Andros, Grecia, Musée d'Art Contemporain, del 25 de junio al 17 de septiembre de 1995. Itinerante por: Vólos, del 1 de octubre al 26 de noviembre de 1995. Catálogo editado por M. Ursino - Allemandi, Turin, 1995.

1996

Giorgio de Chirico e il Mito 1920-1970, Aosta, Italia, Centro Saint-Bénin, diciembre de 1996. Catálogo editado por M. Ursino, Editoriale Mondadori, Milán, 1996.

Giorgio de Chirico and America, New York, EE.UU., The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery at Hunter College of the City University of New York, del 10 de septiembre al 26 de octubre de 1996. Catálogo editado por E. Braun, Allemandi, Turin, 1996.

1997

Giorgio de Chirico. I gioielli della pittura, Vicenza, Italia, Ente Fiera, del 12 al 19 de enero de 1997. Catálogo editado por M. Ursino, Pieraldo Editore, Roma, 1997.

Vita silente. Giorgio de Chirico dalla Metafisica al Barocco, Acqui Terme, Italia, Palazzo Liceo Saracco, del 19 de julio al 14 de septiembre de 1997. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco, Skira, Milán, 1997.

1998

Giorgio de Chirico. Pinturas e esculturas, Sao Paulo, Brasil, Museo Brasileiro da Escultura Marilisa Rathsam, del 16 de marzo al 28 de abril de 1998. Catálogo editado por A. Bonito Oliva, Torcular, Milán, 1998.

Giorgio de Chirico. Metafisica dei Bagni misteriosi, Vicenza, Italia, LAMeC - Basilica Palladiana e Amedeo Porro Arte Moderna e Contemporanea, del 6 de junio al 13 de septiembre de 1998. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco, Skira, Milán, 1998.

Giorgio de Chirico. Il mito, le armi e l'eroe, Colonnella, Italia, del 18 de Julio al 30 de agosto de 1998. Catálogo editado por D. Guzzi, Bora, Bologna, 1998.

1998-1999

De Chirico. La Metafisica del Mediterraneo, Taranto, Italia, Castello Aragonese, del 7

de diciembre de 1998 al 28 de enero de 1999. Catálogo editado por J. de Sanna, Rizzoli, Milán, 1998.

De Chirico gli anni Trenta, Verona, Italia, Galleria dello Scudo-Museo di Castelvecchio, del 13 de diciembre de 1998 al 14 de febrero de 1999. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco, Mazzotta, Milán, 1998.

1999

Giorgio de Chirico, Ljubljana, Eslovenia, Cankarjev Dom, del 10 de abril al 18 de junio de 1999. Catálogo editado por J. de Sanna, Tiskarda Ljubljana d.d., Ljubljana, 1999.

IRIDECHIRICO. Opere di Giorgio de Chirico e Alberto Savinio nella collezione d'arte dell'IRI, Roma, Italia, 15 y 16 de octubre de 1999. Catálogo editado por C. Crescentini, Edindustria, Roma, 1999.

2000

De Chirico. Metafísica del tiempo, Buenos Aires, Brasil, Centro Cultural Borges, del 4 de abril al 12 de junio de 2000. Catálogo editado por J. de Sanna, Ediciones Xavier Verstraefte, Buenos Aires, 2000.

Giorgio de Chirico 1888-1978 dipinti e sculture, Cherasco, Italia, Palazzo Salmatoris, del 14 de octubre al 17 de diciembre de 2000. Catálogo editado por G. Barberis, F. Poli, Edizioni Città di Cherasco, Cherasco 2000.

2000-2001

Giorgio de Chirico - Alberto Savinio: fratelli in Grecia, Turin, Italia, Galleria d'arte Nuova Gissi, del 10 de noviembre de 2000 al 31 de enero de 2001. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco, Galleria d'arte Nuova Gissi, Turin, 2000.

Giorgio de Chirico. A Metaphisikal Life, Tokyo, Japón, The Bunkamura Museum of Art, del 11 de noviembre de 2000 al 14 de enero de 2001. Itinerante por: Ishikawa del 1 al 24 de junio de 2001; Oita, del 30 de junio al 29 de Julio de 2001; Kyoto, del 1 de septiembre al 1 de octubre de 2001. Catálogo editado por S. Kijima, M. Fagiolo dell'Arco, Nihon Keizai Shimbun, Japan, 2000.

De Chirico. La Metafísica del paesaggio 1909-1970, Arezzo, Italia, Galleria comunale d'arte moderna, del 18 de noviembre de 2000 al 14 de enero de 2001. Catálogo editado por M. Fagiolo dell'Arco, Renografica, Bologna, 2000.

Giorgio de Chirico. La Metafísica del Mediterraneo, Milán, Italia, Spazio Oberdan, del 23 de noviembre de 2000 al 11 de febrero de 2001. Catálogo editado por J. de Sanna, Rizzoli, Milán, 2000.

De Chirico, Giorgio. Ritratti, figure e manichini fino alla Nuova Metafísica, Modena,

Italia, Fondazione Cassa di Risparmio, del 2 de diciembre de 2000 al 4 de febrero de 2001. Catálogo editado por L. M. Barbero, Cicero, Venice, 2000.

2001

Giorgio de Chirico. Les dix dernières années. 1968-1978, Charleroi, Bélgica, Palais des Beaux Arts, del 4 de febrero al 13 de mayo de 2001. Catálogo editado por L. Busine, Palais de Beaux-Arts de Charleroi, Bruxelles, 2001.

Omaggio a Giorgio de Chirico, Arona, Italia, del 14 de julio al 14 de octubre de 2001. Catálogo editado por M. Boscolo, C. Occhipinti, Fondazione Art Museo, 2001.

Giorgio de Chirico, Milán, Italia, Galleria d'Arte Sacerdoti, 2001. Catálogo editado por Mazzotta, Milán, 2001.

2001-2002

Die andere Moderne: de Chirico-Savinio, Düsseldorf, Alemania, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, del 15 de septiembre al 2 de diciembre de 2001. Itinerante por: Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, del 20 de diciembre de 2001 al 10 de marzo de 2002. Catálogo editado por P. Baldacci, W. Schmied, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2001.

2002

Omaggio a de Chirico. Nove capitoli della sua vita artistica in 46 confronti, Roma, Studio d'Arte Campaiola, del 2 al 29 de mayo de 2002. Itinerante por: Viterbo, Museo Nazionale Archeologico-Rocca Albornoz, del 31 de mayo al 23 de junio de 2002. Catálogo editado por G. Roos, A.M. Sette, Studio d'Arte Campaiola, Roma, 2002.

2002-2003

Giorgio de Chirico dalla Metafisica alla "Metafisica", Potenza, Italia, Pinacoteca Provinciale, del 10 de octubre de 2002 al 9 de enero de 2003. Catálogo editado por V. Sgarbi, Marsilio, Venice, 2002.

Giorgio de Chirico, miti, enigmi, inquietudini, Palermo, Italia, Palazzo Ziino, del 25 de octubre de 2002 al 6 de enero de 2003. Catálogo editado por M. Calvesi, Edizioni Ada, Palermo, 2002.

Giorgio de Chirico and the Myth of Ariadne, Philadelphia, EE.UU., Philadelphia Museum of Art, del 3 de noviembre de 2002 al 5 de enero de 2003. Catálogo editado por M.R. Taylor, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 2002.

2003

Giorgio de Chirico cavaliere dell'immaginazione errante nell'immaginario, Chieti, Italia, Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo, del 28 de junio al 28 de septiembre de

2003. Catálogo editado por D. Guzzi, Associazione Culturale Trifoglio, Chieti, 2003.

De Chirico et la peinture italienne de l'entre-deux guerres, Lodève, Francia, Musée de Lodève-Hôtel du Cardinal de Fleury, del 5 de julio al 26 de octubre de 2003. Catálogo editado por Silvana Editoriale, Milán, 2003.

Artemicrania. Opere e parole tra mal di testa & metafisica. Opere di Giorgio de Chirico, Roma, Italia, Galleria Ca' d'Oro, del 10 al 17 de septiembre de 2003. Catálogo editado por G. Porcella, Il Cigno Edizioni, Roma, 2003.

Giorgio de Chirico-Pictor Optimus, Bruxelles, Belgica, European Parliament, del 12 al 20 de septiembre de 2003.

2007

Giorgio de Chirico: el pasado perpetuo. Obra gráfica, México, Museo Nacional de San Carlos, del mes de julio al 8 de octubre de 2007.

Giorgio de Chirico and Greece: voyage through memory, Atenas Centro de Cultura de Atenas, del 17 de abril al 30 de junio. Itinerante por The Onassis Culture Center, Nueva York, del 31 de octubre de 2007 al 6 de enero de 2008. A cargo de M. Mavrotas.

El siglo de Giorgio de Chirico: Metafísica y arquitectura, València, España, Institut Valencià d'Art Modern, del 18 de diciembre de 2007 al 17 de febrero de 2008. A cargo de V. Trione.

De Chirico, Padua, Italia, Palazzo Zabarella, del 20 de enero al 27 de mayo de 2007. A cargo de Paolo Baldacci y Gerd Roos.

2008

Giorgio de Chirico: la "Metafísica continua". Opere de la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Palermo, Italia, Galeria d'Arte Moderna, del 28 de febrero al 30 de marzo de 2008. A cargo de M. Calvesi.

De Chirico e il Museo, Roma, Italia, Galeria d'Arte Moderna, del 20 de noviembre de 2008 al 25 de enero de **2009**. A cargo de M. Ursino.

Bibliografía:

- APOLLINAIRE, Guillaume, (1972), *Apollinaire on art: essays and reviews, 1902-1918*, Da Capo Press Inc, New York.
- ARNHEIM, Rudolf, (1999), *Arte y percepción visual*, Alianza Ed., Madrid.
- BALDACCI, Paolo y ROOS, Gerd, (2007), *De Chirico*, catálogo de la exposición sobre el pintor celebrada en el Palazzo Zabarella, Padua, del 20 de enero al 27 de mayo de 2007, Marsilio Editore, Venecia.
- BALZAC, Honoré de, (2003), *La obra maestra desconocida*, Visor Libros S.L., Madrid, Discurso artístico 5.
- BARASCH, Moshe, (1996), *Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza Editorial, Madrid, Alianza Forma 108.
- BAUDELAIRE, Charles, (1999), *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor Dis., S.A., Madrid, La Balsa de la Medusa 83.
- BAUMAN, Zygmunt, (2001), *La posmodernidad y sus descontentos*, Akal, Madrid, Cuestiones de Antagonismo II.
- BENJAMÍN, Walter, (2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Editorial Itaca, México.
- BOLÍVAR BOTÍA, Antonio, (1990), *El estructuralismo de Lévi-Strauss a Derrida*, Editorial Cincel, Bogotá.
- BONITO OLIVA, Achile, (1982), "Industrial metaphysics. Interview with Andy Warhol by Achille Bonito Oliva", en A. Bonito Oliva (ed.) *Warhol verso de Chirico*, Milán, p. 70.
- BOZAL, Valeriano, (1991), *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Visor Dis., S.A., Madrid, La Balsa de la Medusa 47.
- BOZAL, Valeriano, (1999), *Necesidad de la ironía*, Visor Dis., S.A., Madrid, La Balsa de la Medusa 101.
- BRETON, André, (1969), *Manifiestos del Surrealismo*, T.G. Ediciones Castilla S.A., Madrid, Colección Universitaria de Bolsillo- Punto Omega 28.
- BRETON, André, (1991), *Antología del humor negro*, Editorial Anagrama S.A., Barcelona, Compactos 33.
- BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio, (1987), *Catálogo General de Giorgio de Chirico, opere dal 1908 al 1970*, Electa, Milán, 1971-1987.
- CACCIARI, Máximo, (1989), *El ángel necesario*, Visor Dis., S.A., Madrid, La Balsa de la Medusa 28.

- CACCIARI, Máximo, (1989), *Hombres póstumos, la cultura vienesa del primer novecientos*, Ediciones Península, Barcelona, Colección Ideas nº 11.
- CACCIARI, Máximo, (2004), *Soledad acogedora, de Leopardó a Celan*, ABADA Editores S.L., Madrid, Serie filosofía.
- CALVESI, Maurizio, (1990), *La Metafísica esclarecida: de De Chirico a Carrá, de Morandi a Savinio*; traducción de Bernardo Morero Carrillo, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa 21.
- CHIRICO, Giorgio de, (1976), *Hebdomeros*, Ediciones del Cotal S.A., Barcelona.
- CHIRICO, Giorgio de, (1990), *Sobre el arte metafísico y otros escritos*; Comisión de Cultura del Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos; Librería Yerba, Murcia, Col. Arquitectura-23. Ed. a cargo de Juan José Lahuerta, traducción de Jordi Pinós y Cristina Gonzalbo; Como base se ha usado el volumen de De Chirico *Il meccanismo del pensiero. Critica, polémica, autobiografía 1911-1943*, Turín, 1985, preparado por Maurizio Fagiolo.
- CHIRICO, Giorgio de, (2004), *Memorias de mi vida*, Editorial Síntesis, Madrid, El espíritu y la letra 20.
- CHIRICO, Giorgio de, (2008), *Scritti / 1, Romanzi e Scritti critici e teorici 1911-1945*, Classici Bompiani, Milno. Edición a cargo de Andrea Cortellessa i dirigida por Achille Bonito Oliva.
- CLAIR, Jean, (1999), *Malinconia*, Visor Dis., S.A., Madrid, La Balsa de la Medusa 90.
- CLAIR, Jean, (2000), *La responsabilidad del artista*, Visor Dis., S.A., Madrid, La Balsa de la Medusa 92.
- COLLODI, Carlo, (2000), *Las aventuras de Pinocho*, Edhasa, Barcelona, Los libros del tesoro.
- Dizionario spagnolo/italiano. Diccionario italiano/español*, Hoepli Editore, 2006, Milán.
- GONZALEZ GARCIA, Ángel, (2007), *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Lampreave y Millán, Madrid.
- DERRIDA, Jacks, (1986), *De la gramatología*, Siglo Veintiuno, México.
- DIJK, TEUN A. van, (1972), *Some aspects of the text grammars*, Mouton, La Haya.
- FICHTE, Johann Gottlieb, (1963), *El Destino del hombre*, introducción y traducción de Vicente Romano, Madrid, Aguilar.
- GADAMER, Hans Georg, (1997), *Mito y Razón*, Ediciones Paidós Ibérica S.A., Barcelona.

- GOMBRICH, Ernst H., (1997), *La Historia del Arte*, Editorial Debate, Madrid.
- GOMBRICH, Ernst H., (1997), *Temas de nuestro tiempo. Propuestas para el siglo XX cerca del saber y del arte*, Debate, Madrid.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, (1990), *Diferencia entre los sistemas de Filosofía de Fichte y Schelling*, Tecnos, Madrid.
- HEIDEGGER, Martin, (1988), *Identidad y diferencia*, Editorial Anthropos, Filosofía 16.
- HEIDEGGER, Martin, (1989), *Del espíritu al tiempo. Lecturas de "El ser y el tiempo" de Heidegger*, Editorial Anthropos, Filosofía 19.
- HEIDEGGER, Martin, (1995), *Caminos de bosque*, Alianza Editorial S.A., Madrid, Alianza Universidad. Traducción de H. Cortés y A. Leyte.
- HOMERO, (1980), *Ilíada*, introducción y notas de José Alsina. Editorial Planeta S.A., Barcelona, Clásicos universales Planeta 11.
- HOMERO, (1965), *Nueva antología de la "Ilíada" y la "Odisea"*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, Textos Escolares IV.
- JAUSS, Hans Robert, (1986), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid.
- JOOS, Birgit y BRANTL, Sabine, (2008), *Liste, Rektoren, Professoren, Ehrensenatoren und Ehrenmitglieder*. Aka 35, Anhang, Registratur der Akademie der Bildenden Künste München. Durante los estudios de De Chirico en la Academia el director fue Ferdinand von Miller d.J. (1842-1929) del 1900 al 1919.
- JÜNGER, Ernst y HEIDEGGER, Martin, (1994), *Acerca del Nihilismo*, Editorial Paidós, Barcelona, Pensamiento Contemporáneo 28.
- KANT, Immanuel, (2004), *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, España, Los Clásicos. Prólogo, traducción, notas e índices a cargo de Pedro Ribas.
- KIERKEGAARD, Soren, (1998), *Diario de un seductor*, Editorial Leviatán, Buenos Aires.
- KIERKEGAARD, Soren, (2001), *Temor y temblor*, Editorial Tecnos, Madrid, Colección Metrópolis.
- KINTSCH, Walter, (1998), *Comprehension. A paradigm for cognition*, Cambridge University Press, Nueva York.
- KRAUSS, Rosalind E., (1997), *El inconsciente óptico*, Ed. Tecnos, Madrid, Colección Metrópolis.
- KRIS, Ernst y KURZ, Oto, (2002), *La leyenda del artista*, Ediciones Cátedra, Madrid,

Ensayos de Arte.

LAKOFF, G. y JOHNSON, M., (1995), *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid.

LEOPARDI, Giacomo, (1998), *Discurso de un italiano entorno a la poesía romántica*, Pre-textos, Valencia, Poéticas. Introducción de Carmelo Vera Saura.

LE ROY & BREUNIG, (1972), *Chroniques d'art. Guillaume Apollinaire (1880-1918)*, The Viking Press Inc., Nueva York.

LUKÁCS, Georges, (1965), *Prolegómenos a una estética marxista. Sobre la categoría de la particularidad*, Grijalbo, México.

MEGGED, Matti, (2001), "Nietzsche sigue con nosotros", en *La imaginación cultural del siglo XX*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Canarias.

MIT, Geles, (2002), *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el hombre*, Institut Alfons El Magnànim, Valencia, Formes Plàstiques 14.

MORTARA, Bice, (1991), *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid.

NIETZSCHE, Friederich, (1973), *Así hablaba Zaratustra*, E.D.A.F., Madrid.

NIETZSCHE, Friederich, (1973), *El Nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*; introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, El Libro de Bolsillo, Clásicos.

NIETZSCHE, Friederich, (1979), *Ecce homo: cómo se llega a ser lo que se es*; introducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Alianza. Madrid, El Libro de Bolsillo, Clásicos.

NIETZSCHE, Friederich, (2006), *Fragmentos Póstumos (1885-1889)*, Editorial Tecnos, Madrid, 2006, Volumen IV.

ORTEGA Y GASSET, José, (1987), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa Calpe, Madrid, Colección Austral. Con prólogo de Valeriano Bozal.

ORTEGA UMPIÉRREZ, Modesto, (2002), "Mirar a través del ojo de Nietzsche", publicado en el IX Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Revisión: Enfoques en docencia e investigación, Universidade da Coruña, Departamento de Representación y Teoría Arquitectónicas, p. 445-448.

PANOFSKY, Erwin, (1989), *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*; traducción de Maria Teresa Pumarega. Madrid: Cátedra, Ensayos de Arte.

PANOFSKY, KLIBANSKY y SAXL, (1991), *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza.

PAPINI, Giovanni, (1961), *El crepúsculo de los filósofos*, Editorial Mateu, Barcelona.

PLINIO, (2001), *Textos de Historia del Arte*, Visor Dis., S.A., Madrid, La Balsa de la Medusa 13.

PRAZ, Mario, (2007), *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Taurus, Madrid, Pensamiento.

RYKWERT, Joseph, (2007), “La arquitectura de De Chirico”, Cuadernos del IVAM nº 11, Institut Valencià d’Art Modern, València.

SAVINIO, Alberto, (1998), *Toda la vida*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

SCHAPIRO, Meyer, (1993), *El arte moderno*, Alianza Editorial, Madrid, Alianza Forma 73.

SCHOPENHAUER, Arthur, (2006), *Parerga y Paralipómena I*, Editorial Trotta, Madrid, Clásicos de la Cultura 34. Traducción, introducción y notas a cargo de Pilar López de Santa María.

SCHOPENHAUER, Arthur, (2009), *Parerga y Paralipómena II*, Editorial Trotta, Madrid. Traducción, introducción y notas a cargo de Pilar López de Santa María.

SCHOPENHAUER, Arthur, (2001), *Metafísica de las costumbres*, Editorial Trotta, Madrid, Clásicos de la Cultura 16. Edición de Roberto R. Aramayo.

SHARR, Adam, (2008), *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, Gustavo Gili, Barcelona.

SILVESTRI, Adriana, (2002), “La creación verbal: el procesamiento del discurso estético”, en *Estudios de Psicología*, 23 (2), pp. 237-250, Fundación Infancia y Aprendizaje, revista de estudio e investigación, Universidad de Buenos Aires.

SPAGNOLI, Luisa, (1971), *La larga vida de Giorgio de Chirico*, Longanesi, Milán.

STEINER, George, (2007), *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*, Ediciones Siruela S.A., Madrid, Biblioteca de Ensayo 38.

STOICHITA, Victor I., (1999), *Breve historia de la sombra*, Ediciones Siruela, Madrid.

TATARKIEWICZ, Władysław, (2004), *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Editorial Tecnos, Madrid.

TELLENBACH, Hubertus, (1976), *Melancolía: visión histórica del problema. Endogenidad. Tipología. Patogenia. Clínica*; prólogo de V. E. von Gebattel. Madrid, Ediciones Morata.

THIEBAUT, Carlos, (1990), *Historia del nombrar*, Madrid, Visor.

VALVERDE, José María, (2006), *Breve historia y antología de la estética*, Editorial Ariel, Barcelona, Ariel Filosofía.

VV.AA., (2008), *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico*, Le Lettere & Pictor O, Firenze.

VV.AA., (2007), *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y Arquitectura*, textos de Consuelo Císcar, Vincenzo Trione, Giuseppe Montesano, Elio Franzini, Joseph Rykwert, Francisco Jarauta, Ada Masoero, Renato Barilli, Sabina D'Angelosante, Antonio Riccardi, Paolo Portoghesi, Luca Molinari, Gianni Contessi. Catálogo de la exposición celebrada en el Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), Valencia, Skira editore, Miláno.

WEISSE, Carlos, (2005), *Angustia, duelo y sublimación. Relaciones entre el duelo y la pintura de Giorgio de Chirico*, Revista de Psicoanálisis, “Sobre contratransferencia, deseo del analista e intersubjetividad”, Asociación Psicoanalítica Argentina, vol. 62, n° 4, Diciembre.

ZAMBRANO, María, (2001), *Filosofía y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, Madrid.

ZAMBRANO, María, (1997), *La tumba de Antígona*, SGAE, Madrid.

ZAMBRANO, María, (1990), *Claros del bosque*, HUROPE S.A., Barcelona.