

ješa
denegri

postanak, poetike i ideologije metafizičkog slikarstva

Kulturna i umjetnička klima posljednjih godina očito pogoduje jačanju zanimanja za talijansko metafizičko slikarstvo na koje se – kao na svoje dalje povijesne izvore – pozivaju umjetnici i kritičari postmodernističkih orijentacija kao što su podjednako transavangarda, *I nuovi-nuovi* i *La pittura colta*. Štoviše, *metafizičko* u širem (filozofskom i ideološkom) značenju riječi kao da postaje oznakom za opće duhovno raspoloženje ranih osamdesetih, i evo jedne tvrdnje Philippa Sollersa koja bi to mogla potvrditi: „Intelektualac od sada nadalje bit će metafizičar, umjetnik, moralist.” No nisu samo to razlozi koji navode na neprestana izučavanja povijesti i estetike metafizičkog slikarstva: naime, postoje još mnoga neispitana mjesta i neistraženi problemi, bez obzira na to što su neke nedavne velike izložbe (kao što je *La pittura metafisica* u Palazzo Grassi u Veneciji 1979. i retrospektiva Giorgia de Chirica u Centru Georges Pompidou u Parizu 1982) donijele niz novih razjašnjenja. Kad je riječ o tekućoj literaturi posvećenoj metafizici, čini se da studija Maurizija Calvesija *Formazione, poetiche ed ideologie della metafisica* (u katalogu Dokumentarnog muzeja metafizike, Ferrara 1981, a koja prethodi monografiji istog pisca pod nazivom *La Metafisica schiarita*, Ed. Feltrinelli, 1982) sadrži mnoštvo zapažanja koja zavrđuju da ovdje budu ukratko predložena.

Najsažetije, kronologija metafizike utvrđena je i dobro poznata: nastaje između 1910. i 1912. u usamljeničkoj poziciji De Chirica, a 1917, zahvaljujući susretu De Chirica, Savinija, Carràa i De Pisisa u Ferrari, nakratko poprima karakter grupe (ili „škole”) kojoj se 1918. pridružuje još i Morandi. Ali ti se umjetnici ubrzo razilaze, i poslije 1920. više ne može biti govora o postojanju zajedničkih težnji. Stoga je Calvesi u ispitivanju formiranja metafizike morao početi od formiranja samog De Chirica i upravo o tom pitanju on iznosi niz novih prijedloga. Zna se da je De Chirico u autobiografskom spisu *Memorie della mia vita* (Rim 1945) dao podatke za rekonstrukciju prvih godina svoga umjetničkog obrazovanja: navodi da je između 1906. i 1908. studirao u Münchenu gdje je otkrio filozofsku literaturu Nietzschea i Schopenhauera i upoznao umjetnost Böcklina i Klingera, a upravo takvim izvorima – bitno drukčijim od polazišta njegovih suvremenika – on duguje izuzetnost svoga položaja u odnosu na tipično moderne poglede kubista i futurista. Calvesi je, međutim, sklon prve kontakte toga umjetnika s njemačkom kulturom pomaknuti od münchenskog školovanja u još raniji boravak u Firenzi, odmah nakon povratka porodice De Chirico iz Grčke 1906. godine. Dajući argumente za tu hipotezu Calvesi ocrtava situaciju u firentinskom kulturnom ambijentu prvog desetljeća, u kojem je vodeća ličnost književnik Giovanni Papini i gdje djeluje literarni krug oko časopisa *Leonardo*, na čijim se stranicama donose prijevodi tekstova Nietzschea i Schopenhauera što ih je radio upravo sâm Papini. Ali ne jedino zbog te posredničke uloge nego i zbog same svoje literature Papini je, po svoj prilici, bio značajan za formiranje mladog De Chirica: navodeći pojedine pasuse iz spisa *Il Tragico quotidiano*, objavljenog 1906, Calvesi želi pokazati kako se atmosfera metafizičkog prizora nalazi već

sugerirana u tekstu firentinskog pisca, a daljnja njegova tvrdnja – „Vidjeti obične stvari na neobični način, to je istinski san imaginacije” – kao da potpuno sadrži De Chiricove težnje što ih on opisuje razlikom između „banalnog i metafizičkog izgleda predmeta”. I zaista, pojedini pasusi iz teksta *Il Tragico quotidiano*, za koji Calvesi kaže da je „pesimističko otkrivenje enigme svakodnevne egzistencije”, kao da čine idejne i psihološke izvore De Chiricove vizuelne imaginacije, i posve je vjerojatno da je on – prije no što je mogao upoznati i slijediti misao Nietzschea i Schopenhauera – usvajao sugestije toga svog suvremenika iz vlastite sredine. Okolnost što De Chirico u svojim *Sjećanjima* ne spominje Papinija nipošto ne znači da se oni nisu susretali i surađivali; štoviše, o njihovim vezama govori i to da se u Arhivu Papinija u Firenzi nalaze pisma što mu ih je De Chirico upućivao, a budući da ta korespondencija prestaje 1919, Calvesi pretpostavlja da je do definitivnog razlaza među njima došlo zbog jedne negativne kritike Roberta Longhija o De Chiricovoj izložbi održanoj iste godine, objavljene u listu *Il Tempo*, čiju je kulturnu stranicu uređivao upravo Papini.

Predmeta fizički ili „beklinovski” period (1908 – 1910) nastaje nakon povratka iz Münchena, gdje je između 1906. i 1909. De Chirico studirao na Akademiji i redovito posjećivao Staru pinakoteku. No do prvog upoznavanja s djelom Böcklina De Chirico je došao još prije Münchenskih studija: u *Sjećanjima* on navodi da je kao dječak vidio reprodukcije Böcklinovih slika, a posve je vjerojatno da je njihove originale mogao vidjeti u vrijeme prvoga firentinskog boravka, čemu u prilog govori podatak da je Böcklin tri posljednja desetljeća života proveo nedaleko od toga grada (u mjestu Fiesole, gdje je umro 1901). Max Klinger, drugi umjetnik koji fascinira mladog De Chirica, bio je također u to vrijeme poznat u Firenzi: Calvesi navodi da je 1905. serija njegovih gravira bila otkupljena za zbirku u Villa Romana. Dakle, prema Calvesijevim pretpostavkama, nije u Münchenu nego upravo za prvog boravka u Firenzi došlo do formiranja De Chiricovih afiniteta prema filozofiji Nietzschea i Schopenhauera (posredovanjem Papinija) i prema slikarstvu Böcklina i Klingera; u Münchenu će on te afinitete produbiti i ponovo će ih u Firenzi (u vrijeme drugog boravka) sasvim ispoljiti. Zna se, naime, da ovdje 1910. nastaje ključna slika na prelasku iz beklinovske u metafizičku fazu, slavna *Enigma proročanstva*, koja u pojedinim ikonografskim momentima gotovo „citira” motive Böcklinove slike *Odisej i Kalipso* iz 1881/83. Između „sedam gradova” Giorgia de Chirica (po redoslijedu Volos-München-Firenze-Torino-Pariz-Ferrara-Rim, kako ga navodi Wieland Schmied) valjalo bi sada, poslije Calvesijevih analiza, Firenzu spominjati u dva navrata: prvi boravak u velikom kulturnom središtu stare Toscanie određuje De Chiricovo formiranje, a sa slikom *Enigma jesenjeg popodneva* iz 1910. upravo se u Firenzi rađa metafizičko slikarstvo koje će se u naredne dvije godine razviti u Parizu i, uz podršku Apollinairea i ostalih iz krugova tadašnje literarne i umjetničke avangarde, stići do svoje pune evropske afirmacije.

Drugo važno pitanje koje Calvesi opširno razmatra jest pitanje odnosa De Chirico-Carrà i njihovih uloga u formiranju

metafizičkog slikarstva. Kad se zna da je De Chirico izgradio svijet svoje metafizike dok je Carrà još pripadao futurizmu ili se od futurizma tek odvajao, pitanje kronološkog prioriteta nije uopće sporno. U *Sjećanjima* De Chirico čak otvoreno optužuje Carràa da je metafizičke slike počeo raditi tek nakon što je u Ferrari vidio njegove (tj. De Chiricove) slike. No Carrà ipak nije De Chiricov epigon, iako očito usvaja niz karakteristika dekirikijanske ikonografije i morfologije: razlikuje se od De Chirica intencijom, poetikom i ideologijom svoje orijentacije, i to daje razloga Calvesiju da problem odnosa De Chirico-Carrà riješi kao problem paralelnog postojanja „dviju metafizika”. Te su razlike zaista evidentne i u atmosferi njihovih slika i, još više, u značenjima koja im oba umjetnika pridaju. U De Chiricovoj metafizici prevladavaju raspoloženja enigme i aluzije, što predmetima i njihovim odnosima u prostoru pridaje crtu vizionarnog i začudnog, a to je i razlog zašto su se na De Chirica pozivali nadrealisti; u metafizici Carràa, u kojoj se mogu naći autobiografske indikacije, prevladava jasno i prije svega plastičko predočivanje predmeta i prizora u prostoru, i zato je razumljivo što su ove slike s pažnjom gledali magični realisti i pripadnici njemačke „nove stvarnosti”.

Ali razlika između te dvojice umjetnika još je veća ako se gleda iz aspekta idejne intencije rada. De Chirico je – iako neko vrijeme na čelu „metafizičke škole” – u biti usamljeni pojedinac, zagledan u onostrano biće umjetnosti, on ne vjeruje i ne vidi funkciju umjetnosti u modernom vremenu i zato se želi iz toga vremena izdvojiti svojom izvanpovijesnom pozicijom. Carrà je, međutim, umjetnik koji je iskušao izazove avangardnog poricanja (bio je, kao što se dobro zna, jedan od pionira futurizma), ali je ubrzo uvidio nemogućnost futurističkog prevrata pa je spasenje potražio u drugoj, od svoga predašnjeg stava posve suprotnoj poetici. Postajući futuristički disident, Carrà se daje na izučavanje renesansnog nasljeđa, piše traktate *Parlata su Giotto* i *Paolo Uccello costruttore* (oba objavljena 1919) i na tragu tih spoznaja zastupa tezu o specifičnoj talijanskoj naravi njihova slikarstva. (U spisu *Pittura metafisica* iz 1919. ističe kao glavnu vrlinu „il nostro carattere antico”). U povijesnim prilikama, u kojima vlada deviza antiavangardnog „povratka redu”, Carrà postaje jedan od nosilaca toga „povratka”, i upravo se na njega, a ne na De Chirica, mogla nastaviti restauracijska tendencija pokreta *Novecento*. Zbog toga što je vjerovao jedino u sebe (u svoju superiornost, u svoj genij), De Chirico je u biti ostao izvan rasprava koje se vode u vremenu i kontekstu kulture fašizma; zbog toga što je vjerovao u dominaciju talijanskog duha u umjetnosti (dell'italianità), Carrà tim raspravama direktno ili indirektno nije mogao izbjeći, iako se uvijek prvenstveno ponašao kao slikar i umjetnik, a ne kao ideolog kulturne reakcije. Sigurno je da Calvesi ima pravo kada govori o postojanju „dviju metafizika”, iako bi među njima (dakle među pozicijama De Chirica i Carràa) valjalo ne samo isticati načelne razlike nego možda i uspostaviti stanovit odnos prvenstva: po svemu sudeći, to prvenstvo prije bi bilo na strani De Chiricova konzekventnog negativiteta nego na strani Carràova proračunatog pozitiviteta.

Osim odnosa De Chirico-Carrà, u kompleksu metafizike nije dovoljno razjašnjen ni položaj Alberta Savinija (De Chiricova mlađeg brata kojemu je pravo ime Andrea De Chirico). U periodu metafizike Savinio je malo slikao i crtao (seriju od šest akvarela i crteža, koji su dosad datirani u 1925/26, Maurizio Fagiolo vraća u godine ferarskog boravka, dakle čak u 1915/17, što je teško utvrditi), ali je izvan sumnje da njegov kasniji nadrealistički opus iz tridesetih godina stoji izvan rasprave o metafizici. Savinijev doprinos kulturi metafizike nije, dakle, velik u likovnom području, ali je nezaobilazan u području poetike, i iz tog aspekta ključni su njegovi tekstovi *Anadioménon – Principi di valutazione dell'arte contemporanea* i drugi, objavljeni između 1918. i 1920. u časopisu *Valori Plastici*. Calvesi nastoji osvijetliti danas teško dokučive relacije osobnih kontakata, korespondencija i međusobnih utjecaja unutar nevelikog kruga metafizičara, a prema njegovu viđenju u tom je krugu Savinijeva uloga bila znatno veća nego što se dosad pretpostavljalo. Savinijeva literatura (posebno roman *Hermaphrodito*, napisan 1916) kao da čini podlogu ili pozadinu atmosfere pojedinih metafizičkih slika, a Calvesi pri tom skreće pažnju na paralelu koja postoji između naziva toga romana i poznate De Chiricove slike *L'idolo ermafrodito* iz 1917. godine. Čini se da je upravo u Savinijevoj literarnoj imaginaciji začet jedan od temeljnih simbola metafizičkog univerzuma, simbol lutke-manekena, umjetne figure bez lica, nijeme i nepokretne, ali ipak ispunjene psihozom neizvjesnosti i nespokojstva. Ukazivanjem na te probleme relacija između literature Savinija i slikarstva De Chirica i Carràa Calvesi otvara, iako i ne iscrpljuje, mogućnosti novog čitanja metafizičke slike po ključu vrlo složenih hermetičkih simbologija, dakle izvan same vizuelne domene slike, ali ne i izvan domene unutrašnje, upravo *metafizičke* naravi umjetnosti.