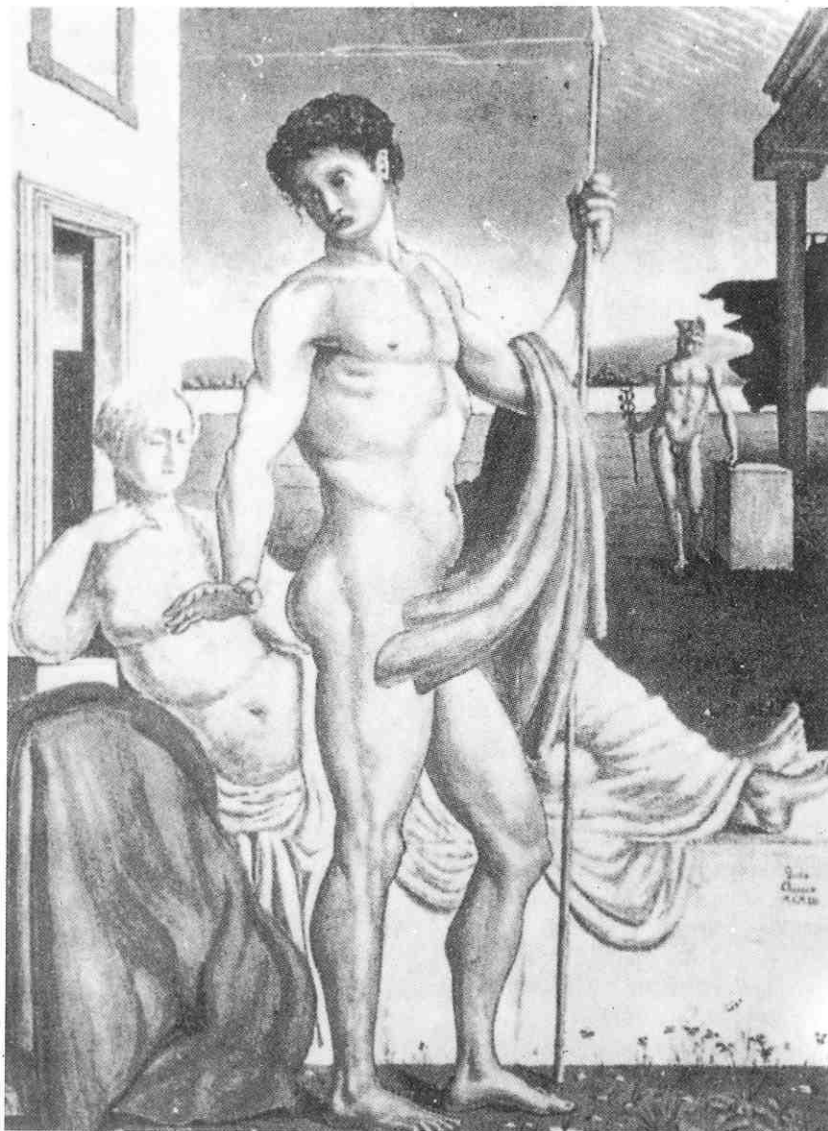




Zdenek Felix

**Pittura Metafisica
i postmoderna**

Faza talijanske umjetnosti oko 1920. poznata pod nazivom Pittura Metafisica dobiva u posljednje vrijeme sve više na značenju.

Nekoliko je izložbi, poput »La Pittura Metafisica« u palači Grassi u Veneciji (1979), ili »Les réalismes 1919–1930« u centru Georges Pompidou u Parizu (1980–1981), ukazalo na fenomen toga, kako se danas ispostavlja, u evropskom kontekstu nadasve utjecajnog umjetničkog pokreta. Brojna istraživanja djela protagonista »metafizičkog slikarstva«, poput Giorgia de Chirica, Carla Carràa, i Alberta Savinija, bacaju dodatno svjetlo na sliku toga povijesnog odsječka, čije je značenje donedavno previše jednostrano promatrano sa stanovišta poznatih »razvojnih linija« moderne¹. Usprkos tome, općepotrebniji pojam »Pittura Metafisica« nije izgubio svoj čudnovato tamni, tajanstveni prizvuk. Tome bi mogao biti razlog činjenica da su baš kod toga umjetničkog termina razgraničenja neobično nejasna i neodređena, te stoga gotovo da i ne postoji prihvatljiva definicija fenomena². S druge strane, »neodređeni položaj« ovog slikarstva, njegova ambivalentna djelotvornost između moderne i tradicije, poticali su na zauzimanje oprečnih stavova, koji su, ovisno o stanovištu interpreta, vodili u obranu, ili pak u reviziju uhodanih povijesnoumjetničkih kategorija.

Ta katkad žestoka diskusija, koja još nije zaključena, utoliko je vrijedna pažnje što nas približava cjelokupnom fenomenu »metafizičkog« u djelu Giorgia de Chirica, Carla Carràa, Filippa de Pisisa i drugih talijanskih slikara, a time potiče ne samo naše razumijevanje njihovog stvaralaštva, nego i oprečnih tokova unutar umjetnosti 20. stoljeća. Naime, često citiran i sporan »prekid s modernom« koji se poslije 1920. zbiva u djelu umjetnika Pittura Metafisicae, u prvom redu njihovim posizanjem za antikizirajućim temama (sl. 1), a zatim i njihovim prijanjanjem uz tradiciju, nije ni u kom slučaju – kako se često navodi u mnogim djelima o »klasičnoj« moderni – »reakcionarni« obrat, anomalija u razvoju umjetnosti 20. stoljeća. Prije bismo rekli da se u njemu nagovještava moment onih nevidljivih, podzemnih procesa, koji počinju djelovati dvadesetih godina, slijevajući se u današnji diskurs o postmoderni.³

1

O tome vidi: kat. izl. *Giorgio de Chirico*, Palazzo Reale, Milano, travanj/svibanj 1970, i Kestner Gesellschaft, Hannover, srpanj/kolovoz 1970 (tekstovi: Wieland Schmied); kat. izl. *Alberto Savinio*, Palazzo delle Esposizioni, Rim, svibanj/kolovoz 1978; kat. izl. *Carlo Carrà*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, listopad/prosinac 1987.

2

Pojam Pittura Metafisica u literaturi se obično upotrebljava za rano razdoblje (1909–1919) u djelu de Chirica. Danas se pojam više ne povezuje ni sa kakvom grupom ili školom, no ranije se njime rado označavala zajednica umjetnika okupljena 1917. u Ferrari, a pripadali su joj de Chirico, Savinio, Carrà i de Pisis. Grupa se razila već 1918. Prigodice upotrebljavan izraz »Scuola Metafisica« podrazumijeva »metafizički« stav spomenutih talijanskih slikara, ali i nekih drugih, pa tako i Morandija. Kao »izmetafizičko slikarstvo« opisuje se de Chiricova faza koja traje do otprilike 1930, kao »postmetafizičko razdoblje«, vrijeme ponovnog posizanja za prijašnjim »metafizičkim« motivima u šezdesetim godinama.

3

Među prvim je Laszlo Glozer ukazao na odnos između de Chiricovog djela poslije 1920. i aktualne rasprave o »postmodernoj«. Vidi o tome: Laszlo Glozer: Im Clinch mit der Moderne – Plädoyer für den ganzen Giorgio de Chirico«, u: *Süddeutsche Zeitung*, München 18/19. 12. 1982, str. 95: »Drugi de Chirico: povoljan je čas da ga se otkrije. Onaj koji je već 1920. okrenuo leđa moderni i okrenuo se muzama muzeja, može se slaviti kao rani buntovnik, kao rani postmodernist. Dapače, uz pomoć renegatovih militantnih spisa mogla bi se rekonstruirati borba protiv 'diktature modernizma'. Taj drugi de Chirico dobiva danas historijsku priliku.«

Magična scenerija Ferrare

Gledano izvana, nastajanje Pitturae Metafisicae kao djelotvornog fenomena evropske umjetnosti poklapa se s izbijanjem prvoga svjetskog rata. U lipnju 1915. dobio je dvadesetsedmogodišnji slikar Giorgio de Chirico poziv od talijanskih vojnih vlasti da se iz Pariza, gdje je tada boravio, vrati u domovinu. Regrutiran je u Firenzi i pridružen 27. pješadijskoj regimenti u Ferrari⁴. Budući da se pokazuje nesposobnim za službu na fronti, dodijeljena mu je služba u bolnici, u Ospedale Militare Villa Seminario, tako da se i dalje mogao baviti slikanjem. I njegov brat Alberto Savinio, pisac i muzičar, postaje – došavši također iz Pariza – vojnik u Ferrari. Tom nukleusu buduće »Scuola Metafisica« priključuje se doskora i slikar i pjesnik Filippo de Pisis, rodom iz Ferrare; godinu dana kasnije dolazi i futurist Carlo Carrà. Carrà je regrutiran u proljeće 1917. i dodijeljen istoj regimenti kojoj je pripadao i de Chirico. Živčano oboljenje također ga je odvelo u vojnu bolnicu; posredovanjem Ardenga Sofficija, futurističkog slikara, Carrà je upoznao sedam godina mlađeg de Chirica, koji ga se duboko dojmio.

Premda je zajedničko vrijeme u Ferrari (1915–1918) za sve pripadnike »metafizičkog kruga« imalo najveće značenje – čak ako ne uzmemo u obzir zaštitu pred ratnim opasnostima koju im je pružao boravak u vojnoj bolnici – nedopustivo je djelovanje te labavo povezane grupe zamišljati u smislu razvijanja nekoga zajedničkog programa ili svima obavezne estetike. Umjetničke pretpostavke i karakteri pojedinih »Ferrarez« bili su za tako što odviše različiti. Tek pod utjecajem de Chirica i Carràa oba su »literata«, de Pisis i Savinio, postepeno pristupili »metafizičkom« slikarstvu; još 1917. obojica su njegovali odnose s Dadom u Zürichu i objavljivali svoje tekstove u časopisu što ga je izdavao Tristan Tzara.⁵ Doduše: Alberto Savinio je 1916. započeo »metafizičkim« prozom djelom »Hermaphrodito« stvorio književni pendant slikarstvu svoga brata, a Filippo de Pisis je uređenjem »metafizičke sobe« u svom stanu dao prilog karakterističnoj ikonografiji (sl. 2, 3). Ono što je pripadnike ferrarske grupe povezivalo i poticalo bili su između ostalog i razgovori i diskusije o novijoj njemačkoj filozofiji i slikarstvu, napose o Nietzscheu, Weiningeru i Böcklinu; povezujuće-sugestivno djelovala je bez sumnje i scenerija srednjovjekovnog grada s dominantom u Castello Estense i s misterioznom atmosferom izloga u židovskoj četvrti, od kojih potječu brojni motivi na slikama de Chirica i Carràa – prizori iz grada »stotinu čudesa« (de Pisis), ispunjeni »ljepotom i melankolijom« (de Chirico).

Dvije strane Pitturae Metafisicae

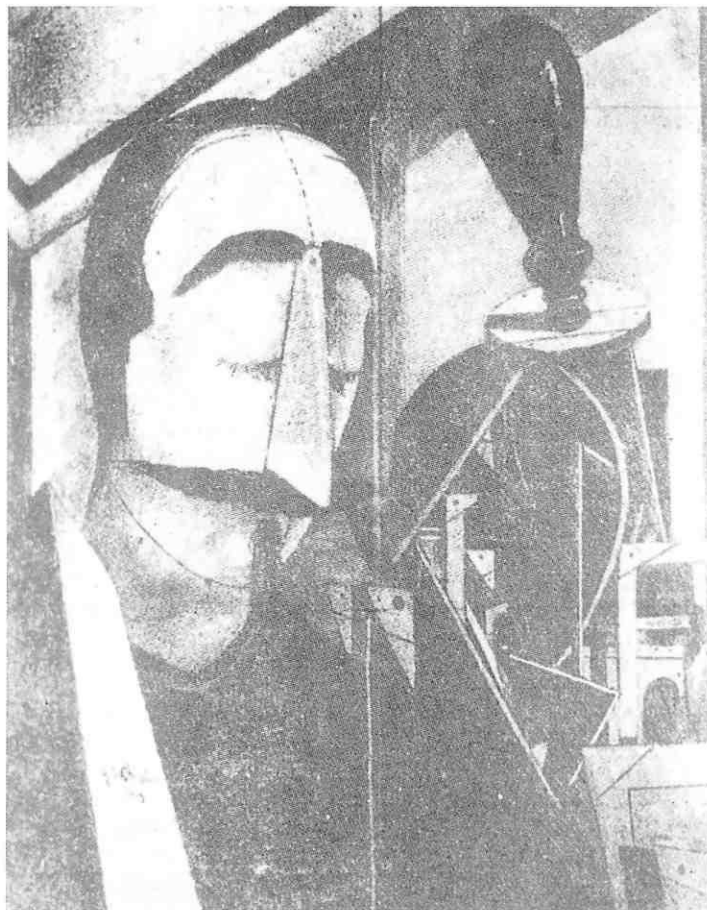
Ključna je uloga u Ferrari pripala ipak slikarskom djelu Giorgia de Chirica. Od njega su potekli odlučni impulsi, koji su našli odjeka ne samo u krugu umjetnika iz Ferrare, nego kasnije i izvan Italije, osobito u Njemačkoj. Pa čak i posve profilirani slikar kakav je bio Carlo Carrà, koji je nakon 1900. preko naturalističke i pointilističke faze stigao do futurizma i od 1910. do 1914. kao jedan od protagonista pripadao Marinettijevoj grupi u Milanu, nije se mogao oteti dominirajućem utjecaju de Chirica. Carràov brzi prijelaz u formalni jezik i ikonografiju »metafizičkog slikarstva« u Ferrari na sredini 1917. moguće je objasniti jedino

4

Rubin, William/Schmied, Wieland/Clair, Jean: *Giorgio de Chirico – der Metaphysiker*, München 1982, str. 242.

5

Kat. izl. *Alberto Savinio*, vidi bilj. 1, str. 58.



njegovim susretom s djelima de Chirica. Doista: već 1915. Carràovo je slikarstvo napustilo kanon futurističkog dinamizma, da bi se posvetilo traženju novih estetskih pozicija. Carrà je bio uvjeren da ih je pronašao ponovnim otkrićem »klasičnih« vrijednosti talijanskog slikarstva – jednostavnosti, strogosti i dostojanstva. Mjerodavnim za formalnu sintezu kojoj je težio, sintezu koja je imala vratiti čvrstoću predmetu što ga je razbio futurizam, činilo mu se Giottovo slikarstvo. U svojem traktatu, objavljenom 1916. pod naslovom »Govor o Giotto«, bivši avangardist Carrà priziva prošlost: »U magičnoj tišini Giottovih oblika smiruje se naše promatranje; ekstaza postepeno raste ili se stišava u osjećaju uzvišenosti i čistoće. Ugodne krivulje doimlju nas se čistim poput dječjih glasova u kolorističkom orkestru. Zelenoplavi tonovi zajedno s gustim krečno ružičastim i crvenim odjekuju svježe i živahno u prostornoj tišini koju stvaraju osnovni tonovi bijelog i smeđeg.«⁶ Potaknut tom »magičnom tišinom« Carrà između 1915. i 1916. radi nekoliko slika, na kojima se snažno reducirani oblici i figure ističu pred plošnom pozadinom koja podsjeća na okrećene zidove. Slikovni predmeti – kuće, konji, stabla i ljudi – pojavljuju se ukrućeni i međusobno izolirani, nošeni grotesknim primitivizmom, kao da su potekli od pučkih zidnih slikarija (sl. 4). No,

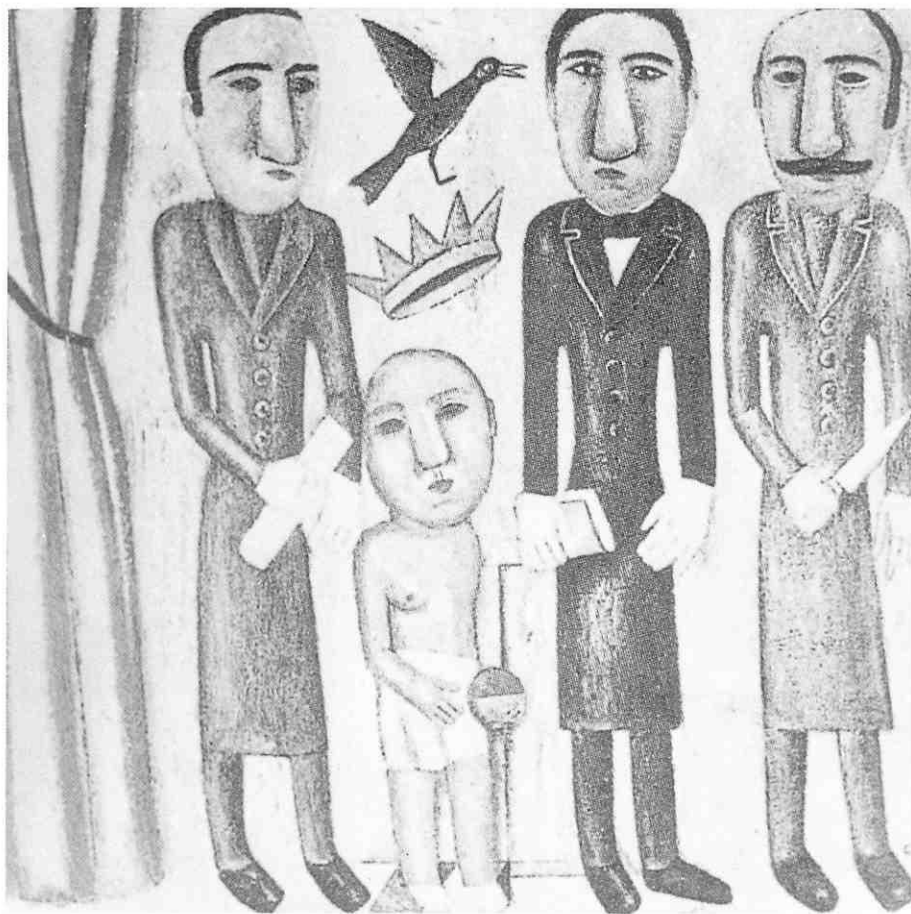
upravo je taj »romantični primitivizam«⁷ stvorio pretpostavku, koja je Carràu oko 1917. omogućila uključivanje u »metafizičku fazu«. Bez sumnje, Carrà je, potaknut Giottovim načinom obrade predmeta i figura, na svojim slikama od 1915. do 1916. izolirani predmet shvaćao kao kulisu magičnog i arhaičnog. Ipak, odlučan poticaj za postupak kojim se predmetima dodjeljuje »metafizičko« djelovanje, potekao je od de Chirica (sl. 4, 6). Intenzivna, iako kratkotrajna suradnja dvaju inače gotovo antagonističkih temperamenata inicirala je nastanak »Pitturae Metafisicae« kao fenomena, a nakon 1920. i njegovo širenje Italijom i Njemačkom (u obliku »nove objektivnosti« i »magičnog realizma«). Stoji, međutim, i formulacija Wielanda Schmieda iz 1973: »Za Carràa pristajanje uz 'pittura metafisica' bilo je u prvom redu obraćanje tradiciji, prije svega talijanskoj ideji izvorne solidnosti stvari, kojoj se valjalo vratiti. Nasuprot tome Giorgio de Chirico je svoje metafizičko slikarstvo mnogo jače povezao s odrednicama koje su značile otvaranje novih horizonata...«⁸

7

Kat. izl. Carlo Carrà, *vidi bilj. 1*, str. 49.

8

Giorgio de Chirico, *Wir Metaphysiker*, izd. Wieland Schmied, Berlin 1973, str. 202.



Recepcija puna proturječja

Vrijedna je pažnje činjenica da je povijest recepcije Pitturae Metafisicae započela tek nakon raspada »Ferrarskog kruga« 1918. Ideje metafizičke umjetnosti proširene su Europom zahvaljujući časopisu »Valori Plastici«, osnovanom iste godine. De Chirico i Carrà u međuvremenu na različite načine u svom djelu dovršavaju okret prema tradiciji i »klasicitetu«. Ipak, de Chiricov je slučaj kompliciraniji, a značenje njegova daljnjeg umjetničkog razvoja i njegovih utjecaja u punom će opsegu postati očitim tek nakon dužeg roka.

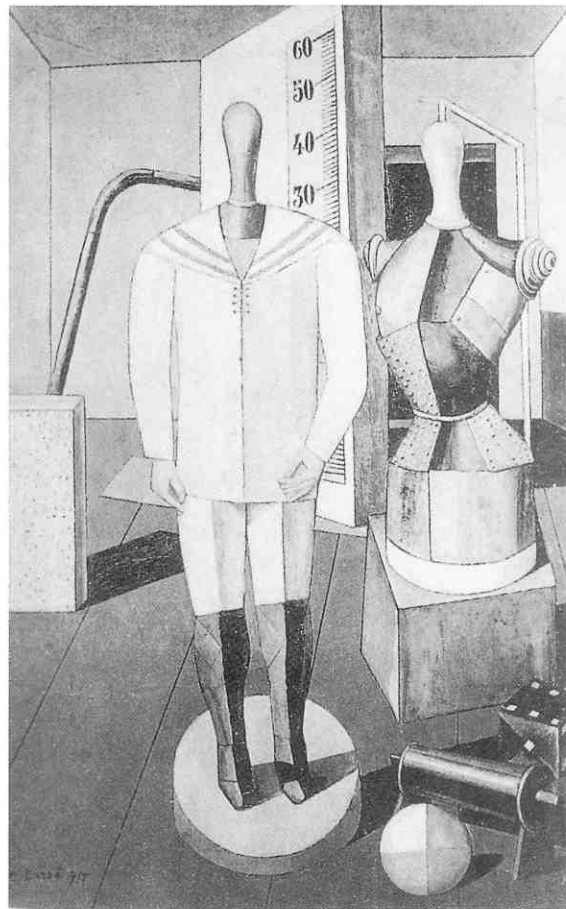
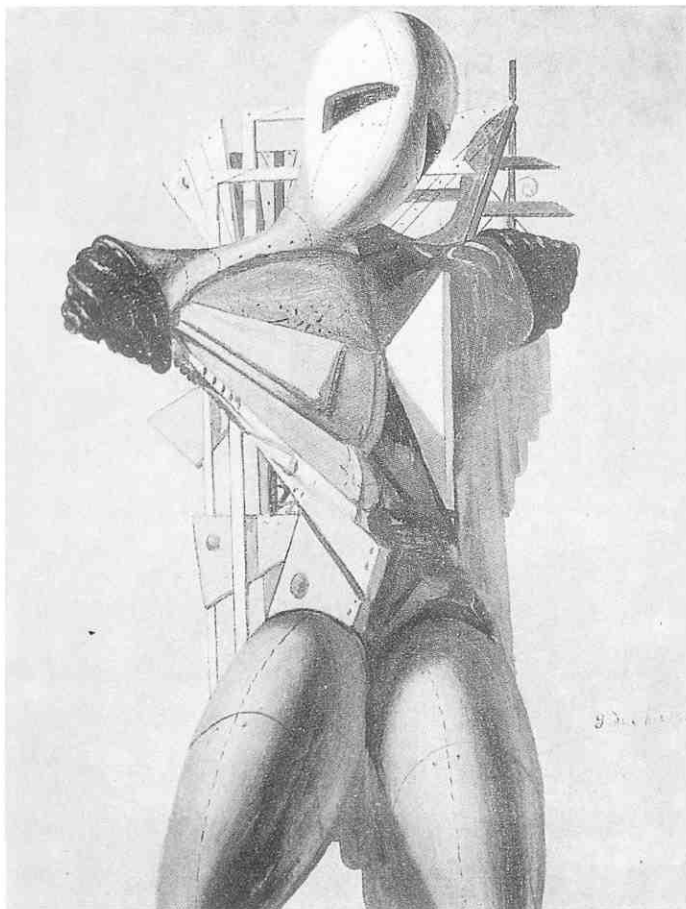
Kad iz kasnije perspektive gledamo na umjetnički razvoj osnivača »metafizičkog slikarstva«, tada nam se njegova recepcija isprva čini neobično iskrivljenom i proturječnom. Najkasnije od kraja dvadesetih godina de Chirico slovi kao »outsider«, kao onaj koji se svojim konzervativizmom i navodno nekritičkim divljenjem antici sam izbacio iz zajednice avangardista. Bezuvjetnim zaštitnicima avangarde smatrali su se nadrealisti, koji su ranih dvadesetih godina u Parizu obožavali de Chirica. Upravo je to i razlog što njihovo izopćenje s naročito oštrinom pogoda »izametafizičko«, antikizirajuće slikarstvo de Chirica. Proglašen je renegatom, izdajnikom nadrealističke stvari a utoliko i stvari moderne. André Breton ga 1926. u svom spisu »Le Surréalisme et la Peinture« naziva »uvrediteljem svoje vlastite mladosti«. Pjesnik Louis Aragon se-

kundira iste godine glasnogovorniku pariških nadrealista s podrugljivom primjedbom »da je današnje slikarstvo metafizičara sa Sicilije loša šala diktirana staračkom slabošću«. Odbojno, gotovo neprijateljsko stanovište s nadrealistima dijeli i najveći dio francuske umjetničke kritike, s dubokim posljedicama za de Chirica: sve do sedamdesetih godina slovalo je njegovo »izametafizičko« slikarstvo kao neka vrsta umjetničkog zastranjenja, kao zakazivanje nekoć velikog talenta. »Od 1930. godine slikar je potpuno prekinuo sa svojom prošlošću. Negdašnje je prijatelje zanijskio, a svoje stare slike doslovce prezirao. Kasno djelo mu je akademsko, s tendencijom prema baroknom i patetičnoj teatralnosti.« Tako 1955. o čovjeku koji je pobudno djelovao na Maxa Ernsta i Yvesa Tangya, piše poznati leksikon moderne umjetnosti proširen u cijeloj zapadnoj Evropi⁹ – uvjerenje, koje, iako ga još i danas mnogi dijele, teško da objašnjava de Chiricov misaoni svijet.

U Njemačkoj je Werner Haftmann, vjerojatno prvi, uočio neophodnost ispitivanja odnosa de Chiricovih slikarskih pozicija prije i poslije prvoga svjetskoga rata. On je njegov razvoj dvadesetih godina promatrao kao dio širih strujanja unutar talijanske umjetnosti, kao razvoj koji je »slijedeći dalje tokove 'pitturae metafisicae' zašao u neku vrstu ar-

9

Knaurs Lexicon der modernen Malerei, München-Zürich 1955, str. 67 i d.



haičnog realizma, primjerenog njezinoj staroj klasičnoj tradiciji.¹⁰ U toj »novoj idealnosti« – kako kaže Haftmann – očituje se temeljno načelo talijanske umjetnosti i njezina povezanost s velikim uzorima poput Giotta, Masaccia ili Ucella. »Nazori stečeni u godinama do 1920, razvijeni iz 'pitturae metafisicae', u naredna su dva desetljeća, sve do drugoga svjetskog rata, tvorili temelje umjetničkom raspoloženju koje je vladalo u Italiji.«¹¹ Teza o »klasicitetu« kao konstanti de Chiricovog slikarstva pogađa zapravo samo jedan od mnogih aspekata njegove umjetnosti. Ipak, ona može izgraditi most koji vodi prema razumijevanju onoga što je pokretalo slikara dvadesetih godina i njegovom slikarstvu dalo novi smisao. Unatoč tome, Haftmann nije bio kadar shvatiti smisao de Chiricovog razvoja. Njegova prosudba, po kojoj naglašavanje klasično-antiknih sadržaja ide pod ruku s formalnim eklekticismom, a ta tendencija umjetnika potiskuje iz »problemskog pravca modernog slikarstva«,¹² u krajnjoj se liniji poklapa s onim prigovorima što su ih već na

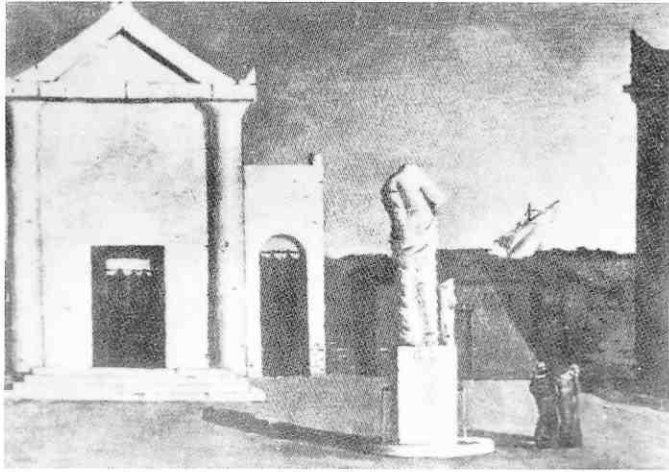
de Chiricovu adresu izrekli André Breton i Louis Aragon. Ta prosudba međutim nije plod pogrešnog razumijevanja, nego prije po sebi jasna obrana od uznemiravajućeg »izamodernističkog« shvaćanja umjetnosti, koja se kod de Chirica očituje najkasnije nakon 1925.

Ako noviju povijest umjetnosti shvaćamo kao neprekinuti slijed formalnih inovacija, koje per se sadržavaju odvrćanje od svega prošlog, objašnjava nam se i smisao te prosudbe. Ako je, međutim, shvaćamo kao slijed prekida i pomaka koji teku paralelno ili su u opreci, tad će nam se takav rigorozni sud činiti pogrešnom procjenom. Jedan od spomenutih prekida potvrdio se očigledno na početku dvadesetih godina u evropskoj umjetnosti, kad se »estetska moderna činila iscrpljenom«.¹³ U Francuskoj se Pablo Picasso i André Derain vraćaju klasično-mediteranskim uzorima. U Italiji, gdje je tlo za preuzimanje antičkih impulsa bilo naročito povoljno, u isto se doba umnožavaju »konverzije« onih koji su donedavno nesmućeno slijedili modernu, a sad se, umjesto da i dalje prizivaju nepokolebivi napredak, okreću prošlosti: Carlo Carrà, Gino Severini, Filippo de Pisis, Mario Sironi zastupnici su dugačkog niza imena koja ovdje nećemo spominjati. De Chirico ne samo da osjeća to raspoloženje preloma; on ga misaono i umjetnički anticipira (sl. 5), isto kao što je i njegova »Pittura Metafisica« gotovo seizmografski nagovijestila nadrealizam i dadaizam. Već i jedan površni pogled na razvoj evropske umjetnosti dvadesetih godina pokazuje da de Chiricovo okretanje tradiciji i klasicima nije bilo ništa manje značajno.

¹⁰ Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*, München 1965, str. 244.

¹¹ Isto, str. 246.

¹² Isto, str. 256.



De Chiricova klasičnost kao nagovještaj budućnosti

Prividni je paradoks u ranom Chiricovom djelu – pod tim mislimo na razdoblje od 1908. do 1930 – u tome da ono istodobno sadrži i »avangardističke« i »klasične« elemente. Poslije kratkog – za slijedeću razvojnu fazu nadasve značajnog – »böcklinovskog« perioda od 1908. do 1910. de Chirico u Firenzi slika onu sliku, koja će poslije ući u povijest umjetnosti kao inkunabula Pitturae Metafisicae:¹⁴ *zagonetku jesenjeg popodneva* (sl. 7; nestala). Nastanak te slike povezan je s događajem, što ga je umjetnik opisao 1913, a koji je zacijelo potaknut lekturom Nietzschea i Schopenhauera. Na jednom trgu u Firenzi, okruženom građevinama renesanse i 19. stoljeća, u čijoj se sredini diže Danteova statua, de Chirico najednom osjeća intenzivni trenutak »nenamjernosti slike« (Nietzsche), doživljava, »da mu se uobičajeni događaji pričinjaju novim i nečuvanim, i da na taj način očituje svoje istinsko biće« (Schopenhauer);¹⁵ taj trenutak proživljava kao izraz zagonetnosti i tajnovitosti.¹⁶ Taj ključni

13

Baumgart, Reinhard: »Postmoderne-Fröhliche Wissenschaft?«, u: *Die Zeit*, Hamburg, br. 43, 16. 10. 1987, str. 67.

14

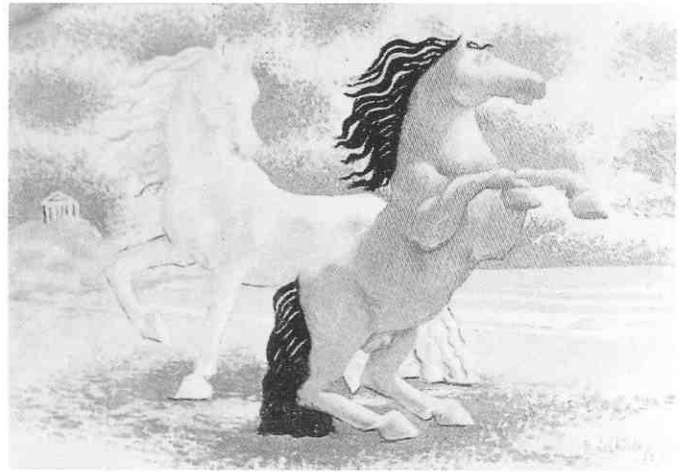
Kat. izl. *De Chirico-Gli anni Venti*, Palazzo reale, Milano, ožujak/travanj 1987. U svom članku »Postmetafisica (classico, romantico, ellenico)« Maurizio Fagiolo dell'Arco piše: »Doista de Chirico je poslije one izvanredne faze zvane 'Pittura metafisica'... prošao kroz jedan entuzijastički trenutak klasicizma, kroz zanimljivu 'romantičnu fazu'... pa sve do upotrebe novih mitova i starih tehnika« (str. 35).

15

Schmied, Wieland: »Die metaphysische Kunst des Giorgio de Chirico vor dem Hintergrund der deutschen Philosophie: Schopenhauer, Nietzsche, Weininger«, u: *Giorgio de Chirico – der Metaphysiker*, vidi bilj. 4, str. 89 i d.

16

»Jednoga jasnog jesenjeg popodneva sjedio sam na klupi, na Piazza Santa Croce u Firenzi... Nasred trga diže se Danteov spomenik. Pjesnik nosi dugaču tuniku. Svoja djela pritišće o prsa, duboko zamišljen sagnuo je glavu s lovorovim vijencem. Statua je izrađena od bijelog mramora. Vrijeme mu je dalo sivu patinu, koja godi oku. Jesenje sunce, još toplo i sjajno, padaše na spomenik i na pročelje crkve. Tada me spopadne neobičan dojam da te stvari vidim prvi put. Kompozicija slike najednom se stvorila pred mojim duhovnim okom. Svaki put kad danas promatram sliku ponovo vidim i onaj trenutak. Ne mogu objasniti što se tada dogodilo; to ostaje tajnom. Stoga želim da se i slika koja je potekla iz tog časa zove tajnom.« Cit. prema *Giorgio de Chirico, Wir Metaphysiker*, vidi bilj. 4, str. 29.



događaj vodi nastajanju niza djela u kojima se romantična lekcija iz Böcklina povezuje s projekcijom antičkog sna u enigmatsku sliku čežnje. Pod utiskom »nordijskog« svijeta ideja i slika, u koji je već bila »ukodirana« nostalgija za mediteranskom, antiknom prošlošću, de Chirico pronalazi svijet svoje mladosti. Iz sjećanja na rodni grad Volos, na obale i hramove Grčke, izrasta u njemu slikovita vizija, koja je doduše razbijena i nestvarna, ali se ipak očituje kao odsjaj izvornosti dostupne samo čežnji.

Ipak, izražajna snaga te vizije ne potječe samo odatle, što ona priziva dubokomisleni, imaginirani svijet antike. De Chirico postupa u svojim ranim »metafizičkim« slikama kao »modernist« utoliko što svijetu antike suprotstavlja svijet pojava iz sadašnjosti. »Iz neposrednog susjedstva grčke kolonade i tvorničkih dimnjaka, staroga crkvenog broda i lokomotive, antičkog hrama i moderne tvornice, nastaju znakovi zbunjujuće ikonografije, koja je za svijest današnjeg čovjeka isto tako karakteristična, kao što je za ono doba bila ikonografija renesansnih slikara, koja je također nastala iz napetosti između antičkih i suvremenih motiva.«¹⁷ Upravo su u tim snovito-zagonetnim primicanjima neusporedivih stvari i fenomena nadrealisti nalazili poticaje za svoje slikovno istraživanje u podsvijesnom; inspirativna Lautréamontova dosjetka o ljepoti sušeta »šivaćeg stroja i kišobrana na stolu za seciranje« činila im se potvrdom u djelu de Chirica. U stvarnosti, međutim, Pittura Metafisica nije primarno zaokupljena nesvjesnim i snovitim – područjima nadrealista. Prije bismo rekli da ovdje umjetnik nastoji da se približi onim misterioznim pitanjima o smislu stvari i pojava, koje – i u tom je jedan od »klasicističkih« momenata – već i antika osjeća kao zagonetku. U jednom od tekstova, nastalih prije 1915, de Chirico proročanski piše: »Razmišljam o zagonetki koju zadaje konj kao morsko božanstvo. Zamišljam ga u smiraju pored nekog hrama uz more kao sibilinskog bojnog konja, što ga je bog mora poklonio kralju Argosa. Zamišljam ga kao mramornu statuu, jasnog i čistog poput dijamanta. Poput sfinge čuči na stražnjim nogama, u njegovim očima i u držanju njegovog bijelog vrata sve su tajne i beskonačna čežnja valova« (sl. 8).¹⁸

17

Clair, Jean: »Chronos und Mnemosyne«, u: *Giorgio de Chirico – der Metaphysiker*, v. bilj. 4, str. 83.

18

Giorgio de Chirico, Wir Metaphysiker, vidi bilj. 8, str. 29–30.



San o antici nije priviđenje i slikar ga ne priziva da bi oživio njezine oblike. On je, zapravo, predodžba o »vječnim znamenovima«, i ona ga privlači antici. Stoga ona kao referentna točka postoji i onda kad su šutljive statue i prazne arkade suočene sa zadimljenim lokomotivama – uspomena na očevo zanimanje željezničkog inženjera – suvremenim satovima, igračkama, mjernim instrumentima. Te se slike bez sumnje odnose na sadašnjost, no istodobno označavaju i zagonetku koja je oduvijek povezana s postojanjem stvari. U tom smislu valja shvatiti i često ismijavan »povratak zanatu«, što ga je de Chirico proklamirao nakon 1919. Uzimajući lekcije iz slikarske tehnike kod starih majstora poput Raffaela ili Lorenza Lotta, on ne napušta svoje vrijeme, već upravo tako želi povećati kvalitetu suvremene umjetnosti, koja mu se čini ugroženom. Kao što je dobro primijetio Guido Perocco, de Chirico se prema učiteljima slikarskog zanata odnosi kao prema magiji, ako alkemičar, koji se priprema da pronađe zlato.¹⁹ Zlato, međutim, ne znači samo bogatstvo, nego i čistoću i prvobitnost. Slično je i s geometrijom, koju de Chirico osobito poštuje. Za njega je ona izraz mistične zagonetke, i utjelovljuje »metafizičku« simboliku.

De Chiricova »klasičnost« stoga nije »restaurativna«, jer se nipošto ne zasniva na pukom preuzimanju tradiranih, »klasičnih« uzoraka. Rekli bismo prije da ona predstavlja pokušaj »postizanja onoga potpunog identiteta, što ga je grčka kultura realizirala u svojoj sveukupnosti, između svijesti i bivanja, subjektivnosti i objektivnosti, identiteta koji se zbog proturječja današnjeg svijeta ne može konkretno ostvariti, i kojeg postiže jedino umjetnost svojim idealom i ciljem.«²⁰ Tako shvaćena »klasičnost« bez sumnje je bitni sastavni dio misaonog svijeta, na kojem počiva ne samo de Chiricov slikovni svijet poslije 1920, nego i onaj iz »metafizičkog« razdoblja u godinama između 1909–1919.

S tom ranom fazom de Chirico je – unatoč uzastopnom preorijentiranju i polemičkim suočavanjima – uvijek ostao povezan; ona je bila njegova Arijadina nit, koja mu je pomogla da se snađe u labirintu imaginacije i

mišljenja. Brojne motive iz tema svoje ranije »metafizičke« faze, poput »Piazze d'Italia«, »Interni metafisici«, »Manichini«, a naročito svoj glavni motiv – »Tema dell'enigma« – prenio je i u vrijeme nakon 1920. Maurizio Fagiolo dell'Arco pronašao je niz uvjerljivih genealogija različitih motiva,²¹ koji u razdoblju između 1915. i 1978. kao »varijacije na jednu temu« bez prestanka izranjaju u de Chiricovom djelu. Prema njemu, slikar ne samo da se uvijek iznova vraćao određenim motivima, nego je varirao i detalje, stavljajući ih u novi kontekst. Odstupanja u stilu, u fakturi i koloritu, prenošenja ikonografskog značenja služe isključivo tome da se pojačaju napetosti između preuzetih i dodanih – realnih i imaginarnih – oblika, predmeta, simbola i znakova. Slično vrijedi i za njegovog brata Savinija (sl. 9). De Chirico ne zazire ni pred kopiranjem svojih slika, pred repeticijskim, pa ni pred tim da starija djela desetljeća kasnije »vjerno« izvede u drugom materijalu – na primjer u bronzi ili mozaiku.

Sve su to »grijesi« protiv pravila ponašanja moderne, koja si uskraćuje svako osvrtnje prema prošlosti, makar i prema vlastitim formulacijama. Za de Chirica, međutim, prekoračivanje granica istodobno predstavlja i otvaranje novog horizonta. Prekidajući s »modernističkim« kodeksom, on svojom mašti otvara gotovo neiscrpno polje, na kojem se mogu susresti prošlost i sadašnjost. Od tada on je kadar da svoje slikovne domišljaje sačuva slobodnim od stilističke prinude, da u svom djelu povezuje citate iz tuđih predložaka, da stvara neočekivanu ikonografiju koja počiva na sučeljavanju značenja.

Činjenica da smo danas ponovo zaokupljeni »cijelim« de Chiricom, da nam se njegova umjetnost ne čini kao da je razdvojena u dva neusporediva dijela, zacijelo je povezana s promjenama u povijesnoj svijesti današnjice. De Chiricova kritika moderne nakon 1920. ne potire značenje njegovih slikarskih istraživanja svijeta otuđenog čovjeka, kojima se bavio prije prvoga svjetskog rata, u zenitu moderne. On je »metafizičko propitivanje« preveo u sadašnjost, konfrontirajući tu sadašnjost s kulama i citatima iz prošlosti. Ako ga danas smatramo »postmodernistom«, tada baš zato što je umio da fragmentarnost prošlosti upotrijebi kao gradivni materijal novoga.

Preveo: Milan Pelc

19

Perocco, Guido: »Validità della pittura metafisica di de Chirico nel decennio 1920–1930«, u: kat. izl. *De Chirico – Gli anni Venti*, vidi bilj. 14, str. 11.

20

Vivarelli, Pia: »Klassizismus und die bildende Kunst zwischen den Kriegen in Italien«, u: *Realismus – Zwischen Revolution und Reaktion 1919–1939*, vidi bilj. 6, str. 62.

21

Fagiolo dell'Arco, Maurizio: *Giorgio de Chirico – I temi della metafisica*, Milano 1985.