

GIORGIO DE CHIRICO
 ALLA GALLERIA ACQUAVELLA

New York, marzo 1947*

Clement Greenberg

Il de Chirico rivelato dai suoi ultimi dipinti, ora in mostra alle Gallerie Acquavella insieme ad esempi del lavoro precedente (fino al 31 marzo), sorprende solo in quanto è un fatto oggettivo, ma non nella prospettiva del suo intero sviluppo, che è sempre stato colorato da un'ostilità ambigua e voluta, ma profondamente logica, per tutta la pittura veramente moderna a partire da Courbet.

All'inizio della sua carriera de Chirico fu colpito da Böcklin, pittore svizzero tedesco, la cui opera è una delle più perfette espressioni di tutto ciò che ora a noi non piace della seconda metà dell'Ottocento; tuttavia, non posso credere che in quest'ammirazione da parte di de Chirico non ci fosse una qualche perversione, a lui stesso seminascosta, un qualche desiderio di scandalizzare sia i suoi pari sia quelli migliori di lui; un desiderio, forse, nato dal fatto che de Chirico disperava di poter eguagliare la profonda oggettività degli Impressionisti e di Cézanne e Matisse. Come molti italiani del Novecento con il glorioso passato dietro di sé e il glorioso presente da qualche altra parte – a Parigi, Londra, Berlino – egli ha recitato con un istinto storico di cui egli stesso era inconsapevole.

Tuttavia de Chirico era ed è un pittore dotato, come ha dimostrato in alcuni dei quadri dipinti prima del 1919. Sebbene questi già mostrassero degli indizi della rovina e dei segnali per dieci anni della ritirata della pittura d'avanguardia che cominciò con i Surrealisti nei tardi anni Venti, queste tele hanno una sostanza e una qualità plastica che giustificano, in termini plastici, questo ultimo serio tentativo di salvare la pittura da cavalletto. Esse sopravviveranno perché sono *sui generis*. Nonostante alcuni aspetti del loro disegno e dei loro soggetti debbano molto al Cubismo, esse non stanno entro lo stesso ordine di critica e devono essere trattate come un'eccezione, senza essere avvicinate con le pretese che si hanno sulla grande e tipica pittura dei primi vent'anni del secolo. Esse sono uno di quei *tour de force* che, come gli affreschi di

*Articolo pubblicato in "The Nation", New York, 22 marzo 1947.

Michelangelo, hanno fondato una scuola fuorviata.

Trecento anni dopo Delacroix, de Chirico fu l'ultimo esponente del Manierismo colorista. L'enfasi del suo talento sta nella sua arte del disegno tecnico, e i suoi lavori migliori sono disegni colorati in cui il colore non interferisce né parla con il proprio linguaggio. (Così i suoi seguaci più importanti – Dalì, Ernst e Tanguy – sono ugualmente dei disegnatori, e in un modo così esclusivo da non riuscire assolutamente a maneggiare il colore: nella loro pittura, esso intralcia il disegno.)

Il profondo spazio di de Chirico, i suoi scorci e le sue prospettive esagerate annunciano, suo malgrado, l'assoluta piattezza di Mondrian. È stato quest'ultimo artista, e non Dalì, a trarre la corretta conclusione dal primo lavoro del pittore italiano. Le prime opere sono la parodia delle prospettive dei maestri del Quattrocento e in generale dei modi con cui il Rinascimento raggiunse l'illusione della terza dimensione; e proprio perché esse sono parodie, distruggono. Dalla sua posizione tangente de Chirico, con un'esagerazione che è finita nel ridicolo, ha aiutato i Cubisti a esiliare la profondità e il volume dalla pittura. Si guardi soltanto quanto la sua delineazione della profondità sia schematica e precisa, quanto l'ombra e il modellato appartengano a momenti non differenziati, come in una convenzione decorativa, e quanto la luce sia trattata come in una scatola buia.

Avendo rappresentato questa parodia, che alla fine si estrinseca nel riassumere e nel relegare tutti i problemi che hanno occupato la pittura occidentale da Giotto a Courbet, a de Chirico non restava più alcun luogo verso cui dirigersi. Mancando o non volendo capire né che cosa lui stesso aveva fatto né il carattere della pittura a partire da Manet, egli non è riuscito a trovare nulla per rimpiazzare quei residui del Rinascimento che egli stesso aveva cancellato. La sua distruzione era stata troppo esclusivamente negativa; e questo a differenza dei Cubisti, il cui attacco alla terza dimensione aveva invece generato da sé qualcosa di ugualmente positivo a prenderne il posto: una nuova concezione dello spazio pittorico. De Chirico continuò negli anni Venti nella sua parodia, questa volta del neo-classicismo di David, della scultura, dell'architettura, della letteratura. Fu il periodo delle colonne a pezzi, delle statue rovesciate, dei pallidi cavalli, dei gladiatori imbiancati ma trattati con tecnica barocca o romantica. Gli oggetti della parodia e i mezzi pittorici erano entrambi irrilevanti. Gli stessi effetti letterari erano ripetitivi, mentre la pennellata sciolta, la pittura più spessa e i colori più caldi erano un macchinario così inerte.

La sua arte del disegno tecnico, ora che aveva abbandonato l'originale

ispirazione al Manierismo e all'illustrazione popolare ottocentesca, divenne debole quanto il suo colore. De Chirico aveva completamente perso il suo tocco. Non era neanche pittura da cavalletto: era semplice decorazione d'interni.

Tuttavia questa non è stata l'ultima parola di de Chirico. Ora egli ha messo in scena un'altra parodia. Questi ultimi suoi dipinti, dopo il 1939, più o meno prosaici *pastiche* di Rubens, Delacroix, Géricault, Chardin, Courbet e della natura morta barocca, in scala ridotta e semplificata, sono attacchi diretti alla scuola "pittorica", alla quale il carattere fiorentino proprio di de Chirico, con la sua inclinazione ai colori freddi, al modellato solido e ai contorni definiti, sembrava opporsi in modo così diretto all'inizio della sua carriera. Qui, nondimeno, egli ha imitato gli accesi e turbinosi effetti dei maestri barocchi e romantici. I risultati che nelle loro mani richiedevano giorni o settimane per essere raggiunti vengono simulati e beffati in poche ore di pittura frettolosa e "alla prima" (anche se non va dimenticato che la pittura barocca e romantica era veloce e ampia per definizione). Tutto ciò che viene aggiunto agli originali è un curioso distacco e la nostalgia per il soggetto, un'emozione che è l'unica chiara testimonianza del fatto che questi quadri sono stati dipinti nel ventesimo secolo.

De Chirico ammira Delacroix, Rubens, Courbet *et al*, altrimenti non avrebbe potuto imitarli – fino ad un certo punto – con così grande successo. Sembra che egli dica: questo è il frutto migliore della pittura del passato "antico", e ora è tutto finito; qui c'è un'antologia di ironiche reminiscenze ma, in ogni caso, è la fine, il termine, il funerale; e per quanto mi riguarda, tutto ciò che posso fare sono commenti su altri pittori.

Questi dipinti non sono di alcuna importanza per lo sviluppo della pittura. Non sono neanche dei *tour de force*; sono solo delle esibizioni. Ma questo non vieta ad alcuni di loro – *Cavalli scalpitanti*, *Partenza*, e la *Natura morta* nello stile di Chardin – di rivelare ancora il dono di de Chirico per l'unità, dopo venticinque anni durante i quali nulla di ciò che fece risultò nei termini propri o di altri. E questo materiale del tutto trascurabile, sintomatico di una reale degenerazione e dell'impossibilità di reagire con convinzione alla vita moderna, ha tuttavia una qualche realtà in quanto annotazione sulla storia della pittura, una lettura illustrata sull'abbiccì della pittura barocca. È irrilevante come pittura nella pittura, è una mera prova culturale, una specie di orazione funebre più toccante di ogni altra cosa che si possa dire a parole.