

LA CRISI DELL'ARTE

Le memorie di de Chirico e i critici del Moderno

Marco DE PAOLI

(Liceo Classico Parini, Milano)

Abstract: In his *Memoirs*, Giorgio de Chirico fiercely attacks modern art and the avant-garde, of which he had been a member himself, with devastating judgements about major artistic movements, from Impressionism to the *Sezession* and Surrealism, reserving harsh words for such artists as Van Gogh, Gauguin, Matisse, Modigliani. If we disregard his undoubtedly extreme and enraged tone, in an attempt to find the underlying explanations for such judgements, we may see how de Chirico's polemic is part of the wider process of "Rappel à l'ordre" that followed the First World War, involving artists and writers such as Severini and Soffici. In particular, de Chirico's polemic seems to be directed at artistic trends, at the loss of skill and technique, and at the enormous business-machine built on the marketing of modern art, a machine capable of making or breaking artists in the name of trade and money. De Chirico's polemic must be analysed vis-à-vis various authors' polemical viewpoints towards modern art, some of which are often incompatible or even in direct opposition to one another, but which converge on the same criticism from different angles. Thus, Berdjaev and Bulgakov talked about the "crisis of art" and recognised in modern art the "corpse of beauty"; Seedlmayr saw in modern art the "loss of the centre"; recently Baudrillard has attacked the "dictatorship of images" and "the fetish of art", and Clair has gone so far as to criticize the very meaning of art, which is finally reduced to a celebration of the "*immundus*".

Keywords: de Chirico, avant-garde, Ortega y Gasset, Berdjaev, Baudrillard

Nelle *Memorie della mia vita*¹ de Chirico rievoca l'infanzia in Grecia, i maestri di disegno voluti per lui dal padre e l'apprendistato, la lettura di Nietzsche, la permanenza a Monaco e a Parigi, autentico crocevia dell'arte moderna, l'incontro-scontro con i surrealisti; vi appaiono in filigrana gli scampoli di storia d'Italia con la prima e la seconda guerra mondiale, le leggi razziali e il temporaneo esodo a Parigi con la moglie ebrea («Per non continuare a vivere in un Paese ove ogni sentimento d'umanità, di dignità, di civiltà, di coscienza e di pudore sembravano completamente banditi,

¹ Giorgio DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Astrolabio, Roma 1945 e Rizzoli, Milano 1962; ora *La nave di Teseo*, Milano 2019, da cui si cita.

decidemmo di tornare a Parigi»²); subentra il commosso ricordo del fratello Alberto Savinio³, che egli ritiene un pittore e uno scrittore ingiustamente sottovalutato. Quasi ovunque appare l'orgogliosa rivendicazione della grandezza propria e financo della moglie Isabella, iperbolicamente trasformata nella «più grande mente filosofica del nostro secolo»⁴ i cui scritti troverebbero l'equivalente solo tornando «ai tempi di Arthur Schopenhauer»⁵, ove si potrebbe dire *Bum!*, se non fosse che in realtà de Chirico sta parlando di sé stesso poiché egli attribuisce alla moglie testi da lui stesso scritti.⁶

Sicuramente però quello che più colpisce nel testo è la denuncia senza appello di tutta l'arte moderna e contemporanea. Perché non si salva nessuno. All'origine del cancro stanno gli impressionisti e i loro successori. Il male parte da lì e poi si diffonde: Van Gogh è uno «pseudo-genio», Gauguin uno «pseudo-maestro»; quelli di Cézanne sono crostoni, sì, i famosi «crostoni di Cézanne»; Modigliani è un «genio smunto» che, «in una soffitta gelata», sognando il capolavoro sforna – manco a dirlo – «un crostone»⁷. Punto nodale della china discendente è la *Sezession* di Monaco: «la Secessione Monachese sta alla base di tutte le scuole moderne di pittura, cominciando dalla famigerata *École de Paris*»⁸. Infatti da Monaco il male torna a Parigi estendendosi sempre più: i Matisse sono «mal dipinti e senza forma»⁹, Braque e Matisse sono «fabbricatori di pseudo-pittura»¹⁰. Dalí (ma lui stesso diceva di essere troppo intelligente per essere un buon pittore) è «l'antipittore per eccellenza»: le sue «orrende superfici su cui pesta e liscia degli orrendi colori copiosamente verniciati solo a guardarli fanno venire la nausea e le coliche saturnine»¹¹. Riguardo l'Italia, Carrà è nient'altro che un copione¹² perché ha copiato i suoi quadri dopo avere conosciuto lui, de Chirico e le sue opere in quel di Ferrara, città metafisica per eccellenza (del resto è

² *Ivi*, p. 243.

³ *Ivi*, pp. 322-335, 350-351.

⁴ *Ivi*, p. 74.

⁵ *Ivi*, p. 263.

⁶ Anche nella sua opera *Commedia dell'arte moderna*, Nuove Edizioni Italiane, Roma 1945, DE CHIRICO attribuisce a Isabella Far, *alias* Isabella de Chirico, tutta la seconda parte del libro in cui compare come coautrice.

⁷ DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, pp. 160, 341, 343, 81.

⁸ *Ivi*, p. 158.

⁹ *Ivi*, p. 222.

¹⁰ *Ivi*, p. 128.

¹¹ *Ivi*, p. 218.

¹² *Ivi*, p. 301.

vero che Carrà scriveva di pittura metafisica senza nemmeno nominare de Chirico). Tutta, proprio tutta la «pittura modernista» è «uno scandalo», una «piaga»¹³. Men che mai si salvano, paragonate alle opere di Bramante e Brunelleschi, «le aberrazioni di certa architettura moderna»: Le Corbusier, Wright, Gropius¹⁴. Scandalo supremo, «Il modernismo [...] sta inquinando le chiese cattoliche»¹⁵ – probabile allusione a Chagall e alle sue vetrate per chiese e cattedrali. Ma la violenta polemica non riguarda solo la pittura o l'architettura moderna perché anche fra poeti e scrittori quasi nessuno si salva: Breton è un «sedicente poeta», un «somaro pretenzioso», un «impotente arrivista», Eluard «un altro pseudo-poeta»¹⁶. La critica non risparmia l'*opinio communis*, la moda che inflaziona tutto lo spettro delle arti poiché bisogna essere *à la page*: «oggi tu vedi i nostri intellettuali che solo a sentir pronunciare i nomi di Paul Valery, di Claudel o di Gide, solo a sentir parlare della *Nouvelle Revue Française*, di Picasso, di Cocteau, si orinano nei pantaloni dall'emozione e sono colti da una specie di tremito alle mascelle come se avessero un accesso di febbre malarica»¹⁷; oggi «gli *snobs* preferiscono leggere le sonnifere tiriterie e le pretenziose e vuote sbrodolature di un James Joyce, o di un Paul Valery»¹⁸. In Italia non si salvano nemmeno i vecchi amici e compagni d'avventura Papini e Soffici, e semmai rimane un po' di considerazione per Cardarelli. Alla fine, tutta la cultura moderna è sotto attacco.

Eccessivo, certo, e fa una certa impressione sentire qualificare l'arte moderna come “decadente” (compare proprio questo termine), perché l'accusa non viene da un propagandista dell'arte realistica dei regimi totalitari inscenante lavoratori tesi a costruire un radioso futuro o contadini fieri del loro *Blut und Boden*; né viene dall'uomo della strada che rifiuta e disprezza le stranezze dell'arte moderna come l'uomo-massa di cui scriveva Ortega y Gasset che, descrivendo la moderna «*deshumanización del arte*» e riconoscendola nella sua astrattezza non raffigurativa come un positivo segno dei tempi nell'avvertita necessità di una purificazione rispetto agli elementi sentimentalmente e emotivamente «*humanos, demasiado humanos*», rilevava come proprio a ciò fosse dovuta l'estrema «*impopularidad del arte nuevo*»

¹³ *Ivi*, pp. 306, 307.

¹⁴ *Ivi*, p. 268.

¹⁵ *Ivi*, p. 341.

¹⁶ *Ivi*, p. 200.

¹⁷ *Ivi*, p. 128.

¹⁸ *Ivi*, p. 230.

incomprensibile alle masse ormai emergenti e insofferenti di quanto non comprendono e in cui ravvisano un carattere insopportabilmente elitario¹⁹. Ma de Chirico, sebbene ammiri la Roma monumentale degli anni trenta, certamente non ha nulla a che fare con l'arte realistica dei regimi totalitari e, pur collocandosi polemicamente e paradossalmente più volte dalla parte del giudizio estetico dell'uomo qualunque, ben difficilmente potrebbe essere fatto rientrare nel novero dell'uomo-massa che rifiutava e disprezzava l'arte moderna (sebbene ora non più: cosa avrebbe detto Ortega y Gasset alla vista delle enormi folle in coda alle mostre su Dalí o su Picasso o Modigliani?). La critica di de Chirico viene invece da un grande pittore che ha partecipato in prima persona e in una posizione di assoluto rilievo alle avanguardie: basti ricordare il sodalizio con Apollinaire di cui illustrò i *Calligrammes*; inoltre il suo celebrato “periodo metafisico” (le Partenze, gli Arrivi, le Piazze d'Italia nella loro desolata solitudine, i manichini nella loro vuota inconsistenza) anticipò le tematiche dei surrealisti suscitando in essi e anzitutto nel “papa” Breton una grande considerazione, per quanto molti anni dopo dichiarata nelle *Memorie* non corrisposta («non nuttivo grande stima e simpatia per quell'ambiente e mi ci annoiavo parecchio»²⁰). Appare nelle memorie di de Chirico una retrodatazione postuma di un astio che all'inizio non sussisteva, stante che ben diversamente in altri più lontani tempi egli parlava dei protagonisti dell'arte moderna²¹ e vista la sua dichiarata vicinanza alla moderna cultura artistica francese in un'intervista a un quotidiano di Parigi ancora nel 1927²². Ma quando de Chirico, legatosi alla rivista “Valori plastici” che auspicava il ritorno alla tradizione classica, negli anni successivi alla prima guerra mondiale approfondì il suo percorso artistico oltre la “maniera metafisica” con nuovi temi (gli archeologi, i cavalli, i paesaggi nella stanza, i gladiatori fino agli autoritratti), questo non gli fu perdonato dai surrealisti e dalle avanguardie che videro nello sviluppo della sua arte un mero ritorno alla tradizione e un tradimento. Breton in particolare, più con rammarico che con astio, scrisse di de

¹⁹ José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, 1926, in *Obras Completas*, Revista de Occidente, Madrid 1932-1983, vol. III (e *La rebelión de las masas*, 1930, in *Obras*, vol. IV).

²⁰ DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, p. 121

²¹ Si vedano gli articoli – più circostanziati anche quando critici – su Soffici (“Il Convegno”, 1920, 6), Carrà (“Il Convegno”, 1920, 7), Morandi (“La Fiorentina primaverile”, 1922, aprile) ora contenuti in Giorgio DE CHIRICO, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia*, Einaudi, Torino 1985.

²² G. De Chirico *peintre prédit et souhaite le triomphe du modernisme*, “Comoedia”, 12 dicembre 1927 (ora DE CHIRICO, *Il meccanismo del pensiero*).

Chirico, che «*a accompli dans sa jeunesse le voyage le plus extraordinaire qui soit pour nous*», «*qu'il eût perdu tout sens de ce qu'il faisait*» per quanto, ricordando «*l'émotion que ses premières œuvres nous ont causée*» al di là delle presunte miserie dell'uomo che a suo dire ricopiava a fini di lucro le sue vecchie più quotate opere, «*nous garderons intacte l'étrange espérance que nous ont donné ses premières œuvres*»²³. A partire dal 1925 i surrealisti intrapresero un «grande boicottaggio» della sua nuova produzione²⁴, con contromostre delle sue prime opere e con l'esposizione di cavallini giocattolo di gomma irridenti il suo nuovo stile, a cui seguì l'ostracismo nell'Italia fascista per lo scarso spirito nazionalista rivelato nell'intervista del 1927, donde una perdurante incomprensione riguardo il suo successivo percorso artistico. Nelle *Memorie* sono velenose le parole di de Chirico sui critici d'arte Roberto Longhi²⁵ e Lionello Venturi («strenuo difensore di ogni 'crosta' e di ogni asineria che porti il marchio della decrepita e sgangherata scuola di Parigi»²⁶), rei di non averne compreso il percorso artistico che l'autore definisce²⁷ uno svolgimento e un affinamento e non un ripudio della sua maniera precedente (Longhi in particolare gli aveva dedicato nel 1919 una celebre stroncatura intitolata *Al dio ortopedico*). In tutte le sue memorie, de Chirico si rappresenta come un emarginato, un «monomaco» che combatte la sua giusta ma solitaria battaglia per il ripristino della vera e grande arte.

Ma perché tanta aspra e continua polemica? Fatta la tara alle iperboli e alle stroncature dechirichiane, occorre domandarsi il motivo di fondo di questa condanna senza appello. E allora, quando si cerca di andare più a fondo, al di là dei giudizi umorali spesso affrettati e superficiali su questo o quell'artista, si comprendono i motivi della polemica. Il discorso nelle *Memorie* riguarda anzitutto il colossale *business* che ruota attorno all'arte moderna e che fatalmente la corrode: «Tutti quegli stili, o generi che dir si voglia, messi di moda a Parigi con la nefanda propaganda dei mercanti, ebbero la loro origine a Monaco. Però a Parigi l'attività dei mercanti per valorizzare e imporre la pittura decaduta e decadente principiata con l'avvento degli impressionisti, l'attività dei mercanti, dico, fu più accanita e insistente che in qualsiasi altro luogo»²⁸.

²³ André BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, Éditions N.R.F., Paris 1928, ora Gallimard, Paris 1965, pp. 26-35.

²⁴ DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, pp. 200-205.

²⁵ *Ivi*, pp. 161-165.

²⁶ *Ivi*, p. 302.

²⁷ *Ivi*, p. 297.

²⁸ *Ivi*, p. 108.

Qui de Chirico ha non poche ragioni quando afferma che i grandi mercanti d'arte, che chiama per nome e cognome a partire da Paul Guillaume, hanno fatto e disfatto l'arte moderna, decidendo in base alle loro speculazioni finanziarie chi doveva essere un grande e chi no:

I mercanti di quadri avevano istituito una vera e propria dittatura. Erano loro che, con i loro prezzolati critici d'arte, creavano o distruggevano un pittore e ciò indipendentemente dal suo valore di artista. Così un mercante, o un gruppo di mercanti, potevano benissimo valorizzare i quadri di un pittore completamente sprovvisto del benché minimo ingegno, rendere il suo nome celebre in tutti i continenti e potevano altresì boicottare, soffocare e ridurre alla miseria un artista di gran valore.²⁹

Ed è vero: probabilmente noi non parleremmo oggi di Picasso o di Matisse se qualcuno della giusta importanza non avesse puntato sul cavallo Picasso o sul cavallo Matisse (o sul cavallo de Chirico), e non a caso ma decidendo che quel cavallo “doveva” vincere e quegli artisti “dovevano” essere dei grandi, in tal modo portando ai vertici quasi da un giorno all'altro le quotazioni di mercato delle loro opere. Ricordiamo al riguardo Van Gogh: grandissimo pittore (sia detto con buona pace di de Chirico), fu misconosciuto per tutta la vita e dovette la sua fortuna postuma (e meno male che andò così) essenzialmente all'incessante promozione che della sua opera fece il fratello gallerista (che però non speculava ma credeva fermamente in lui). Si deve essere consapevoli del colossale mercato che gravita intorno all'arte moderna e di conseguenza del tasso di aleatorietà che può circondare la fama di un artista. La «truffa» dell'arte moderna per de Chirico «ha un solo e unico scopo, una sola meta: il denaro»³⁰. Peraltro egli ne ha certo guadagnato molto, ma evidentemente ritiene di non essersi venduto al mercato sebbene le sue successive repliche dei quadri “metafisici” (la cosiddetta “neometafisica”), financo retrodatati all'epoca delle più alte quotazioni, diano da pensare. A questo riguardo, a proposito della “truffa dell'arte moderna”, de Chirico si sofferma lungamente sulla famosa questione dei moltissimi falsi dechirichiani e su quanto il pittore dovette combattere, anche in aule di tribunale, contro acquirenti, galleristi, musei e direttori di mostre che – stante il prestigio dell'artista e soprattutto l'alto valore economico delle opere – non volevano saperne di riconoscere il falso piuttosto sospettando il pittore di rifiutare i quadri della sua

²⁹ *Ivi*, p. 197.

³⁰ *Ivi*, p. 199.

precedente maniera³¹. Né del resto la cosa riguarda solo de Chirico: basti pensare ai fogli in bianco fatti firmare a un Dalí ormai vecchio e confuso e poi, riempiti con schizzi e disegni non certo “d’autore”, immessi sul mercato a prezzi altissimi.

In questo sistema, che costituiva e ancor oggi costituisce un ben oliato ingranaggio, i critici d’arte rappresentavano per de Chirico l’imprescindibile *alter ego* dei mercanti e dei finanziari collezionisti che speculavano sull’arte, facendo e disfacendo gli artisti: «Lussuose riviste erano prezzolate apposta, per sostenere una data pittura o un dato genere di pittura e in tutta questa oscena baraonda si parlava di tutto fuorché della qualità di un’opera e fuorché del valore artistico di un quadro»³². La polemica è rivolta in particolare contro la «esterolatria», contro la «moda francese»: la «francesite e la pariginite» sono vere e proprie malattie³³ e bisognerebbe «smetterla d’inginocchiarsi davanti a tutto quello che viene da fuori e specialmente da Parigi»³⁴. Qui, indubbiamente, vi è anche un senso di delusione per la sua Italia (abbiamo visto l’artista lasciare l’Italia al tempo delle leggi razziali) poiché de Chirico, pur nato in Grecia, era e si sentiva italiano: «l’Italia dei tempi di Pascoli, di Carducci, di D’Annunzio, [...] benché fosse lontana dall’essere l’Italia delle grandi epoche, era però ancora un’Italia cento volte più rispettabile e più rispettata, cento volte più degna di stima e di simpatia di quest’Italia d’oggi»³⁵. Soprattutto, quello di de Chirico è un totale disprezzo per le mode: per i salotti intellettuali dove «pittori e intellettuali facevano a gara per sembrare persone acute, intelligenti, navigate, scettiche e superiori»³⁶, nonché per la cieca reverenza del pubblico in estasi di fronte a certe opere mancando il coraggio di dire “ma che roba è?”. In effetti, quanti se la sentono, oggi, di passare per retri dicendo che non tutto Picasso è geniale o che le poesie in scrittura automatica di Breton sono noiose o che la tutta rossa *Danza* di Matisse più che un inno alla vita e alla fratellanza sembra un sabba di demoni infuocati?

Peraltro, è sufficiente aprire la raccolta di articoli confluita nella *Commedia dell’arte moderna* per vedere (condivisibili o meno) giudizi critici di de Chirico più tecnici, assai

³¹ *Ivi*, pp. 292-297, 318-321.

³² *Ivi*, p. 199.

³³ *Ivi*, p. 157.

³⁴ *Ivi*, p. 127.

³⁵ *Ivi*, p. 256.

³⁶ *Ivi*, p. 171.

meno sbrigativi e più meditati (e più lirici dei testi dei critici di professione)³⁷. Qui si comprende meglio l'accusa all'arte moderna: l'impressionismo, preannunciato da Turner e culminato in Monet, sfaldò la forma e la figura finendo nel non-finito e perfino Renoir c'è cascato, mentre invece il quadro va composto non all'aria aperta ma in studio e va finito senza fermarsi all'"impressione"; Gauguin trasportò sulla tela, guastandola, la sua «sensibilità paranoica e morbosa»; la *Sezession* cadde in preda a un decorativismo puramente ornamentale e estetizzante; il fauvismo, ignorando la linea e il disegno, finì nell'informe. Significativo il capitolo di *Commedia dell'arte moderna* in cui de Chirico rileva la predilezione del critico per lo sfondo "modernista" di un quadro di Tintoretto, solo abbozzato perché secondario, rispetto alla ben definita figura in primo piano: per il critico attuale «un ritratto può essere guardato solo se è tutto fatto a rovescio, senza disegno, né forma, simile piuttosto ad un mucchio di stracci che ad una faccia ed ad una figura umane, come sono le facce e le figure umane fatte da Matisse, da Modigliani e da altri 'moderni'»³⁸; similmente il nudo ritratto deve per lui esprimere il corpo umano nella sua bellezza ideale, non nella sua miseria reale³⁹, e il paesaggio deve esprimere la «natura immaginaria» e non la «natura reale, crudele e pericolosa».⁴⁰

Di contro alla decadenza, de Chirico vuole tornare alla tradizione, pur senza rinnegare nulla. Chiaramente, egli è uno spirito classico e apollineo, non dionisiaco. Stima moltissimo i grandi pittori del passato: Raffaello, Veronese, Poussin, Lorrain, Tiziano, Tintoretto, Rubens, Velázquez, Rembrandt, Delacroix fino a Courbet: «quanto tempo ci è voluto – scrive nelle *Memorie* – perché io arrivassi a capire la grandezza, la bellezza, il mistero, la gioia della grande Pittura»⁴¹. Le sue predilezioni vanno alla grande arte quattrocentesca e cinquecentesca: predilige meno i "primitivi" (i romanici e i grandi trecenteschi), rifiuta le vertiginose altezze delle cattedrali gotiche, aborre la «mania del Seicento» (come definita in *Commedia dell'arte moderna*) senza risparmiare Caravaggio, benché il miglior barocco appaia nel dinamismo rubensiano

³⁷ DE CHIRICO, *Commedia dell'arte moderna* (ma anche, firmato con pseudonimo ma a lui riconducibile, Edouard Garcia BENITO, *A propos de peinture*, Publications techniques et artistiques, Paris 1945, nonché Giorgio DE CHIRICO, *Romanzi e scritti critici e teorici*, Bompiani, Milano 2008).

³⁸ Giorgio DE CHIRICO, *Un ritratto del Tintoretto*, in *Commedia dell'arte moderna*, da ed. Abscondita, Milano 2002, p. 132.

³⁹ Giorgio DE CHIRICO, *Discorso sul nudo in pittura*, in *Commedia dell'arte moderna*.

⁴⁰ Giorgio DE CHIRICO, *Paesaggi*, in *Commedia dell'arte moderna*, p. 185.

⁴¹ DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, p. 72.

dei suoi cavalli e nell'esuberanza cromatica degli autoritratti in costume. Stima anche pittori moderni come Fattori, Fontanesi, Segantini, Previati che, pur indubbiamente grandi, rispetto a un Picasso o a un Van Gogh non vengono considerati nella modernità fra i grandissimi e gli eccelsi. Stima pittori di taglio tradizionale, anche di scuola accademica. Ma stima financo autori considerati minori, che oggi nessuno conosce, e se ci domandiamo perché questo la risposta è presto data: de Chirico apprezza questi pittori quasi sconosciuti, che nessuno oggi considererebbe particolarmente significativi, perché avevano un bel tratto, una buona mano, una buona tecnica, una perizia di mestiere dovuta all'esercizio e allo studio. Non è un caso che la seconda edizione delle *Memorie* del 1962 sia arricchita da un significativo capitolo intitolato "Tecnica della pittura", che è quasi un prontuario su come si dovrebbe dipingere e che sintetizza altri suoi interventi di antica data al riguardo⁴². È proprio questo – l'imprescindibile tecnica, il mestiere – che a suo parere i moderni hanno perso:

Se oggi il mio maestro Mavrudis fosse a Roma potrebbe condurre a scuola tutti i nostri 'geni' modernisti e insegnare loro che prima di essere cezanniani, picassiani, soutiniani o matissiani e prima di avere l'emozione, l'angoscia, la sincerità, la sensibilità, la spontaneità, la spiritualità e altre scemenze della stessa risma, farebbero meglio a imparare a fare una buona e bella punta al loro lapis e poi con quella punta cercare di disegnare bene un occhio, un naso, una bocca o un orecchio.⁴³

Ai tempi di Carnovali, Fontanesi, Segantini «i pittori italiani sapevano ancora tenere un pennello in mano e avevano un po' di sale in zucca e un po' di fierezza nell'anima»⁴⁴; «Solo dopo che si avrà copiato per decine e centinaia di volte disegni e studi di alberi fatti da autentici maestri come Tiziano, Rembrandt, Poussin, Claude Lorrain, Fragonard ecc. si potrà, in seguito, copiare un albero dal vero»⁴⁵. E si intenda: de Chirico non ha pretese naturaliste o veriste, e quando parla di «copiare» intende l'esercizio che solo prepara alla grande arte.⁴⁶

⁴² Giorgio DE CHIRICO, *Il ritorno al mestiere*, "Valori plastici", 1919 (poi in *Commedia dell'arte moderna*); *Piccolo trattato di tecnica pittorica. Teoria e prassi del "ritorno al mestiere"* (1918-1928), Scheiwiller, Milano 1928.

⁴³ DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, p. 56.

⁴⁴ *Ivi*, p. 130.

⁴⁵ *Ivi*, p. 291.

⁴⁶ Da Giorgio DE CHIRICO, *Riflessioni sulla pittura antica*, in *Commedia dell'arte moderna*: «un ottimo mezzo per liberarsi dal naturalismo e il verismo ai quali si è trascinati copiando una figura vivente, è di copiare e di studiare molto le statue» (p. 73).

Ora, il punto è proprio qui: ai pittori moderni interessa poco «copiare un albero dal vero», nemmeno per perfezionare la tecnica. Nell'arte moderna sono importanti certe idee, più che non le tecniche per le quali veramente gli antichi maestri sono ormai irraggiungibili. Soprattutto per chi non è artista, ma spesso anche per chi lo è, quello che più interessa nell'arte moderna sono le idee messe in gioco: il surrealismo e Freud, il futurismo e lo sguardo al futuro che rifiuta la nostalgia del passato, il suprematismo di Malevič e il superamento della pittura raffigurativa, etc. Senonché, è proprio questo che de Chirico non perdona all'arte moderna, e nelle *Memorie* lo dice espressamente: il «lato poetico e metafisico» gli dà meno gioia del «lato qualità»⁴⁷; quello che non perdona all'arte moderna è l'aver dimenticato il mestiere, la tecnica. La scarsa conoscenza degli aspetti più propriamente tecnici inerenti la pittura riguarda per de Chirico anche i critici e gli studiosi d'arte, e d'altra parte non è certo un caso che gli studiosi più capaci di smascherare i falsi d'autore siano quelli che muniti di lente girano e rigirano un'opera, anche perché oltre che studiosi sono stati (come il grande Federico Zeri) consulenti d'arte per magnati americani disposti a spendere grandi cifre per un quadro ma non ad essere ingannati, mentre invece ad uno studioso puramente teorico “da scrivania”, che per lo più guarda foto ma non gira e rigira l'opera munito di lente, può anche succedere (come successe a Giulio Carlo Argan) di scambiare per opere di Modigliani alcune grezze sculture fatte da quattro ragazzi burloni e “toscanacci” e poi gettate nell'Arno.

L'ideale di de Chirico rimane, pur nel suo linguaggio moderno, quello dell'arte classica ispirato alla linea, al disegno, alla forma, alla bellezza: si definisce «*pictor classicus*» e «*pictor optimus*». A detta dell'amico Ardengo Soffici, «la sua modernità risale alla maestà dell'antico», e la scomparsa della forma nell'arte – la cui dissolvenza è per Pollock matrice di nuova bellezza – è per lui il segno inequivocabile non solo della perdita del mestiere ma nondimeno della crisi profonda e dell'angosciosa *insecuritas* dell'uomo moderno. Questa visione dechirichiana molto deve ai “suoi” Schopenhauer e al primo Nietzsche di *La nascita della tragedia*: il «puro occhio contemplante» e l'arte come purificazione della bruttura del mondo nell'uno, l'apollineo come trasfigurazione del dionisiaco nell'altro. Qui si comprende la sua polemica contro il Venturi, che esaltando crocianamente nell'arte la pura espressione lirica prediligeva nella sua semplice essenzialità il «gusto dei primitivi» (già “tradito”

⁴⁷ DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, p. 101.

dall'estetica dantesca e tomista) e criticava come puramente razionalistica la grande arte classica e rinascimentale invece altamente apprezzata da de Chirico.⁴⁸

Invero le critiche di de Chirico all'arte moderna (ma potremmo dire alla cultura moderna) ricordano il *Rappel à l'ordre*, da più parti auspicato dopo la catastrofe della prima guerra mondiale e dopo le ebbrezze avanguardistiche (e che per altra via condusse anche all'arte dei regimi totalitari che rifiutava l'arte “decadente” e “degenerata”). Così le accuse di Severini all'“anarchia artistica”, spesso ancora troppo gravida di sensualità:

On a préféré se débarrasser définitivement de ce qui restait de la vieille Ecole et chacun a tâché d'exprimer et d'affirmer son individualité en dehors de toute règle ou méthode. On a cherché âprement l'originalité, mais n'ayant que la fantaisie et le caprice comme base, on n'a atteint en général que la singularité.⁴⁹

Severini non voleva il ritorno all'accademia scolastica ma, nel suo testo che è un trattato di tecnica pittorica, rivendicava il ritorno all'uso delle proporzioni geometriche, alla composizione nel rapporto fra verticali, orizzontali e diagonali, fra ovali, ellissi e spirali; reclamava il ritorno al compasso e alla squadra, alla prospettiva e alle proiezioni ortogonali, alla sezione aurea e al numero d'oro; voleva l'accordo dei colori e, in una parola, rinviava alla pittura come scienza in cui le leggi del numero riflettessero l'armonia matematica del mondo celebrata dai pitagorici, da Platone e da Keplero: «*Peindre sans ces lois fixes et très sévères serait la même chose que vouloir composer une symphonie sans connaître les rapports harmoniques et les règles du contre-point*»⁵⁰. Anche Soffici, passato il periodo parigino “cubofuturista” e avanguardista, negli anni successivi alla prima guerra mondiale e in polemica contro l'astrattismo non figurativo si volse ad una pittura imperniata sul paesaggio toscano, pubblicando nel 1928 il suo *Periplo dell'arte. Richiamo all'ordine*⁵¹. Naturalmente il comune richiamo alla tradizione, e con essa alla tecnica e al mestiere, non annullava la diversità delle posizioni: de Chirico, che nel suo orgoglio sosteneva che non ci si inventa da un giorno all'altro “pittore classico”, era sicuramente lontano dal geometrismo di Severini né

⁴⁸ Lionello VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926.

⁴⁹ Gino SEVERINI, *Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*, Povolozky, Paris 1921, p. 14 (ed. 1923). Legato alla cultura francese, anche Severini – come de Chirico – pubblica un suo testo direttamente in lingua francese.

⁵⁰ *Ivi*, p. 23.

⁵¹ Ardengo SOFFICI, *Periplo dell'arte. Richiamo all'ordine*, Vallecchi, Firenze 1928.

doveva soddisfarlo il paesaggismo del nuovo Soffici che accusava di naturalismo. Eppure queste molteplici voci, che a partire da un certo momento cominciarono a rivendicare il ritorno alla tradizione figurativa classica e alla scienza pittorica, rispondevano indubbiamente a una diffusa esigenza che paventava l'esaurimento e la decadenza dell'arte nel mondo moderno. Ad esempio la polemica dechirichiana sui ritratti moderni, con le facce fatte «a rovescio, senza disegno, né forma» come si trattasse di un «un mucchio di stracci» (chissà se de Chirico vide i ritratti dei papi di Francis Bacon!), ricorda da altra prospettiva le considerazioni del filosofo russo Berdjaev che, pur riconoscendo improponibile un mero ritorno all'arte del passato dopo la tempesta del moderno, respinse nel cubismo picassiano lo smembramento analitico dei volti e delle cose nonché nella pittura dei futuristi la perdita dei contorni e delle distinzioni in cui «tutto ciò che è statico e stabile viene distrutto, spazzato via dalla frenesia del movimento meccanico», come se il mondo intero fosse sfaldato da un turbine cosmico nel cui vortice ci si abbandona con voluttà⁵². Anche lo scrittore russo Bulgakov vide nell'arte di Picasso – polo opposto del Beato Angelico – un sentimento demonico, qualcosa di disumano proveniente dal “sottosuolo” in senso dostoevskiano: la scomposizione geometrica e la disgregazione dei volti e dei corpi rivelava al suo sguardo un disgusto verso la carne e l'umano in un artista (di cui non conosceva le opere di stampo più “classico”) che con furore oltraggia la bellezza pur realizzando «arte, grande arte», «arte crudele e torturante, ma intensamente tragica e mistica».⁵³

Con de Chirico e oltre de Chirico molteplici e varie sono state le voci fortemente critiche nei confronti dell'arte moderna, e si tratta di voci che sicuramente Ortega y Gasset non potrebbe assimilare a quelle della *masa que no lo entiende*. Se Ortega, contrariamente a Bulgakov, vedeva nella scarnificazione geometrica dei volti un positivo allontanamento artistico dalla forma umana reale⁵⁴, al contrario Worringer vedeva nella *Abstraktion* una reazione all'angoscia suscitata dal mondo⁵⁵, mentre da parte sua lo storico dell'arte Sedlmayr rifiutava totalmente l'arte moderna ravvisandovi

⁵² Nicolaj BERDJAEV, *Krisis iskusstv*, Moskva 1918, tr. it. *La crisi dell'arte*, in Sergej BULGAKOV, Nicolaj BERDJAEV, *Il cadavere della bellezza. La crisi dell'arte*, Medusa, Milano 2012, p. 53.

⁵³ Sergej BULGAKOV, *Po povodu kartin Picasso*, “Russkaja Mysl”, 1915, 8, tr. it. *Il cadavere della bellezza*, in BULGAKOV, BERDJAEV, *Il cadavere della bellezza. La crisi dell'arte*, pp. 249, 34.

⁵⁴ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, p. 111, ed. Castalia, Madrid 2009.

⁵⁵ Wilhelm WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Piper, München 1908.

la «perdita del centro»: in particolare Sedlmayr criticava nella pittura moderna lo sfaldamento della forma stigmatizzandone la fascinazione per il notturno e lo ctonio e la regressione all'inconscio, al primitivo, al caos e all'informe con la conseguente irruzione di forze demoniche e addirittura infernali, mentre nel geometrismo cubista «l'uomo si riduce a un disegno costruttivo»⁵⁶ e nel futurismo e nell'astrattismo si celebra il trionfo della macchina e del gelido razionalismo sull'umano. In queste tendenze dell'arte moderna Sedlmayr vedeva la profanazione, la deformazione e l'abbruttimento dell'immagine divina dell'uomo (non casualmente fra i critici dell'arte moderna vi sono anche autori permeati di spirito religioso) nonché l'espressione della crisi dell'Occidente su cui – nel richiamo alla Tradizione in senso gnostico – già rifletteva René Guenon⁵⁷. La crisi peraltro partiva da molto lontano: per Sedlmayr, dai dèmoni e dalle chimere scolpiti nei portali romanici, e poi da Bosch, da Brueghel, Grünewald, Goya, che hanno coltivato «l'arte del terrificante»⁵⁸. Nonostante ciò, opponendosi all'idea spengleriana di un irreversibile tramonto dell'Occidente, egli riteneva possibile un recupero del centro spirituale perduto. Peraltro, che la dissoluzione dell'arte classica avesse come sbocco finale e fatale la crisi dell'arte tutta, e financo la sua morte, fu detto da Ortega y Gasset che, pur sostenendo l'avventura dell'arte moderna, non si nascondeva che «*agredir al arte pasado es revolverse contra el Arte mismo*». Lo scrittore e filosofo spagnolo si domandava: «*¿es que, entonces, bajo la máscara de amor al arte puro se esconde hartazgo del arte, odio al arte?*». E aggiungeva: «*¿Es que fermenta en los pechos europeos un inconcebible rencor contra su propia esencia histórica [...]?*»⁵⁹. E tuttavia, nell'arte moderna che dissolveva e dissacrava la tradizione dell'Europa Ortega vedeva non lo spengleriano “tramonto dell'Occidente”, che uscendo dal primo catastrofico conflitto mondiale imboccava la strada che l'avrebbe condotto al secondo, bensì – con una certa ingenuità – un vitale (o meglio, vitalistico) segno di «*juventud*» e un sano ritorno alla «*infancia*».⁶⁰

In tempi a noi più vicini il sociologo e filosofo Jean Baudrillard (che nella nostra società ha visto la sostituzione dei “simulacri” all'evanescenza del reale) ha scritto nel

⁵⁶ Hans SEDLMAYR, *Verlust der Mitte*, Müller, Salzburg 1948, tr. it. *Perdita del centro*, Borla, Roma 1983, p. 167 (ed. 2011).

⁵⁷ René GUÉNON, *La crise du monde moderne*, Bossard, Paris 1927.

⁵⁸ SEDLMAYR, *Perdita del centro*, p. 174.

⁵⁹ ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte*, p. 116 (ed. cit.).

⁶⁰ *Ivi*, p. 122.

1996 un polemico articolo, che molto fece discutere, su *Le complot de l'art* ove nel culmine dell'estetizzazione e nel trionfo della società dello spettacolo l'arte contemporanea, figlia ormai degenerare di Duchamp e delle avanguardie novecentesche, veniva accusata di «appropriarsi della banalità, degli scarti, della mediocrità eleggendoli a valore e a ideologia» nella celebrazione della nullità e dell'insignificanza attraverso la «dittatura delle immagini» e degli «oggetti-feticci»⁶¹. Si giunge così a Jean Clair che, dal suo privilegiato luogo di osservazione quale Conservateur Général du Patrimoine de France, rileva l'ambigua e regressiva attrazione dell'arte post-moderna per l'osceno, il ripugnante, il disgustoso fino a celebrare l'«immondo», il contrario del «*mundus*» e di tutto ciò che rinvia alla forma e alla bellezza quale sintomo di una «regressione anale della psiche contemporanea» in un percorso che, partito provocatoriamente dall'orinatoio di Duchamp, finisce nei barattoli con la “merda d'artista” messi in vendita da Piero Manzoni⁶² (a cui potremmo aggiungere le fotografie di escrementi o il *Piss Christ* di Andreas Serrano): «*l'avant-garde – secondo Clair – n'est que la caricature du moderne*»⁶³, «*l'exaspération et le grossissement des tendances de la modernité*»⁶⁴ (dove la feroce e pur gustosissima satira di Jean-Pierre Cramoisan⁶⁵). E tuttavia, come già Sedlmayr, nonostante il suo giudizio molto severo (in cui torna l'accusa dechirichiana ai colori sintetici e ai materiali industriali) anche Clair si rifiuta di credere a un processo irreversibile e auspicando un “*renouveau*” dell'arte crede (o si illude) di ravvisarne i segni in un «*retour au métier*» e un «*retour à la figure*»⁶⁶ che non poco ricordano le istanze di de Chirico. Diremmo dunque che, nel suo linguaggio senza fronzoli né peli sulla lingua, per nulla intellettualistico ma umorale ed eccessivo, de Chirico abbia colto con largo anticipo i paventati segni di quella “morte dell'arte” che Hegel nella sua *Estetica* riteneva inevitabile dopo la crisi dell'arte classica e con il prevalere sulla bellezza del puro momento concettuale (effettivamente declinatosi come astrattismo, concettualismo, minimalismo etc. per

⁶¹ Jean BAUDRILLARD, *Le complot de l'art*, “Liberation”, maggio 1996, tr. it. *Il complotto dell'arte*, SE, Milano 2013, p. 39.

⁶² Jean CLAIR, *De immundo. Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Édition Galilée, Paris 2004.

⁶³ Jean CLAIR, *Considérations sur l'État des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Gallimard, Paris 1983, p. 64.

⁶⁴ *Ivi*, p. 69.

⁶⁵ Jean-Pierre CRAMOISAN, *Merde à Duchamp*, “Revue des Archers”, 2015, 28.

⁶⁶ CLAIR, *Considérations sur l'État des Beaux-Arts*, pp. 104-105.

quanto senza alcun inveramento del *Begriff* in uno “spirito assoluto”): come se altra arte diversa da quella classica mai più potesse essere, sebbene proprio quell’arte contro cui de Chirico si scagliava in realtà ancora avesse conosciuto grandi momenti in quella temperie primonovecentesca da cui lo stesso artista che la negava proveniva e in cui si era formato.