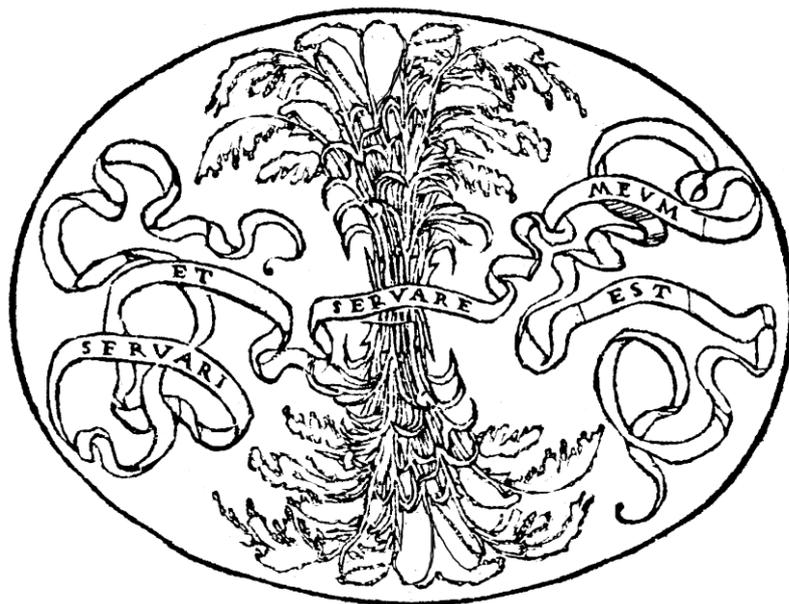


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

9/2012



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Direzione scientifica

Paola Barocchi

Comitato scientifico

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Flavio Fergonzi, Alessandro Del Puppo

Cura redazionale

Claudio Brunetti, Elena Miraglio, Martina Nastasi

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

F. Fergonzi, A. Del Puppo, <i>Editoriale</i>	p. 1
R. Del Grande, <i>Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970</i>	p. 3
G. Casini, <i>5 pittori alla Galleria La Salita: il problema della pittura monocroma a Roma intorno al 1960</i>	p. 38
G. Rubino, <i>Sviluppi dell'arte programmata italiana in Jugoslavia dal 1961 al 1964</i>	p. 65
E. Francesconi, <i>Tano Festa e Michelangelo: un episodio di fortuna visiva a Roma negli anni Sessanta</i>	p. 91
F. Belloni, <i>Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970</i>	p. 121
D. Viva, <i>De Chirico malgré lui. Episodi di fortuna critica dal Sessantotto al Postmoderno</i>	p. 166

DE CHIRICO *MALGRÉ LUI*. EPISODI DI FORTUNA CRITICA DAL SESSANTOTTO AL POSTMODERNO

Nel solo arco di un decennio, gli anni Settanta, il canone interpretativo dell'opera di Giorgio De Chirico venne notevolmente sovvertito. La fortuna del maestro registrò, in questa fase, un'improvvisa ascesa che lo condusse, nell'epoca dei postmodernismi e del ritorno alla pittura, ad una consacrazione pari quantomeno a quella riservata a Marcel Duchamp durante i fasti della Pop e della Conceptual Art. Durante questa rinascita, il diffuso pregiudizio bretoniano – secondo il quale un'infelice e precoce senescenza lo avrebbe colpito dopo le sue prime, geniali, opere metafisiche – entrò in crisi per lasciar posto ad una visione di De Chirico che ne fece il paradigma della *critica della modernità*, l'ispiratore, neanche tanto celato, di alcuni fondamenti dell'omonimo libro di Jean Clair¹. Nonostante gli antipodi qui appena delineati, da Breton sino a Clair, appartengano ad un dibattito interno alla storiografia francese, si può affermare che tale pregiudizio fosse internazionalmente condiviso e che il processo di revisione che ne inficiò la validità si sia svolto specialmente in Italia.

Ma, al di là della preminenza di ciascun apporto nazionale ad un dibattito di natura più generale, ciò che va evidenziato è come tale processo fosse stato trasversale, come esso cioè avesse coinvolto a pari titolo la critica militante, la storiografia e gli artisti, nel tentativo di affrancare De Chirico dal ruolo, decisamente circoscritto, di solo precursore del Surrealismo e di tutta quella pittura onirica e fantastica a venire. Com'è noto, tale sistemazione nella storia del Novecento, gli era stata indelebilmente conferita dagli stessi surrealisti e da mostre capitali come *Fantastic Art, Dada, Surrealism*², già negli anni Venti e Trenta, e perdurò, invalsa, sino alle soglie degli anni Settanta. Fu soltanto quando le istanze di rottura con le avanguardie, avanzate dallo stesso pittore dal 1919 in poi, con articoli fondativi quali *Il ritorno al mestiere*³, vennero reinterpretate non più come atteggiamento reazionario e retrogrado, bensì come lucida presa d'atto di una crisi complessiva della modernità artistica, che tale conversione fu possibile.

In tal senso, il libro scritto da Jean Clair nel 1983 rappresenta un culmine interpretativo alla luce della sua ambivalente estensione, storiografica e militante: da un lato, esso auspica una integrale riscrittura della storia artistica del secolo; dall'altro riattualizza i principi estetici della perizia tecnica e della capacità rappresentativa. Quando Clair, per offrire un esempio cardinale, rievoca l'ottocentesco 'saper-fare' (*Kunstkönnen*) di Gottfried Semper e lo contrappone al più fortunato e idealista 'voler-fare' (*Kunstwollen*) di Alois Riegl⁴, si scorgono senza difficoltà i debiti nei confronti del ritorno al mestiere dechirichiano, ovvero un simile biasimo verso la depauperazione moderna della tecnica pittorica, deterioratasi dagli impressionisti in poi, e verso la sottovalutata importanza del disegno come propedeutica dell'immagine⁵. Il radicale e ambizioso intento di Clair di scindere l'idea stessa di modernità da quella di avanguardia trova, pertanto, il suo antenato elettivo nell'iconografia dechirichiana che associa «il colonnato greco alla ciminiera»⁶, che forgia una «immagine della modernità come “progetto incompiuto”», in cui i «fantasmi anticheggianti» convivono con la «coscienza del presente»⁷. La deflagrazione reciproca, tra antico e moderno, alla quale allude Clair combacerebbe, dunque, con quella

¹ CLAIR [1983] 1985.

² *FANTASTIC ART, DADA, SURREALISM* 1936. Sulla copertina del catalogo campeggiava un quadro di De Chirico erroneamente intitolato *Toys of a Prince*. Il titolo attuale e corretto, dell'opera conservata oggi presso il MoMA di New York, è *The Evil Genius of a King* (1914-1915).

³ DE CHIRICO 1919.

⁴ CLAIR [1983] 1985, pp. 103-109.

⁵ Cfr. DE CHIRICO 1919; CLAIR [1983] 1985, pp. 111-118 e pp. 127-132.

⁶ CLAIR [1983] 1985, p. 152.

⁷ CLAIR [1983] 1985, p. 151.

«osmosi di temporalità diverse» evocata da De Chirico mediante il suo «universo inedito che sarà quello non della modernità, ma della condizione moderna»⁸.

Perché De Chirico sia divenuto, infine, l'apostolo di questo anti-modernismo non è una questione che riguarda esclusivamente una più accorta rivalutazione della sua, tanto deplorata, produzione 'post-metafisica'. Si trattò pure – ed in buona sostanza – di legittimare storicamente, al passaggio con gli anni Ottanta, un intero fronte contemporaneo di recupero dei *media* tradizionali (in particolare la pittura), di disinvolto eclettismo stilistico e di bulimico ricorso alle fonti visive più disparate del passato, che andò sotto i vari nomi di: Transavanguardia, Nuovi-nuovi, Anacronismo, Pittura Còlta, Nouvelle Subjectivité, e via dicendo. Se De Chirico abbia costituito l'innescò o la giustificazione *a posteriori* di questi mutamenti, è in realtà un quesito mal formulato. Piuttosto la vicenda della fortuna dechirichiana segna una delle ultime stagioni in cui al critico militante e allo storico dell'arte fu concessa, con proficua o faziosa facilità, la reversibilità dei ruoli. Sebbene, infatti, la conseguenza estrema di questa rivalutazione dechirichiana sarà la crisi finale di qualsiasi metanarrazione, in grado di saldare attualità e storia artistica, essa rappresenta ancora appieno un esempio paradigmatico – forse l'ultimo – delle ricadute storiografiche della militanza critica (o viceversa).

Un unico De Chirico: la retrospettiva milanese a Palazzo Reale nel 1970

Nel 1968, mentre De Chirico rivisitava il suo stesso passato dando avvio alla cosiddetta fase 'neo-metafisica', il pregiudizio bretoniano godeva tuttavia di un solido credito. Almeno due mostre, con toni diversi, ce ne confermano la sopravvivenza. La prima fu *Dada, Surrealism and their heritage*⁹ – di fatto la riproposizione di quella già menzionata, tenutasi sempre al MoMA di New York, trent'anni prima – nel cui catalogo William Rubin ribadiva l'inconsapevole paternità dechirichiana di una linea 'illusionista' del Surrealismo (Salvador Dalì, René Magritte, Yves Tanguy) e, conseguentemente, la precoce estinzione della sua vena creativa già nel 1917, quando «*he suddenly lost his muse and began his progression toward the kind of meretricious painting that has since been associated with his name*»¹⁰. Nella versione italiana di questo filone espositivo sull'arte onirico-surrealista, ovvero *Le muse inquietanti*¹¹, tenutasi alla Galleria Civica di Torino l'anno prima, Luigi Carluccio proponeva un criterio cronologico meno severo, elogiandone anche la produzione degli anni Venti, ma a conti fatti confermava il ruolo già assegnato a De Chirico: la primogenitura di una pittura 'di sogno e dell'infanzia' alla quale avrebbe poi introdotto i surrealisti¹².

In ogni caso, al di là delle date alle quali fissare il suo decadimento artistico, la sua fortuna restava limitata e ancorata a quella del Surrealismo, e come tale ne seguiva le oscillazioni. Da ciò derivava, quasi fosse un corollario, il completo disinteresse per la parte maggioritaria della sua carriera, ossia quella che dal 'ritorno al mestiere' in poi si era battuta per un recupero delle tecniche pittoriche antiche e per l'ostracismo verso l'arte astratta. S'era così creata una duratura schisi, acuitasi irreversibilmente nel secondo dopoguerra, tra la ricezione critica della sua opera e quella che era divenuta nel frattempo la sua pittura. Mentre il consolidamento storiografico delle avanguardie provocava l'aumento d'interesse per il suo periodo giovanile e metafisico, egli sconfessava con maggior *vis polemica* ogni avanguardismo, dipingendo alla maniera antica scene di genere e mitologiche e conducendo una «campagna

⁸ CLAIR [1983] 1985, pp. 151-152.

⁹ *DADA, SURREALISM AND THEIR HERITAGE* 1968.

¹⁰ RUBIN 1968, p. 82.

¹¹ *LE MUSE INQUIETANTI* 1967.

¹² CARLUCCIO 1967, p. XIV.

grossolana e qualunquistica contro i colli troppo lunghi di Modigliani o gli occhi ribaltati di Picasso»¹³. Comparare le monografie dedicategli da James Thrall Soby, nel 1941 e nel 1955, e i manuali di tecnica pittorica o le memorie fortemente corrosive verso il sistema dell'arte contemporanea, pubblicate da De Chirico appena alla fine del secondo conflitto mondiale, dava senz'altro l'impressione di trovarsi di fronte a due artisti completamente distinti¹⁴. Il sospetto di un disturbo di personalità o di un insano invecchiamento poteva talvolta assalire i commentatori, sconcertati dal distacco tra il De Chirico celebrato, ovvero quello metafisico, e quello vivente, dedito ad una pittura baroccheggianti e di soggetto accademico, spingendoli addirittura a parlare di un «Chirico contre Chirico»:

Quale choc! Queste battaglie medievali, questi motivi mitologici, questi ritratti eguali a fotografie a colori [...] come se ne vedono nelle vetrine dei corniciari e che attirano i piccoli borghesi campagnoli. Qui si rivelava un Corot mascherato, là una caricatura di Delacroix. Nature morte che si sarebbero credute dipinte da un praticante senza talento [...] copie mediocri da Raffaello e da Michelangelo¹⁵.

La fonte di maggiore disorientamento, dunque, era il presunto crollo qualitativo della sua pittura, divenuto sbalorditivo dopo il 1945 con la fase 'neo-barocca', prima, e 'neo-metafisica', poi, e con l'inintelligibile eclettismo e variabilità delle maniere pittoriche adottate. Lo stesso Wieland Schmied, il quale sarà tra i primi fautori di una riabilitazione *in toto* della sua opera, non poté esimersi dal provare una sincera perplessità al primo incontro col pittore: «avevo cercato l'artista della pittura metafisica, ma avevo trovato un maestro del tardo barocco»¹⁶.

La ragione di quell'incontro, tuttavia, segnerà un mutamento significativo nella ricezione di De Chirico, poiché sarà il preludio alla prima importante retrospettiva della sua carriera: la mostra di Palazzo Reale a Milano, nel 1970¹⁷. Schmied, allora direttore della Kestner-Gesellschaft di Hannover¹⁸, era infatti entrato in contatto con Luigi Carluccio con l'intento di realizzare in Germania un'esposizione sul maestro ed era stato, infine, cooptato all'interno del progetto milanese, già avviato:

Il mio compito – ricorda lo stesso Schmied – era di avvicinare le due parti avversarie, esaudire i reciproci opposti desideri e inventare forme di compromesso sempre nuove per far sì che il progetto non naufragasse. Detto più semplicemente: si trattava di trovare una via di mezzo tra i quadri del primo periodo e quelli poco noti degli anni venti da un lato (a cui era interessato il comitato), e i dipinti del tardo periodo neo-barocco, insieme al gruppo di opere della cosiddetta “neometafisica” degli anni sessanta, che stavano a cuore all'artista¹⁹.

Dedito a questa laboriosa mediazione, Schmied si trovò così a riunire e giustificare un *corpus* quantomai esteso: centottanta opere che coprivano l'intero arco della sua carriera, dal 1909 al 1970, ripercorrendone tutti gli eclettismi, le varianti, le frequenti ed interessate riproposizioni, più tarde, della maniera metafisica ed il ciclico riaffiorare, in stili assai disomogenei fra loro, di temi e soggetti a lui cari fra cui l'autoritratto, uno dei più ricorrenti, protagonista molto incisivo della prima sala del percorso espositivo²⁰.

¹³ CALVESI 1982a, p. 255. Il testo fu originariamente pubblicato su «L'Espresso» il 3 dicembre 1978 per commemorare De Chirico.

¹⁴ Cfr. SOBY 1941; SOBY 1955; DE CHIRICO 1945; DE CHIRICO – FAR 1945. Anche il *Piccolo trattato di tecnica pittorica* (DE CHIRICO 1928) fu ripubblicato nel 1945 a Milano.

¹⁵ HODIN 1949. La traduzione proviene da: RAGGHIANI 1979, p. 66.

¹⁶ SCHMIED 2007, p. 265.

¹⁷ GIORGIO DE CHIRICO 1970.

¹⁸ La mostra di Palazzo Reale sarà successivamente trasferita ad Hannover.

¹⁹ SCHMIED 2007, p. 265.

²⁰ La sala è descritta in alcune recensioni: BERNARDI 1970.

Davanti a questa mole di opere, il criterio di un'unità o di una evoluzione stilistica coerente era sicuramente arduo a sostenersi. Schmied, di conseguenza, elogiando particolarmente la produzione degli anni Venti, che era fra gli obiettivi scoperti del comitato scientifico²¹, optò per un criterio poetico che ricomponesse, comunque, il tanto variegato mosaico dell'opera dechirichiana. Il denominatore comune, il sentimento costante che la sottendeva divenne così quel «desiderio intenso di non perituro», quella ricerca di un valore «stabile, saldo, durevole» che l'aveva distinta, nella sua epoca, da coloro che si erano invece «impegnati nell'avventura dell'arte moderna» e nella ricerca affannosa di «nuovi mondi» e «forme inedite»²². Sotto l'ascendente della «malinconia della gioventù», della «nostalgia dell'eterno» e della «sete di essere immortale», pertanto, «anche la sua attività artistica successiva, tanto accanitamente rinnegata dagli amici del suo periodo “metafisico”»²³ assumeva una sua ragion d'essere ed un rapporto di maggiore continuità rispetto agli esordi.

Questo punto di vista unitario, senz'altro più prossimo alla percezione di sé di De Chirico, costituì a tutti gli effetti il primo tentativo di scalfire la canonica suddivisione tra la fase aurea metafisica e le fasi successive. Nondimeno, le resistenze critiche in tal senso permanevano, come attesta la ricezione della mostra presso storici e critici d'arte quali Enrico Crispolti o Maurizio Calvesi, concordi nel biasimarne la sperequazione nell'ordinamento delle sale. A loro avviso, infatti, la retrospettiva milanese evidenziava eccessivamente gli «anni neri» della sua pittura, quelli di una caduta in un «barocchismo banale e borghese» o in «riprese metafisiche, fresche a volte, ma che non aggiungono nulla»²⁴, ottenendo cioè l'effetto di esaltare «se ce ne fosse bisogno, la figura di questo colosso della pittura», senza tuttavia «nascondere le sue appendici d'argilla», «l'inconsistenza di pressoché tutta la sua produzione dopo gli anni Trenta, che occupa quattro sale ma sarebbe stato meglio condensare, de Chirico permettendo, in un quarto di sala»²⁵.

A contrastare il coro di queste opinioni, praticamente unanime, si era levata dalle pagine di «Rinascita» l'isolata – e inaspettata – voce di Renato Guttuso, uno dei pochissimi fautori di una irreprensibile qualità della pittura dechirichiana lungo i decenni:

Il riconoscimento della eccezionale personalità di De Chirico è sempre stato viziato e parziale; la personalità di questo artista (unitaria quant'altre mai) è stata tagliata a fette: De Chirico bianco, De Chirico nero [...]. Si dice infatti il “mistero” di De Chirico, non la forza pittorica di De Chirico. La prima prova della falsità degli schemi critici su De Chirico è offerta da questa mostra, dalla sala che raccoglie gli autoritratti e ritratti. Risulta, dal confronto diretto con i ritratti del '18, '19, '20, '22, con l'*Autoritratto con la corazza* del '48, che con un salto di trent'anni De Chirico onora la pittura con la stessa energia²⁶.

Apparentemente istintivo e affettivo, questo giudizio di Guttuso, tutto basato sulla difesa della «intelligenza pittorica» del *pictor optimus*, celava al contrario una consapevole riflessione sulla destinazione storica ingratamente riservata a De Chirico, anche in relazione al Surrealismo: «Ma la grande scoperta dei surrealisti non fu proprio l'aver capito che il mestiere della pittura è, almeno per la sua parte fondamentale, astorico?»; e ancora, «la priorità di De Chirico sul movimento surrealista è nota. Ed egli ne è il precursore più qualificato, non solo

²¹ SCHMIED 1970, p. 11.

²² SCHMIED 1970, p. 4.

²³ SCHMIED 1970, pp. 4-5.

²⁴ CRISPOLTI 1970.

²⁵ CALVESI 1982a, p. 225. Il testo era originariamente una recensione della mostra apparsa su «L'Espresso» il 10 maggio 1970. Esso fu poi ripubblicato nel 1982 con alcune integrazioni derivate da un altro testo redatto per un documentario televisivo su De Chirico (*I misteri dell'infinito*) di Franco Simongini.

²⁶ GUTTUSO 1972, p. 208. La recensione apparve originariamente su «Rinascita» il 30 ottobre 1970.

per l'aspetto "romantico", ma proprio per l'astoricità del linguaggio»²⁷.

In nuce, l'osservazione di Guttuso accoglieva già la seconda delle polarità essenziali della rinascita dechirichiana. Dopo quella di Schmed, concentrata sull'unità poetica, questa proposta varava la possibilità di una coerenza tecnica, metodologica, della pittura dechirichiana. La possibilità, ovverosia, di «usare liberamente il linguaggio pittorico»²⁸, di poter praticare un eclettismo stilistico che non inficiasse, in alcun modo, la validità generale del proprio stile personale. In sostanza, Guttuso apriva a quella formula citazionista, di *pastiche* tra stili e fonti visive, che – come vedremo – lo interesserà negli anni Settanta e che condurrà, com'egli aveva previsto, alla revisione storica di «tutta la pittura degli ultimi sessant'anni»²⁹.

De Chirico kitsch

La più recente fase testimoniata dalla retrospettiva milanese riguardava le opere denominate 'neo-metafisiche', dipinte all'incirca dal 1968 in poi. Il nome derivava dalla ripresa, più sovraccarica e di tono quasi caricaturale, dei simboli e delle ambientazioni della Pittura Metafisica ripresentati non più come repliche o quadri retrodatati – operazione che l'artista aveva spesso compiuto per evidenti ragioni – bensì come autonoma espressione di un nuovo periodo stilistico³⁰. In questo ricorso al proprio repertorio giovanile, De Chirico aveva spiazzato per l'ennesima volta la critica, instillando l'idea che in questa estrema autoreferenzialità si celasse un premeditato disegno di poetica.

Nel 1972, Renato Barilli aveva notato come «De Chirico [...] da 10 anni fa il verso a se stesso. Cioè, rifà i quadri del suo periodo metafisico in un clima che mi sembra molto più leggero, ironico»³¹, al punto di teorizzare, più tardi, che vi fosse una vera e propria «operazione mentale condotta da De Chirico»³², dai contorni sui quali ci soffermeremo a breve.

Con simile intuizione, un anno prima della retrospettiva milanese, Giulio Paolini lo aveva omaggiato nei suoi consueti modi concettuali e, soprattutto, metalinguistici. Per la rassegna *Campo urbano*³³, dedicata agli spazi pubblici e non istituzionali, Paolini aveva sospeso uno striscione orizzontale sul quale aveva riportato, persino nell'interpunzione, la celeberrima iscrizione dell'autoritratto dechirichiano del 1911: *Et. quid. amabo. nisi. quod. aenigma. est?* (Fig. 1) Calco visivo puntuale, l'iscrizione inscenava una «sorta di rigorosa e muta comunicazione» tra i due artisti, di sapore tuttavia metafisico³⁴. Ma più d'ogni altra cosa, questo prestito di Paolini da una dichiarazione di poetica altrui, era il sintomo di una nuova visione di De Chirico, una visione più concettuale che ne riconosceva l'assoluto anacronismo classicista, come in altre epoche o autori cari a Paolini (Neoclassicismo, Nicolas Poussin, etc.), la preminenza dell'aspetto enigmatico, nel senso mitologico, e soprattutto una componente programmatica, sottaciuta e rigorosa³⁵.

Questi due brevi esempi, suscitati dalle opere 'neo-metafisiche', suggeriscono come il presentimento di un oscuro proposito, che avesse animato la altrimenti inspiegabile parabola dechirichiana, divenne la chiave di lettura principale, maturando a qualche comprensibile e necessario anno di distanza dalla retrospettiva milanese.

²⁷ GUTTUSO 1972, p. 216.

²⁸ GUTTUSO 1972, p. 217.

²⁹ GUTTUSO 1972, p. 208.

³⁰ GIORGIO DE CHIRICO 1970, pp. 224-233, nn. 135, 136-139, 141, 143-145. Sull'ultimo periodo del pittore, la mostra GIORGIO DE CHIRICO 2001.

³¹ BARILLI – FAGONE *et alii* 1972, p. 6.

³² BARILLI 1974, p. 287.

³³ CAMPO URBANO 1969. Per la scheda dell'opera si veda: DISCH 2008, I, n. 183, p. 198; II, n. 183, p. 916.

³⁴ PAOLINI 1969, p. n.n.

³⁵ Sul ruolo di De Chirico in Paolini: PAOLINI 2001, pp. 28-33.

Nel 1973 tre storici – e, all’epoca, ancora critici d’arte – convennero, seppure con distinte accezioni, su questa lettura programmatica: Paolo Fossati, Maurizio Fagiolo dell’Arco e Renato Barilli. Sui primi due ci soffermeremo brevemente, per un motivo paradossale. Infatti, benché i loro contributi alla storia della Pittura Metafisica, giunti nella decade successiva, siano tra quelli fondativi per gli studi attuali, nel loro rigore filologico essi si emanciperanno completamente da un rapporto con la militanza critica, ancora valido invece nel caso di Barilli³⁶.

La pittura a programma. De Chirico metafisico fu un libro abbastanza inascoltato di Fossati, volto a smascherare una intensa consapevolezza del pittore nei confronti della sua futura ricezione e della fase storica avviatasi negli anni Venti, condotto con strumenti di storia sociale, ermeneutica e un pizzico di semiotica *à la page*³⁷. Rispetto a questa raffinata analisi, Fagiolo dell’Arco si era limitato, sempre nel 1973, a riabilitare, in un succinto articolo, l’intera produzione dechirichiana «che ha fatto sterzare la ricerca figurativa del secolo con il suo mondo così accortamente schizofrenico»³⁸, annunciando così la più cospicua serie di pubblicazioni, a sua firma, che giungeranno negli anni Ottanta. Tuttavia, colui che con più convinzione sconfessò l’idea di un De Chirico geniale solo nel periodo metafisico, quasi avesse dipinto *per intervalla insaniae*, fu Barilli, colpito proprio dalla sua visita alla mostra di Palazzo Reale, dove si era insinuato in lui il dubbio «che il criterio adottato verso De Chirico, da me e da altri, fosse clamorosamente sbagliato, inadatto, o forse soltanto sbilanciato: portato a dargli troppo, per un solo periodo, e troppo poco invece, per tutti gli altri»³⁹. Nell’ipotesi avanzata dal critico bolognese, l’intera carriera del pittore muoveva «dalla lucida, acuta consapevolezza che noi siamo “vecchi”, venuti alla fine dei tempi, e quindi il museo non possa venir eluso in alcun modo»⁴⁰. Era, pertanto, plausibile rileggerne lo sviluppo stilistico come un lucido ed eclettico percorso attraverso le sale di un museo ideale: dopo gli esordi classico-romantici ispirati da Arnold Böcklin e Max Klinger, sarebbe giunto il periodo quattrocentesco della Pittura Metafisica, seguita dai modi cinquecenteschi degli anni Venti, dal notorio ‘neo-barocco’ del dopoguerra e, infine, dall’ultima sala nella cronologia, ovvero la rivisitazione di sé stesso. Ordinato in questa progressione, specialmente il periodo della Pittura Metafisica assumeva un significato più organico rispetto al resto della carriera, ossia classicista e arcaicizzante, ispirato da un coerente soffermarsi nelle «sale del museo dove sono custodite le geometrie solenni, le prospettive magiche del nostro Quattrocento, o più indietro ancora le statue di una greccità arcaica»⁴¹.

Queste tesi interpretative erano state avanzate da Barilli in un saggio intitolato *De Chirico e il recupero del museo*, redatto dapprima come intervento in una serie di lezioni ed incontri sul Surrealismo, tenutisi all’Istituto di Storia dell’Arte dell’Università di Salerno nella primavera del 1973, e poi confluito in un volume di estetica e teoria delle arti contemporanee, intitolato *Tra presenza e assenza*, pubblicato l’anno seguente⁴². Nel libro, il critico comparava due modelli

³⁶ Per Paolo Fossati si potrebbe citare la monografia: FOSSATI 1988. Molto più numerose le pubblicazioni su questo argomento di Fagiolo dell’Arco: FAGIOLO DELL’ARCO 1980; FAGIOLO DELL’ARCO 1981; FAGIOLO DELL’ARCO 1988. A cui va aggiunta la antologia di testi e il saggio per la mostra al MoMA di New York: DE CHIRICO 1985; FAGIOLO DELL’ARCO 1982.

³⁷ FOSSATI 1973.

³⁸ FAGIOLO DELL’ARCO 1973, p. 49.

³⁹ BARILLI 1973, p. 48.

⁴⁰ BARILLI 1973, p. 48.

⁴¹ BARILLI 1974a, p. 279.

⁴² BARILLI 1974a; BARILLI 1977. I due testi, pressoché identici se non per alcune lievi variazioni ortografiche o lessicali, sono il frutto di una medesima e unica redazione approntata da Barilli per la pubblicazione degli atti di una serie di conferenze, tenutesi all’Istituto di Storia dell’Arte dell’Università di Salerno nella primavera del 1973, dedicate agli studi sul Surrealismo (*STUDI SUL SURREALISMO* 1977). Sebbene questi atti siano stati pubblicati soltanto nel 1977, essi contengono la prima versione del saggio *De Chirico e il recupero del museo*, come si deduce da una comparazione tra il loro stato di lavorazione redazionale e da una breve nota a piè di pagina, presente nella

estetici, quello ‘della presenza’ e quello ‘dell’assenza’, che nelle arti visive e letterarie coeve si distinguevano per una distinta filosofia della storia⁴³. Al primo, fiducioso nella perpetua evoluzione e innovazione di cui le avanguardie erano state portatrici, si contrapponeva il secondo, la ‘assenza’, basato su un «implicito senso di ritorno», su un sentimento di «estrema pienezza dei tempi», che consentiva un solo movimento a ritroso, di citazione e rielaborazione del passato⁴⁴. Due concezioni storiche, quindi, diametralmente opposte, la prima ‘originale’, la seconda ‘originaria’, che accoglievano De Chirico come paradigma proprio della ‘originarietà’: «contrapporre l’“originario” all’“originale” vuol dire anche combattere una certa idea della storia, forse meglio una certa illusione, quella del progresso indefinito e lineare, come se fosse sempre possibile andare più in là, fare un passo avanti»⁴⁵.

Ma per quale ragione Barilli scelse un pittore nato nell’Ottocento per legittimare una tendenza in atto negli anni Sessanta e Settanta del Novecento? Non v’erano altri esempi più contemporanei, come lo stesso Paolini, di un arte che recuperasse il passato?

La risposta più prevedibile a tale quesito risiede nella giustificazione storica e altrettanto filosofica – basti qui pensare al rapporto con il pensiero di Friedrich Nietzsche e la sua visione circolare della storia – che il modello dechirichiano forniva. Ma, ad una più attenta analisi, la ragione profonda era nel tragitto di cultura visiva compiuto dallo stesso Barilli per addivenire al suo ‘modello dell’assenza’, formatosi prima sulle suggestioni della Pop Art e poi sulla categoria del *kitsch*, introdotta nel dibattito dalla celebre *Antologia del cattivo gusto* di Gillo Dorfles, edita nel 1968⁴⁶.

Già nel 1964, recensendo il tanto discusso Padiglione americano alla Biennale di Venezia, Barilli aveva delineato, *ante litteram*, quello che sarà il destino postmoderno delle arti: «Il ruolo dell’artista non starà nell’istituire *ex novo* una rete di segni inediti, ma nel combinare, nel manipolare, segni già costituiti, già cristallizzati e solidificati»⁴⁷; e «a voler offrire un’immagine del mondo» – aveva aggiunto in quell’occasione – «impossibile partire da zero»⁴⁸. Questa prima considerazione era stata successivamente sviluppata in quei testi dedicati alla traduzione europea, più attenta alla memoria e alla storia, della Pop Art. In almeno tre scritti, Barilli aveva ripreso il concetto del ‘recupero del museo’ come unica strada possibile fuori dell’avanguardia: nel caso di Guido Biasi, orientato verso «stilemi del passato» e «immagini antiche»⁴⁹; in quello di Edoardo Arroyo, per il quale «nessun sistema visivo», in quanto storicizzato, risultava ultimo e definitivo⁵⁰; o, infine, in quello di Lucio Del Pezzo, a sua volta ricorso al prelievo dall’iconografia metafisica in termini però decisamente *kitsch*⁵¹. E proprio la diffusione di quest’ultima categoria estetica in Italia aveva persuaso Barilli a rintracciare in De Chirico un radicale e consapevole esempio di ricorso al *kitsch*, inteso tuttavia in un’accezione particolare. A conclusione, infatti, dell’antologia di Dorfles sul cattivo gusto, l’autore aveva inserito una postilla dedicata all’uso «consapevole e intenzionale di elementi *Kitsch* da parte di alcuni artisti dei nostri giorni», un uso «culturalmente sofisticato» ascrivibile soprattutto alla Pop Art e che aveva delle solide radici nel passato prossimo: «possiamo fare subito dei nomi

versione del 1974 e non in quella del 1977, dove viene citato il libro su De Chirico di Paolo Fossati pubblicato nel novembre 1973 (FOSSATI 1973). Cfr. la nota 4 in BARILLI 1977, p. 29; BARILLI 1974a, p. 270. Ricapitolando: la versione del saggio pubblicata nel 1977 è in realtà precedente a quella del 1974.

⁴³ La suddivisione recuperava uno schema oppositivo già adottato da Barilli per gli studi letterari: BARILLI 1967.

⁴⁴ BARILLI 1974a, p. 271.

⁴⁵ BARILLI 1974a, p. 270.

⁴⁶ DORFLES 1968.

⁴⁷ BARILLI 1964, p. 93.

⁴⁸ BARILLI 1964, p. 92.

⁴⁹ BARILLI 1979, I, p. 239. Originariamente il testo era una presentazione alla personale del pittore presso la galleria De’ Foscherari di Bologna: GUIDO BLASI 1966.

⁵⁰ BARILLI 1979, I, p. 250.

⁵¹ BARILLI 1979, I, p. 266. Il testo deriva da una recensione alla mostra del pittore presso lo Studio Marconi di Milano, apparsa sul «NAC. Notiziario d’Arte Contemporanea», nel fascicolo 28 del gennaio 1970.

importanti: Duchamp, Picasso, De Chirico, ecc.»⁵².

Sempre da questa antologia, inoltre, Barilli aveva estrapolato una interpretazione del *kitsch* che sarà dirimente per il suo De Chirico: quella di Hermann Broch. Secondo quest'autore, in effetti, il *kitsch* era un fenomeno di implicazione più storiografica e di natura più antica rispetto alla recente società dei consumi, radicatosi in Occidente sin dal diciannovesimo secolo quando le prime manifestazioni di *revival* stilistico avevano palesato come «un'intera epoca risulti incapace di adempiere a quella funzione necessaria che è il costituirsi di un proprio stile»⁵³. Posta in questi termini revivalisti, dunque, si poteva anche «definire la poetica seguita da De Chirico come un ricorso sistematico al kitsch (agli stereotipi, ai cliché)»⁵⁴ e tracciare una consequenziale genealogia della «grande via del kitsch, del giocare agli stereotipi, ai rinvii e alle intersezioni, che trova in De Chirico stesso uno straordinario punto di forza, e poi continua con i Surrealisti, con la Pop Art, forse perfino con l'Iperrealismo»⁵⁵.

Una volta stabilita questa rinnovata filiazione, a Barilli non restava che proseguire su tale linea rintracciandone gli sviluppi nell'attualità degli anni Settanta. A questo compito dovette assolvere *La ripetizione differente*⁵⁶, una mostra tenutasi allo Studio Marconi di Milano, che indagava l'eredità di De Chirico su tre distinti piani della ricerca contemporanea: iconico, concettuale e comportamento⁵⁷. In almeno due fra gli artisti presentati, Salvo e Luigi Ontani, il richiamo al *pictor optimus* veniva dichiarato apertamente. Entrambi avevano infatti riproposto, aggiornandola, l'iconografia autoreferenziale degli autoritratti dechirichiani: il primo prestando le sue sembianze al rifacimento, in stile infantile e *naïf*, di alcuni celebri quadri del passato (Fig. 2); il secondo posando per alcune fotografie, veri e propri *tableaux vivants* di antiche iconografie⁵⁸.

Questa prima sortita espositiva presagì l'operazione, ben più imponente, messa in campo da Barilli al principio degli anni Ottanta, quando il clima incipiente di ritorno alla pittura e *vague* postmoderna spinsero il critico a ripubblicare *tout court* il suo *Tra presenza e assenza* modificandone appena il sottotitolo – divenuto «due ipotesi per l'età postmoderna»⁵⁹ – e scrivendo, nella nuova prefazione, di un dilagante e profetizzato «effetto De Chirico»⁶⁰.

In questa fase, Barilli agirà, con maggiore cognizione, sul doppio binario della critica e della storia, istituendo un esplicito parallelismo, in due rispettive mostre tenutesi alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna, tra il gruppo recente di pittori Nuovi-nuovi, da lui sostenuti (in cui rientravano pure Salvo e Ontani), e la Pittura Metafisica, protagonista della monumentale esposizione dedicata agli anni Venti italiani⁶¹.

In questa controversa mostra, la Pittura Metafisica era divenuta un paradigma storico, ricorrente nel Novecento, di anti-avanguardia e citazionismo, attraverso il 'recupero del museo' e della memoria visiva. Si consolidava, così, il protagonismo di un De Chirico *kitsch*:

⁵² DORFLES 1968, p. 291.

⁵³ BARILLI 1974a, p. 276.

⁵⁴ BARILLI 1974a, p. 277.

⁵⁵ BARILLI 1974a, p. 278.

⁵⁶ *LA RIPETIZIONE DIFFERENTE* 1974. Il titolo della mostra deriva dall'omonimo libro del filosofo Gilles Deleuze: DELEUZE 1972.

⁵⁷ La mostra era stata suddivisa da Barilli proprio in queste tre sezioni.

⁵⁸ Su Salvo: «Quanto De Chirico ha realizzato iconicamente, con pennelli e colori, Salvo lo rifà semplicemente commutando i cartellini». Su Ontani: «siamo di nuovo all'idea di De Chirico [...] di ripercorrere le stanza di una pinacoteca ideale». BARILLI 1974b, p. n.n.

⁵⁹ BARILLI 1981.

⁶⁰ Così è definita nella nuova prefazione al volume dello stesso Barilli: BARILLI 1981, p. XV.

⁶¹ *DIECI ANNI DOPO* 1980; *LA METAFISICA: GLI ANNI VENTI* 1980. La prima mostra precedette di poco la successiva. Il parallelismo storico fra i *Nuovi-nuovi* e il 'ritorno all'ordine' degli anni Venti è esplicitamente proposto nella prima di queste due mostre: BARILLI 1980a, pp. 7-8.

c'è un momento di rifacimento quasi accademico, di uno stereotipo preesistente, o anche solo di rifatto "alla maniera di": rifacimento che non esita a valersi di tinte chiassose e "stonate". Inoltre, per aumentare gli effetti dello spiazzamento, De Chirico di stereotipi è solito incrociarne parecchi. In conseguenza di tutto ciò, l'uno, Carrà, resta dentro un certo ambito plastico e chiaroscurale di "buona pittura" (di qui, per esempio, la calda e continua accettazione da parte di Roberto Longhi), mentre l'altro se ne situa decisamente fuori, anticipando per questo verso ogni possibile operazione di attraversamento del pompierismo e del cattivo gusto⁶².

Il vantaggio più immediato di una simile operazione interpretativa era senz'altro quello di offrire un contrappeso storico a quanto stava avvenendo nel presente, giustificando il ricorso all'eclettismo, al *pastiche*, ad una pittura intenzionalmente 'cattiva' della nuova generazione di artisti, nella fattispecie gli stessi Nuovi-nuovi di Barilli. Da questo momento in poi, in nome di De Chirico, diveniva plausibile una relativizzazione dei gusti estetici ed un affrancamento dal compito, ormai sentito come insostenibile, di perpetuare un progresso formale nelle arti visive. A conti fatti, già nelle prime intuizioni del 1974, Barilli aveva compreso l'importanza e il vantaggio di convertire la vicenda di De Chirico in un caso di critica militante e arte contemporanea.

De Chirico anacronista

La proposta di Barilli, di un De Chirico postmoderno *ante litteram*, tralasciava una delle componenti essenziali della poetica e della polemica del pittore, ossia quella che per anni gli aveva procurato una fama da retrogrado: la battaglia per il 'ritorno al mestiere'. Per un critico di stretta osservanza McLuhaniana – e considerato anche il percorso *pop* e *kitsch* che lo aveva condotto a questa interpretazione –, il recupero della tecnica degli antichi era un auspicio marginale, che diveniva provvidenziale e sostenibile solo nella misura in cui poteva ratificare, alle soglie degli anni Ottanta, un recupero dei media tradizionali. La carica dirompente, profondamente storica, del 'ritorno al mestiere' fu invece raccolta, nella seconda metà degli anni Settanta, da un'area critica e artistica di ambito romano che si era, idealmente, sviluppata dalle considerazioni di Guttuso e si era propagata al critico Maurizio Calvesi e ad un drappello di sei giovani pittori (Franco Piruca, Alberto Abate, Salvatore Marrone, Nino Panarello, Stefano Di Stasio e Piero Pizzicannella), che esordirono congiuntamente nel 1980, dopo alcune brevi esperienze concettuali e si caratterizzarono per una pittura figurativa di fattura e tavolozza pre-impressionista, prossima talvolta all'illusionismo e all'onirismo surrealista, talaltra ad un ermetico allegorismo, di generica ispirazione cinquecentesca e seicentesca⁶³. La sorte di queste due diverse esperienze, quella isolata di Guttuso e quella collettiva degli 'anacronisti' sarà tenuta insieme dal comune sostegno critico di Maurizio Calvesi, da qualche anno autonomamente orientato a rilevare una crisi delle avanguardie, intese come modello culturale dell'evoluzione artistica⁶⁴.

La ragione per cui De Chirico costituì il collante teorico e l'esempio poetico di queste eterogenee esperienze, risiede nella sua capacità di rappresentare un connubio fra le principali istanze emerse in continuità nella pittura di Guttuso, nella riflessione di Calvesi e nelle aspettative programmatiche degli 'anacronisti': un sentimento di sfiducia o critica verso le avanguardie, la rivalsa del mestiere pittorico, l'affezione per un'iconografia metafisica o

⁶² BARILLI 1980b, p. 15.

⁶³ Le prime due mostre del gruppo furono: *SEI PITTORI* 1980a; *SEI PITTORI* 1980b. Alcuni di essi come Marrone, Panarello e Pizzicannella, il quale in seguito adotterà lo pseudonimo Pizzi Cannella, si allontaneranno dal gruppo e da questa tendenza, denominata 'Anacronismo' da una mostra tenutasi a La Tartaruga di Roma nel marzo 1982 (*ANACRONISMO* 1982). Per una storia del gruppo: KAISER 2003.

⁶⁴ *Avanguardia di massa* (CALVESI 1977) raccoglie alcuni saggi e articoli dedicati a questo tema dal 1970.

misterica e, in ultima ma fondamentale analisi, la completa – o presunta – astoricità della pittura.

Tutto era principiato nel 1976, quando si era compiuta una convergenza fra le posizioni di Calvesi e quelle di Guttuso, entrambe vicine, nella comune e vasta area culturale comunista, a quelle di coloro che avevano avviato un'opera di rivalutazione della storia della figurazione pittorica del Novecento, anche laddove essa fosse stata ideologicamente riconducibile alla parte politica avversaria. La prima retrospettiva dedicata a Mario Sironi, sempre a Palazzo Reale nel 1973, o il primo convegno di studi sul rapporto fra arte e fascismo, svoltosi lo stesso anno, anch'esso a Milano, erano state iniziative promosse innanzitutto da figure di sicuro impegno comunista, come Mario De Micheli, Raffaele De Grada o Enrico Crispolti, i quali avevano così favorito un clima più disteso di revisione e rivalutazione di quelle vicende⁶⁵.

Con le dovute distinzioni, anche Calvesi aveva inaspettatamente assunto un atteggiamento di interesse verso la figurazione che procedeva di pari passo alla consapevolezza della crisi delle avanguardie. Nel 1976, tale interesse si manifestò in parallelo al suo trasferimento dalla redazione della 'terza pagina' de «Il Corriere della Sera»⁶⁶, a quella de «L'Unità», decisione accompagnata dall'iscrizione, resa nota dalle pagine dello stesso quotidiano, al PCI⁶⁷. Fra gli ultimissimi articoli da lui redatti per la testata del «Corriere», ve n'era uno dedicato al recente *Caffè greco* di Guttuso⁶⁸ (Fig. 3). Il celebre quadro, ambientato nell'omonimo caffè di via Condotti, storicamente frequentato dagli intellettuali e dagli artisti romani, era un esplicito omaggio a De Chirico, suo assiduo avventore, raffigurato seduto ad uno dei tavolini. Il quadro manifestava una svolta stilistica nella composizione disarticolata e quasi 'collagista' degli spazi e dei personaggi, che li accostava innaturalmente quasi fossero prelievi calamitati da diverse fonti visive. Sul dibattito scaturito da questa svolta era appunto intervenuto Calvesi:

Il vero dilemma non è se il "Caffè Greco" sia o meno un bel quadro, ma se Guttuso sia davvero un grande pittore e non invece un abile mestierante. Cosa penso io, lo chiarisco subito: che sia un grande pittore e aggiungo che non credo alle divisioni dei pittori in periodi buoni e cattivi, ottimi e pessimi. Non esiste. Quest'operazione era stata tentata proprio per De Chirico (protagonista del "Caffè Greco"), ma ormai sappiamo tutti che fissare, come volevano i surrealisti per loro comodo, la morte artistica di De Chirico alla fine del periodo metafisico (e cioè alla nascita del surrealismo) è solo una malignità. Così lo è dire che Guttuso "finisce" con gli anni Cinquanta, cioè con la rinascita dell'astrattismo italiano e con l'emancipazione della nostra cultura figurativa⁶⁹.

E ricalcando con più convinzione l'influenzarsi reciproco, tra Guttuso e Calvesi, sulla questione dechirichiana, il critico aggiungeva:

C'è sempre stato dell'affollamento, dell'inquinamento in Guttuso. C'è nel tramestio del "Caffè Greco". Ciò può configurare l'ipotesi di un'attualità nell' "inattualità" del linguaggio, che è un'altra cosa della seduzione del risultato e anche dalla forza provocatoria del suo isolato

⁶⁵ MARIO SIRONI 1973; *ARTE E FASCISMO* 1974.

⁶⁶ «Il Corriere della Sera» era allora diretto da Piero Ottone (fino al 1977), il quale aveva impresso al giornale un'apertura a sinistra, sostenendo tesi e posizioni anche molto radicali o comunque inconsuete per quella tribuna.

⁶⁷ MAURIZIO CALVESI 1976.

⁶⁸ CALVESI 1976. Com'è noto, vi sono due versioni del quadro: la prima versione (CRISPOLTI 1983-1989, III, n. 76/26, p. 226) è conservata presso il Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid; la seconda (CRISPOLTI 1983-1989, III, n. 76/25, pp. 223-225), che è quella di cui si riproduce un dettaglio nell'articolo di Calvesi, è conservata al Museo Ludwig di Colonia.

⁶⁹ CALVESI 1976. Per una bibliografia del dibattito sorto sulla carta stampata: CRISPOLTI 1983-1989, III, n. 76/25, pp. 223-225.

“anacronismo” pittorico⁷⁰.

In questa sottile distinzione tra l'ovvio anacronismo di qualsiasi figurazione pittorica che venisse proposta alla metà degli anni Settanta e l'«inattualità del linguaggio», che era evidentemente un sinonimo di quella astoricità dechirichiana già commentata dallo stesso Guttuso, si concentra la comprensione da parte di Calvesi degli sviluppi ultimi del pittore di origine siciliana. Trascorso da un periodo di realismo impegnato ad uno di matrice più esistenziale e introspettiva, negli anni Settanta, Guttuso approdava ad una nuova fase maggiormente intessuta di rimandi e riferimenti alla storia dell'arte⁷¹. Nonostante l'acutizzarsi delle lotte politiche, sulle quali l'artista non mancava di prendere posizione apertamente, la sua pittura virava, con poche eccezioni (*I funerali di Togliatti* del 1972 o *Comizio di quartiere* del 1975)⁷², verso un più defilato allegorismo e verso una commistione di fonti visive disparate: un esempio potrebbe essere la convivenza, fra gli avventori commemorati nel *Caffè Greco*, dell'effigie di Buffalo Bill, dell'anonimo e stereotipato turista giapponese e del profilo statuario di Guillaume Apollinaire, dai toni bianco e nero che ne accentuano il prelievo colto da *La nostalgia del poeta* di De Chirico⁷³. L'apice di questa fase citazionista fu raggiunto dal ciclo de *Le allegorie*, dipinte sullo scorcio dei Settanta e presentate dallo stesso Calvesi in occasione di una mostra personale di Guttuso, nell'inverno del 1980⁷⁴.

La sincronia di questa esposizione con la prima uscita degli ‘anacronisti’ romani alla galleria La Tartaruga di Roma va oltre la semplice coincidenza temporale⁷⁵. Questa congiuntura era dettata dal comune riferimento a De Chirico e tenuta insieme da Calvesi, il quale appena due anni dopo riconoscerà questa sintonia:

Pochi comprendono che la strada che Guttuso batte è, una volta di più, ben distinta e indipendente ma stranamente parallela agli svolgimenti delle ricerche d'avanguardia o meglio, a questa data, della post-avanguardia, insomma dei giovani che vanno, con linguaggi diversi, ma i più nella prospettiva di un “ritorno alla pittura”, cimentandosi intorno alla “citazione” e ad un ripensamento dell'arte “come storia dell'arte”⁷⁶.

Per quale ragione Calvesi si fosse posto quale mediatore critico fra queste due istanze, quella più consolidata di Guttuso e quella giovanile degli ‘anacronisti’, si può comprendere leggendo le pagine del suo volume, pubblicato sempre nel 1982, dedicato alla Pittura Metafisica⁷⁷. Il libro seguiva la struttura di quasi tutte le sue monografie precedenti, riunendo un *corpus* di articoli apparsi sulla stampa (dal 1959 al 1981) ed alcuni studi inediti, più impegnativi ed approfonditi. *La metafisica schiarita* era stata, forse, una pubblicazione obbligata, *à la page*, dalla quale non emergeva, almeno per De Chirico, una visione altrettanto organica o unitaria di quelle proposte da altri autori. Piuttosto, questi scritti offrivano puntuali precisazioni, lievi rettifiche, dove erano disseminate alcune intuizioni critiche, poi trasferite nell'attualità da Calvesi, e dove egli aveva nuovamente esercitato il suo metodo iconologico, affilato e reso cavilloso e bizantino dagli studi su Duchamp e l'alchimia⁷⁸.

⁷⁰ CALVESI 1976.

⁷¹ Così viene spesso interpretata dalla critica e dalla storiografia la parabola stilistica di Guttuso: CRISPOLTI 1983-1989; CRISPOLTI 1987, pp. 13-17; CALVESI 1982b.

⁷² Per *I funerali di Togliatti*: CRISPOLTI 1983-1989, III, n. 72/10, pp. 158-159. Per *Comizio di quartiere*: CRISPOLTI 1983-1989, III, n. 75/1, pp. 204-205.

⁷³ Ci riferiamo al quadro, datato 1914, conservato presso la Peggy Guggenheim collection di Venezia.

⁷⁴ La mostra si tenne presso la galleria Il Milione di Milano fra il gennaio e il febbraio 1980: RENATO GUTTUSO 1980. Per il ciclo *Le allegorie*: CRISPOLTI 1983-1989, III, nn. 79/32 -78/35, pp. 282-285.

⁷⁵ SEI PITTORI 1980a. La mostra si tenne nel marzo del 1980.

⁷⁶ CALVESI 1982b, p. 31.

⁷⁷ CALVESI 1982a.

⁷⁸ CALVESI 1975.

A parte la ampia sezione di decrittazione iconologica, tra l'altro debitrice anche dei recenti contributi di Fagiolo dell'Arco, il libro conteneva alcune recensioni e discorsi nei quali si scorgeva il trascorrere dalla posizione tenuta nel 1970 nei confronti della troppo ampia retrospettiva milanese ad una progressiva riabilitazione del 'ritorno al mestiere' dechirichiano. Era, tuttavia, una lettura assai particolare quella che Calvesi propose in almeno due occasioni pubbliche nel 1978⁷⁹. Il 'ritorno alla tradizione' dechirichiano – così preferiva definirlo invece di ricorrere alla parola 'mestiere' – si connotava per le sue implicazioni alchemiche e dunque iniziatiche: «ritrovare il segreto della materia, sia pure della materia pittorica, un segreto che è stato conosciuto e si può tornare a conoscere»⁸⁰. La ricerca della tecnica degli antichi diveniva, pertanto, il corrispettivo pragmatico delle ricerche alchemiche, più teoriche e rarefatte, attribuite a Duchamp. Ma non solo. Mutuando i termini già adottati da Guttuso, il ricorso all'alto artigianato, per iniziati, della pittura sottendeva una concezione astorica, più incisiva nel periodo metafisico, ma comunque persistita anche nel periodo successivo: «alla precedente intuizione di una post-storia intravista come un limbo deserto o fantasmatico, succede una più fragile istanza di radicale astoricità»⁸¹. A questa data, dunque, Calvesi recepiva in una sola formula l'intuizione di Guttuso e l'interpretazione di Barilli. La crasi fra queste due opinioni era divenuta possibile mediante uno dei fattori escluso dalla seconda: il recupero della tecnica tradizionale a tempera auspicato da De Chirico. In virtù di questo ritorno, alla pittura restava il privilegio di potersi collocare 'fuori dalla storia', nel momento stesso in cui essa sceglieva arbitrariamente di retrocedere e affondare nel proprio nobile passato. Sia per il suo necessario rifiuto della tecnologia, sia per il suo tempo lento e meditato di realizzazione, una pittura alla ricerca della 'buona materia' degli antichi era il primo, immediato, atto di rifiuto del progresso e dell'attualità. Ed effettivamente, a voler trovare un filo conduttore all'interno della fortuna dechirichiana del periodo, il tema dell'anti-storicismo o, per disambiguare, di una sfiducia radicale nel modello di una storia lineare e progressiva, accomunava tutti gli esegeti dechirichiani fra coloro che chiamavano in causa il prevedibile Nietzsche e chi, come Calvesi, gli accostava il nome di Giambattista Vico⁸².

Entro queste stesse coordinate, che saldavano filosofia della storia, tecnica artistica e iconologia, si orienteranno anche gli 'anacronisti'. Dopo l'esordio a La Tartaruga, la mostra del gruppo verrà trasferita alla galleria De' Foscherari di Bologna e introdotta da un testo dello stesso Calvesi, che sostituiva il precedente, a firma collettiva – in realtà quasi interamente scritto da Piruca⁸³. Nella presentazione del critico verrà, ancora una volta, evocato il nume tutelare di De Chirico, con il preciso scopo però di instaurare un paragone fondante tra procedimento pittorico 'all'antica' e alchimia:

Ecco allora la funzione della tecnica e dello specifico, giusto a Roma dove un'esasperata indicazione contro corrente, in questo senso era venuta da Giorgio De Chirico. Non testualmente, ma filosoficamente, il patrocinio di De Chirico si avverte, di colui cioè, che aveva tentato un'alchimia della materia pittorica, nei territori moderni di un immaginario sconvolto

⁷⁹ La prima occasione era stata un discorso pronunciato al Campidoglio, per le celebrazioni dedicate al pittore, il 15 giugno 1978. Il testo, rimaneggiato, apparve su «L'Espresso» il 9 luglio 1978 con il titolo *Che mago! Ha un sesto non-senso*, e fu poi antologizzato in CALVESI 1982a, pp. 241-252. La seconda fu un articolo, pubblicato sempre su «L'Espresso» il 3 dicembre 1978, con il titolo *Nelle piazze dell'aldilà*, scritto poco dopo la scomparsa dell'artista e pubblicato poi in CALVESI 1982a, pp. 253-255.

⁸⁰ CALVESI 1982a, p. 252.

⁸¹ CALVESI 1982a, p. 254.

⁸² CALVESI 1982a, pp. 268-270. Il testo, dedicato a Vico e De Chirico, era stato pubblicato su «L'Unità» del 15 agosto 1979, con il titolo *Quel barbaro che sconvolse la nostra pittura*.

⁸³ Il testo, intitolato *L'inversione del tempo*, è stato attribuito a Piruca in: KAISER 2003, pp. 56-57; BIASINI SELVAGGI 2005, p. 16. L'autorialità è stata confermata anche da un colloquio dell'autore con Alberto Abate (Roma, 17 dicembre 2005).

fino alla paralisi e all'annichilimento⁸⁴.

Alla prova della visione, in effetti, osservando i quadri esposti, a La Tartaruga prima e alla De' Foscherari poi, si ha l'impressione che lo spettro dechirichiano aleggi nella costruzione e nella concezione delle immagini, nella faticata lentezza della tecnica, piuttosto che nel puntuale prelievo visivo⁸⁵. De Chirico agiva come elemento perturbatore contro l'unità stilistica e la selettività del repertorio visivo, dava cioè adito ad un eclettismo sovraccarico e libero di spaziare fra epoche e iconologie d'ogni tradizione classicheggiante, tenendone insieme sia la carica metafisica e allegorica, sia l'animo più sgargiante e citazionista: silenziose presenze e deserte architetture (Piruca e Panarello), miti classici secenteschi (Pizzicannella e Marrone) o vistoso simbolismo e surrealismo illusionista (Abate e Di Stasio).

Ma da un punto di vista poetico o filosofico – per dirla come Calvesi – i due principali lasciti dechirichiani si rintracciavano nel paragone pittura-alchimia e nella filosofia della storia. Il più teorico Piruca aveva già definito nel 1979 l'esigenza di un ritorno al mestiere «come era giunto a constatare De Chirico», ossia con lo sguardo rivolto sia a carpire i segreti della materia pittorica degli antichi, sia all'alchimia, alla pittura come «trasformazione della materia», «dalla tenebra [...] alla sua trasfigurazione nella luce»⁸⁶. Per quanto concerne la filosofia della storia, ancora Piruca si potrebbe ritenere un paradigma di quelli che erano i maggiori riferimenti, nella cultura italiana di quegli anni, dell'anti-storicismo: la rilettura di Nietzsche, non più in termini oppressivi e totalitaristici, ed il Walter Benjamin delle *Tesi di filosofia della storia*⁸⁷. Specialmente il primo di essi, Nietzsche, non poteva che ricondurre a De Chirico, ma stavolta attraverso il filtro della imponente opera di filologia e traduzione dei suoi scritti, introdotta in Italia da Giorgio Colli⁸⁸. Spesso menzionato da Piruca⁸⁹, Colli aveva distillato da Nietzsche una sua *filosofia dell'espressione*⁹⁰, che rinfocolava il valore di una conoscenza metafisica, pre-linguistica e presocratica, della realtà, basata soprattutto sul simbolo e sull'immagine⁹¹. Un punto di vista che, come aveva intuito Piruca, era assolutamente dirimente per una generazione che avesse voluto congedare la stagione dei Settanta dominata dai nuovi media e da un formalismo di matrice semiotica. La fusione di tale posizione filosofica con De Chirico, non a caso, è anche la chiave di lettura più convincente che si offra davanti all'unico caso di palmare ricorso ad una fonte visiva dechirichiana, presente nella prima mostra dei sei 'anacronisti': *Il dorso del cielo* di Pizzicannella⁹² (Fig. 4).

Il quadro, di piccolo formato (30x40 cm), è datato 1979 e mutua il suo titolo da uno dei

⁸⁴ CALVESI 1980a.

⁸⁵ Cfr. le opere esposte in quelle due occasioni, secondo la ricostruzione di KAISER 2003, pp. 40-43. Le recensioni alla mostra a La Tartaruga, enfatizzano il ruolo di De Chirico come nume tutelare del gruppo: CALVESI 1980a; PARISE 1980; MICACCHI 1980; VENTUROLI 1980.

⁸⁶ PIRUCA 1981, p. 67.

⁸⁷ Quella che oggi è stata chiamata *Nietzsche Renaissance* in Italia fu avviata con l'edizione critica degli scritti del filosofo a cura di Giorgio Colli eazzino Montinari (NIETZSCHE 1964-1977) e proseguì negli anni Settanta. «Il Verri», ad esempio, dedicò il fascicolo 39-40 del novembre 1972 interamente a Nietzsche. Le *Tesi di filosofia della storia* di Walter Benjamin furono pubblicate in Italia nella raccolta curata da Franco Solmi, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, edita nel 1962: BENJAMIN 1962, pp. 78-86.

⁸⁸ NIETZSCHE 1964-1977. Per una biografia intellettuale di Giorgio Colli: MONTEVECCHI 2004.

⁸⁹ Colli è citato da Piruca nel testo di presentazione alla mostra *SEI PITTORI* 1980a e in PIRUCA 1981, p. 67.

⁹⁰ *La filosofia dell'espressione* è il titolo di un suo libro filosofico: COLLI 1969.

⁹¹ COLLI 1969, p. 57 *et passim*.

⁹² Il quadro (olio su tela) dovrebbe essere stato esposto alla prima mostra a La Tartaruga: BIASINI SELVAGGI 2005, pp. 14-18. Secondo quanto ricostruito da Linda Kaiser, invece, l'opera fu solo riprodotta in catalogo (*SEI PITTORI* 1980a, p. n.n.), mentre in mostra venne esposto *Presso le acque gelate* (olio su tela, 100x70 cm, 1979) apparso nel catalogo della seconda tappa bolognese alla De' Foscherari (*SEI PITTORI* 1980b, p. n.n.). La prima ipotesi, tuttavia, resta la più probabile consultando la recensione alla mostra romana di Dario Micacchi: «Piero Pizzicannella si aggira nei parchi delle ville romane di Giorgio De Chirico come se ne scrutasse profondità insondate dell'io» (MICACCHI 1980).

capitoli de *La filosofia dell'espressione* di Colli dedicato a quel luogo platonico, il 'dorso del cielo' appunto, dal quale sarebbe concesso alle anime un saggio e privilegiato sguardo verso le effimere cose terrene⁹³. La scena raffigura un puttino, un Cupido bendato e inginocchiato che reca uno specchio sul quale si riflette un arco classicheggiante e delle mura, che evocano un ingresso cimiteriale. Il Cupido, che per antonomasia evoca le veneri allo specchio di Tiziano o Velázquez, è insolitamente bendato, condizione che invece gli viene attribuita quando è raffigurato mentre scocca i suoi dardi. Al suo lato sinistro, in uno stipato paesaggio montuoso, si erge un edificio, citazione quasi letterale di una *Villa romana* di De Chirico del 1922 (Fig. 5). Un quadro raramente visibile⁹⁴, che era stato riprodotto a colori nella monografia divulgativa *Conoscere De Chirico*⁹⁵, in cui – a chiudere il cerchio – critici come Alain Jouffroy insistevano su un De Chirico autore di una «reazione volutamente anacronistica contro il modernismo di avanguardia»⁹⁶ e si chiedevano, in ultima battuta: «Ma come parlare di anacronismo, quando un certo modo (“metafisico”) di guardare le cose le colloca, le une rispetto alle altre, in uno spazio dove la cronologia non ha alcun senso?»⁹⁷. E per riprendere qui complessivamente la riflessione sull'anacronismo di De Chirico, non si potrebbe considerare che i sei pittori 'anacronisti', Guttuso e lo stesso Calvesi avessero individuato nella pittura, la sua particolarmente, il mezzo per eccellenza in cui tale rottura e rimestamento della storia doveva avvenire? Il quadro di Pizzicannella, nel suo impaccio fra discrezione silenziosa e intenzionale *maladresse*, è senz'altro un tentativo, tipico per quegli anni, di tenere insieme filosofia e risultato visivo, ponendo il quadro in una condizione, poco aggraziata, di 'meta-immagine', di immagine che ne contiene altre e che, allo stesso tempo, esprimerebbe l'essenza ultima del dipingere. L'intreccio, tutto metonimico, fra i temi della bellezza e della morte, della classicità e della passione, si concentra all'interno del rettangolo dello specchio che è il quadro stesso, concettualizzato, in atto di riflettere – qui il gioco di parole è assai facile – sulla o la bellezza, la caducità, la memoria e la tradizione.

De Chirico fu il paradigma, nel caso 'anacronista', di un doppio moto concesso esclusivamente dalla pittura: negarne l'evoluzione storica lineare e convertirla, per opposto, nell'unico medium in grado di concepire delle 'meta-immagini' che attingessero a tutte le epoche e le simbologie.

A differenza di Barilli, dunque, fu assai arduo da questo versante della fortuna dechirichiana costruire una nuova offerta storiografica per il Novecento, come lo stesso Calvesi attestava proponendo un metodo iconologico 'universalizzante', valido per Duchamp, come per De Chirico o Caravaggio⁹⁸. In pari misura, fu assai complicato per i giovani pittori giungere ad una convincente alternativa poetica: se Barilli aveva tralasciato l'importanza dechirichiana del mestiere, gli 'anacronisti' la prendevano semmai eccessivamente sul serio, sottovalutandone l'insidia, sempre allerta, di un esito *kitsch*.

⁹³ COLLI 1969, pp. 35-53.

⁹⁴ Il quadro apparteneva, all'epoca, alla collezione di Bruno Pagliai, segnalata a Città del Messico. Esso era stato esposto nella retrospettiva milanese. Nel catalogo fu riprodotto in bianco e nero e riportato con errate dimensioni: *GIORGIO DE CHIRICO* 1970, n. 47, p. 139. Nella più recente scheda dell'opera sono state rettificata le dimensioni (101,5x75,7 cm) ed il titolo: *Paesaggio romano del 1922* (*DE CHIRICO* 2007, n. 47, pp. 166-167).

⁹⁵ *CONOSCERE DE CHIRICO* 1979, p. 184. Qui l'opera, sempre segnalata nella collezione Pagliai, veniva datata al 1920-1921.

⁹⁶ JOUFFROY 1979, p. 83.

⁹⁷ JOUFFROY 1979, p. 85.

⁹⁸ CALVESI 1975; CALVESI 1982a; CALVESI 1990.

De Chirico antimoderno

Come abbiamo anticipato nell'introduzione, Jean Clair fu colui che, con maggiore incisività, seppe cogliere e trasformare questo rivolgimento della fortuna dechirichiana in un paradigma storiografico più compiuto e radicale. Ciononostante, nemmeno nel suo caso, gli studi storico-artistici si possono ritenere totalmente immuni dall'attività di critico militante, nella quale egli aveva sostenuto un ritorno d'attualità della pittura figurativa, promuovendo tendenze da lui coniate, come la Nouvelle subjectivité, o curando la Biennale di Venezia del 1982⁹⁹.

Agli inizi degli anni Settanta, gli interessi d'arte contemporanea avevano condotto Clair a studiare alcune tendenze francesi della pittura coeva, accomunate da un approccio impersonale alla tela, astratto e autoreferenziale, in alcuni casi, oppure figurativo ma 'meccanizzato' e *pop*, in altri¹⁰⁰. Nel 1976, egli era tornato sui propri passi curando una mostra sulla Nouvelle subjectivité, un gruppo di pittori, da lui radunato, che si caratterizzavano per un ritorno al rapporto diretto tra uomo e natura, mediato piuttosto da ciascuna, soggettiva, personalità¹⁰¹. L'impulso verso una pittura figurativa ed espressamente aliena al panorama delle neo-avanguardie veniva a Clair dalle medesime viscerali istanze del De Chirico di sessant'anni prima: la sensazione di una progressiva corruzione e decadenza del linguaggio pittorico e l'impressione di un'eccessiva predominanza dell'aspetto teorico nelle arti. Clair, pertanto, si faceva portavoce di una palingenesi assai simile a quella dechirichiana, individuando nell'Impressionismo il primo, irreversibile, atto di imbarbarimento della tecnica moderna. La sua selezione di pittori aveva come primo criterio l'attenzione per il pigmento: «l'abandon général, quant à la palette, d'une peinture tonale, de cette couleurs dite "libérée"... c'est le retour aux terres, aux bruns d'atelier... cette volonté de restaurer dans une oeuvre contemporaine la sensibilité des glacis et de la velatura»¹⁰². Per ottenere questo antico impasto, ancora una volta ricalcando l'agiografia dechirichiana, questi pittori avevano dovuto svolgere un'eroica archeologia, da autodidatti, «en l'absence de tout enseignement et de tout maître», formati in un'epoca di neo-avanguardie, segnata da «la rupture absolue d'une tradition» e da «vingt ans de "simplifications"» del mestiere¹⁰³.

Nello stesso catalogo e in alcune interviste successive, Clair instaurò l'ennesimo parallelismo storico, stavolta tra i realismi pittorici emersi tra le due guerre e l'attualità:

le condizioni sono tali che possono far nascere un movimento simile a quelli che, negli anni Venti, si sono sviluppati. Il "ritorno all'ordine" francese come italiano, come la "Nuova Oggettività", che si rifacevano, attraverso l'iconografia ed il fare, ai grandi modelli del passato – tutta un'eredità formale e tecnica che era stata spazzata via dall'Espressionismo¹⁰⁴.

La condanna dell'Espressionismo, in quanto formula che dava luogo ad un realismo senz'altro interiore, ma deteriore nei termini della tecnica pittorica, era la conseguenza di un preciso posizionamento critico nell'attualità, che vedrà Clair non condividere affatto quei fenomeni di ritorno come la Transavanguardia ed il Neo-espressionismo tedesco. A maggior ragione, poi, anziché limitarsi allo scenario contemporaneo, il disegno di Clair era anzitutto storiografico, il preludio alla sua fondamentale mostra sui realismi tenutasi al Centre Georges

⁹⁹ NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1976; NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1979. La mostra internazionale della Biennale di quell'anno fu curata da Clair e dedicata alla pittura figurativa, il titolo della mostra era *Arte come arte: persistenza dell'opera* (CLAIR 1982).

¹⁰⁰ CLAIR 1972.

¹⁰¹ NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1976.

¹⁰² CLAIR 1976, p. n. n.

¹⁰³ CLAIR 1976, p. n. n.

¹⁰⁴ CLAIR 1979, p. 35.

Pompidou di Parigi nel 1980¹⁰⁵. *Les réalismes* sarà l'esposizione che sancirà la progressiva risalita della fortuna dechirichiana da esempio legittimante per le nuove generazioni artistiche, stanche dell'*impasse* dell'avanguardia e della 'tradizione del nuovo', ad una vera e propria breccia apertasi nel più consolidato schema di lettura storiografica del Novecento. Nel suo saggio, Clair rivedeva le vicende della prima metà del secolo sotto una inedita prospettiva, sottraendo la Pittura Metafisica dall'invalsa filiazione con il Surrealismo e l'Arte fantastica e ponendola invece al principio dei fenomeni di classicità tra le due guerre e, successivamente, dei realismi del secolo. Da questa diversa angolazione cadeva, conseguentemente, la più consolidata suddivisione della storia artistica del Novecento in due filoni di ricerca, quello cubo-astrattista e quello dada-surrealista, statuita con le capitali mostre sulle avanguardie europee tenutesi al MoMA di New York negli anni Trenta¹⁰⁶. L'estromissione di De Chirico dall'origine di uno dei due filoni, quello surrealista, si ripercuoteva così sull'intero assetto di questo schema, dimostrandone il ruolo centrale e la possibilità, ad opinione di Clair, di fare della Pittura Metafisica il primo lucido tentativo di opporsi alla logica delle avanguardie, senza perdere appunto la consapevolezza della propria 'condizione moderna'¹⁰⁷.

L'opera attuale di dismissione delle avanguardie, allora, necessitava di una revisione che risalisse e ridiscutesse le radici stesse dei modernismi. Aggirare la loro genealogia era l'obiettivo scoperto di Clair che, nel catalogo de *Les réalismes*, predisponeva un diagramma storico alternativo, opposto a quello più celebre, la *chart of modern art* di Alfred H. Barr jr. redatta giustappunto per la mostra al MoMA del 1936¹⁰⁸ ed articolata nel canonico asse di trasmissione delle avanguardie che, da Parigi, condurrà inesorabilmente a New York¹⁰⁹. Il diagramma di Clair, al contrario, si articolava secondo le singole tradizioni nazionali (italiana, francese, tedesca e americana) e secondo alcune inaspettate città di snodo, come Monaco di Baviera¹¹⁰, lungo le quali transitava un altro fondamentale asse della cultura visiva europea, quello tedesco-italiano, che congiungeva l'anima romantica nordeuropea con quella classicista mediterranea. Questa inedita geografia, meno formalista o concettuale e più debitrice invece del tradizionale sistema storico-artistico di classificazione in scuole, era evidentemente ispirata dal peregrinare dello stesso De Chirico, che da giovane aveva preferito – come altri artisti della sua epoca – Monaco di Baviera a Parigi:

Après avoir successivement été post-impressioniste, fauve et futuriste, c'est finalement à Munich, lui aussi, en 1912, qu'il découvrait la possibilité d'un art qu'il appellerait 'non rétinien', opposé au sensualisme de l'art français du temps. C'est Marcel Duchamp. Pareille rencontre ne peut être de simple hasard. Mais là où ce dernier, éloigné de Paris, faisait à Munich son adieu définitif à la peinture, De Chirico au contraire ne se proposerait pas moins que de la faire renaître, à partir des exemples que la ville lui offrait. À l'opposé de l'impressionisme, Boecklin et Klinger étaient l'image d'une peinture capable de philosopher, c'était aussi une esthétique de formes solides et durables, issues de la classicité¹¹¹.

Da Monaco, dunque, si erano biforcate le due più radicali alternative del secolo, quella

¹⁰⁵ *LES RÉALISMES* 1980. La mostra fu organizzata e ospitata anche dalla Staatliche Kunsthalle di Berlino.

¹⁰⁶ *CUBISM AND ABSTRACT ART* 1936; *FANTASTIC ART, DADA, SURREALISM* 1936.

¹⁰⁷ Si allude al ragionamento di Clair, già citato nell'introduzione, su Giorgio De Chirico: CLAIR [1983] 1985, p. 152.

¹⁰⁸ Così è denominato il celebre diagramma sull'evoluzione delle avanguardie e dell'arte astratta europea concepito da Barr, pubblicato al principio del catalogo della mostra *CUBISM AND ABSTRACT ART* 1936. Per la redazione e la storia di questo diagramma cfr. NOYES PLATT 1988.

¹⁰⁹ Uno degli obiettivi dichiarati della polemica di Clair era proprio la mostra tenutasi al Centre Pompidou che aveva sancito il passaggio di testimone, nella storia dell'arte del Novecento, tra le due capitali artistiche: *PARIS-NEW YORK* 1977.

¹¹⁰ CLAIR 1980, p. 15.

¹¹¹ CLAIR 1980, p. 12.

duchampiana e quella dechirichiana, peraltro ancora molto attuali, come antinomia poetica, nel dibattito critico degli anni Ottanta. E la seconda, per come si verrà a definire ne *La critica della modernità* di Jean Clair, sarà il fondamento di un pensiero critico profondamente antimoderno, che avrà come conseguenza immediata non solo il fenomeno, passeggero, dei ritorni pittorici, ma anche un'apertura revisionista all'interno della storiografia sul Novecento. Era una contrapposizione alla modernità, basata sul valore della tecnica, della tradizione e sulla contraddizione, nostalgica e melancolica, fra l'inarrestabilità del moderno e la perdita del passato. De Chirico si convertiva nel principale ed eroico antagonista ad uno sviluppo e ad una storiografia di matrice americana, identificata evidentemente nella linea che, con la connivenza francese, da Barr conduceva a Clement Greenberg e che si era dimostrata, a detta di Clair, capace di imporre il proprio, colonizzante, paradigma modernista.



Fig. 1: Giulio Paolini, *Et. quid. amabo. nisi. quod. aenigma. est?*, 1969, vernice su tessuto di cotone, 67,5x425 cm, collezione FER



Fig. 2: Salvo, *Autoritratto come San Martino*, 1973, acquerello su carta, 308x198 cm, Klassik Stiftung Weimar, Neues Museum Weimar, ex collezione Paul Maenz



Fig. 3: Renato Guttuso, *Caffè Greco*, 1976, olio su tela (rintelata), 282x333 cm, Sammlung Ludwig, Ludwig Museum, Colonia



Fig. 4: Pizzi Cannella, *Il dorso del cielo*, 1979, olio su tela, 30x40 cm



Fig. 5: Giorgio De Chirico, *Paesaggio romano (Villa romana)*, 1922, tempera su tela, 101,5 x 75,7 cm

BIBLIOGRAFIA

ANACRONISMO 1982

Anacronismo, Catalogo della mostra, testo di M. Calvesi, Roma 1982.

ARTE E FASCISMO 1974

Arte e fascismo in Italia e in Germania, Atti del Convegno, (Milano marzo-aprile 1973) a cura di Z. Birolli, E. Crispolti, B. Hinz, Milano 1974.

BARILLI 1964

R. BARILLI, *L'offensiva americana alla Biennale*, «Il Verrini», fasc. 14, 1964, pp. 92-100.

BARILLI 1967

R. BARILLI, *L'azione e l'estasi*, Milano 1967.

BARILLI – FAGONE *et alii* 1972

R. BARILLI, V. FAGONE, E. TADINI, M. VOLPI ORLANDINI, *Il futuro dell'arte*, «NAC. Notiziario d'Arte Contemporanea», II, fasc. 5, 2, 1972, pp. 5-8.

BARILLI 1973

R. BARILLI, *Perché mi piace De Chirico oggi. Ha svolto il compito più difficile, trovare il nuovo nel passato*, «Bolaffi Arte», fasc. 32, 1973, p. 48.

BARILLI 1974a

R. BARILLI, *Tra presenza e assenza. Due modelli culturali in conflitto*, Milano 1974.

BARILLI 1974b

R. BARILLI, in *LA RIPETIZIONE DIFFERENTE* 1974.

BARILLI 1977

R. BARILLI, *De Chirico e il museo*, in MENNA 1977, pp. 27-67.

BARILLI 1979

R. BARILLI, *Informale oggetto comportamento*, Milano 1979, I-II.

BARILLI 1980a

R. BARILLI, *Dieci anni dopo*, in *DIECI ANNI DOPO* 1980, pp. 7-14.

BARILLI 1980b

R. BARILLI, *Dalla Metafisica agli Anni Venti*, in *LA METAFISICA: GLI ANNI VENTI* 1980, pp. 9-29.

BARILLI 1981

R. BARILLI, *Tra presenza e assenza. Due ipotesi per l'età postmoderna*, Milano 1981 (edizione originale BARILLI 1974a).

BENJAMIN 1962

W. BENJAMIN, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, a cura di F. Solmi, Torino 1962.

BERNARDI 1970

M. BERNARDI, *De Chirico, grande e scontroso*, «La Stampa», 28 aprile 1970.

GUIDO BLASI 1966

Guido Biasi, Catalogo della mostra, presentazione di R. Barilli, Bologna 1966.

BIASINI SELVAGGI

C. BIASINI SELVAGGI, *Pizzì Cannella: dal lessico concettuale al ritorno alla pittura, il percorso di ricerca dal 1975 al 2005*, Ravenna 2005.

BIENNALE DI VENEZIA 1982

Biennale di Venezia. Settore Arti Visive, Catalogo della mostra, Milano-Venezia 1982.

BROCH 1968a

H. BROCH, *Note sul problema del kitsch*, in DORFLES 1968, pp. 49-67.

BROCH 1968b

H. BROCH, *Kitsch e arte di tendenza*, in DORFLES 1968, pp. 68-76.

CALVESI 1973

M. CALVESI, *Sironi inventore del Novecento*, «Il Corriere della Sera», 9 febbraio 1973.

CALVESI 1975

M. CALVESI, *Duchamp invisibile: la costruzione del simbolo*, Roma 1975.

CALVESI 1976

M. CALVESI, *Questo tanto discusso "Caffè Greco"*, «Il Corriere della Sera», 17 ottobre 1976.

CALVESI 1977

M. CALVESI, *Avanguardia di massa*, Milano 1977.

CALVESI 1980a

M. CALVESI, *Il pennello è annichilito*, «L'Espresso», 23 marzo 1980.

CALVESI 1980b

M. CALVESI, *Buon giorno, fantasmi*, in *SEI PITTORI* 1980b, p. n.n.

CALVESI 1982a

M. CALVESI, *La metafisica schiarita*, Milano 1982.

CALVESI 1982b

M. CALVESI, *Ecce homo*, in *GUTTUSO* 1982, pp. 19-32.

CALVESI 1983

M. CALVESI, *Ecco i miei artisti: sono «anacronisti», hanno un solo modello, gli antichi*, «Il Giornale dell'Arte», 3, 1983, p. 6.

CALVESI 1990

M. CALVESI, *La realtà del Caravaggio*, Torino 1990.

CAMPO URBANO 1969

Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana, Catalogo della mostra, a cura di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 1969.

CARLUCCIO 1967

L. CARLUCCIO, *Una immagine della libertà dell'uomo*, in *LE MUSE INQUIETANTI* 1967, pp. XIII-XVIII.

CLAIR 1972

J. CLAIR, *Art en France: une nouvelle génération*, Parigi 1972.

CLAIR 1976

J. CLAIR, in *NOUVELLE SUBJECTIVITÉ* 1976.

CLAIR 1979

J. CLAIR, *Intervista con Jean Clair*, intervista di B. Blistène, fasc. 92-93, 1979, pp. 34-35.

CLAIR 1980

J. CLAIR, *Données d'un problème*, in *LES REALISMES* 1980, pp. 8-15.

CLAIR 1982

J. CLAIR, *Presentazione*, in *BIENNALE DI VENEZIA* 1982, pp. 46-47.

CLAIR [1983] 1985

J. CLAIR, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti*, Torino 1985 (edizione originale *Considérations sur l'état des beaux-arts. Critique de la modernité*, Parigi 1983).

CONOSCERE DE CHIRICO 1979

Conoscere De Chirico. La vita e l'opera dell'inventore della pittura metafisica, a cura di I. Far e D. Porzio, Milano 1979.

CRISPOLTI 1970

E. CRISPOLTI, *Omaggio a De Chirico*, «Arte Illustrata», fasc. 27-28-29, 1970, p. 24.

CRISPOLTI 1983-1989

Catalogo ragionato generale dei dipinti di Renato Guttuso, a cura di E. Crispolti, Milano 1983-1989, I-IV.

CRISPOLTI 1987

E. CRISPOLTI, *Leggere Guttuso*, Milano 1987.

CUBISM AND ABSTRACT ART 1936

Cubism and Abstract Art, Catalogo della mostra, a cura di A.H. Barr jr., New York 1936.

DADA, SURREALISM AND THEIR HERITAGE 1968

Dada, Surrealism and their heritage, Catalogo della mostra, a cura di W. Rubin, New York 1968.

DE CHIRICO 1919

G. DE CHIRICO, *Il ritorno al mestiere*, «Valori Plastici», fasc. 11-12, 1919, pp. 5-6.

DE CHIRICO 1928

G. DE CHIRICO, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Milano 1928.

DE CHIRICO 1945

G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Roma 1945.

DE CHIRICO 1982

De Chirico, Catalogo della mostra, a cura di W. Rubin, New York 1982.

DE CHIRICO 1985

G. DE CHIRICO, *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Torino 1985.

DE CHIRICO 2007

De Chirico, Catalogo della mostra, a cura di P. Baldacci e G. Roos, Padova 2007.

DE CHIRICO – FAR 1945

G. DE CHIRICO, I. FAR, *Commedia dell'arte moderna*, Roma 1945.

DELEUZE 1972

G. DELEUZE, *La ripetizione differente*, Bologna 1972.

DIECI ANNI DOPO 1980

Dieci anni dopo: i "Nuovi-nuovi", Catalogo della mostra, a cura di F. Alinovi, R. Barilli, R. Daolio, Bologna 1980.

DISCH 2008

M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, Milano 2008, I-II.

DORFLES 1968

G. DORFLES, *Il kitsch: antologia del cattivo gusto*, Milano 1968.

FAGIOLO DELL'ARCO 1973

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Perché mi piace De Chirico oggi. Il ritorno del figliol prodigo*, «Bolaffi Arte», fasc. 32, 1973, p. 49.

FAGIOLO DELL'ARCO 1980

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio De Chirico: il tempo di Valori plastici, 1918-1922*, Roma 1980.

FAGIOLO DELL'ARCO 1981

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Giorgio De Chirico: il tempo di Apollinaire: Paris 1911-1915*, Roma 1981.

FAGIOLO DELL'ARCO 1982

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *De Chirico in Paris 1911-1915*, in *DE CHIRICO 1982*, pp. 11-34.

FAGIOLO DELL'ARCO 1988

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La vita di Giorgio De Chirico*, Torino 1988.

FANTASTIC ART, DADA, SURREALISM 1936

Fantastic Art, Dada, Surrealism, Catalogo della mostra, a cura di A.H. Barr jr., New York 1936.

FOSSATI 1973

P. FOSSATI, *La pittura a programma. De Chirico metafisico*, Padova 1973.

FOSSATI 1988

P. FOSSATI, *La pittura metafisica*, Torino 1988.

GIORGIO DE CHIRICO 1970

Giorgio De Chirico, Catalogo della mostra, presentazione di W. Schmied, Milano 1970.

GIORGIO DE CHIRICO 2001

Giorgio De Chirico. Les dernières années. 1968-1978, Catalogo della mostra, a cura di L. Busine, Charleroi 2001.

GUTTUSO 1972

R. GUTTUSO, *Il mestì pittore. Scritti sull'arte e la società*, Bari 1972.

GUTTUSO 1982

Guttuso. Opere dal 1931 al 1981, Catalogo della mostra, Firenze 1982.

HODIN 1949

J.P. HODIN, *Chirico contre Chirico*, «Les Arts Plastique», 1949, pp. 203-207.

JOUFFROY 1979

A. JOUFFROY, *La Metafisica di Giorgio De Chirico*, in *CONOSCERE DE CHIRICO* 1979, pp. 73-98.

KAISER 2003

L. KAISER, *L'Anacronismo e il ritorno alla pittura: l'origine è la meta*, Cinisello Balsamo 2003.

LA METAFISICA: GLI ANNI VENTI 1980

La Metafisica: gli anni Venti, Catalogo della mostra, a cura di R. Barilli e F. Solmi, Bologna 1980.

LA RIPETIZIONE DIFFERENTE 1974

La ripetizione differente, Catalogo della mostra, a cura di R. Barilli, Milano 1974.

LE MUSE INQUIETANTI 1967

Le muse inquietanti. Maestri del Surrealismo, Catalogo della mostra, a cura di L. Carluccio, Torino 1967.

LES REALISMES 1980

Les realismes 1919-1939. Entre Révolution et Réaction, Catalogo della mostra, Parigi 1980.

MARIO SIRONI 1973

Mario Sironi, Catalogo della mostra, a cura di R. De Grada, Milano 1973.

MAURIZIO CALVESI 1976

Maurizio Calvesi si iscrive al PCI, «L'Unità», 24 dicembre 1976.

MICACCHI 1980

D. MICACCHI, *Se li vedesse De Chirico*, «L'Unità», 20 marzo 1980.

MONFERINI 1994

A. MONFERINI, *De Chirico e la Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, in *Giorgio De Chirico nelle collezioni della GNAM*, Quaderni della Galleria, Roma 1994, pp. 1-6.

MONTEVECCHI 2004

F. MONTEVECCHI, *Giorgio Colli. Biografia intellettuale*, Torino 2004.

NIETZSCHE 1964-1977

F. NIETZSCHE, *Opere*, a cura di G. Colli, M. Montinari, I-VIII, Milano 1964-1977.

NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1976

Nouvelle subjectivité, Catalogo della mostra, a cura di J. Clair, Parigi 1976.

NOUVELLE SUBJECTIVITÉ 1979

Nouvelle subjectivité, Catalogo della mostra, a cura di J. Clair, Bruxelles 1979.

NOYES PLATT 1988

S. NOYES PLATT, *Modernism, Formalism, and Politics: The "Cubism and Abstract Art" Exhibition of 1936 at The Museum of Modern Art*, «Art Journal», XLVII, fasc. 4, 1988, pp. 284-295.

PAOLINI 1969

G. PAOLINI, in *CAMPO URBANO* 1969.

PAOLINI 2001

G. PAOLINI, *Giorgio De Chirico*, in *GIORGIO DE CHIRICO* 2001, pp. 28-33.

PARIS-NEW YORK 1977

Paris-New York, Catalogo della mostra, Parigi 1977.

PARISE 1980

G. PARISE, *Qui cantano la pittura (ma la pittura dov'è?)*, «Il Corriere della Sera», 13 marzo 1980.

PIRUCA 1981

F. PIRUCA, *Considerazioni su tre quadri*, in *Al vivo. Comunicazioni di lavoro di artisti contemporanei*, Atti del Convegno (Roma, 26-28 maggio 1979), a cura di S. Lux, Roma 1981.

RAGGHIANI 1979

C.L. RAGGHIANI, *Il caso De Chirico*, Firenze 1979.

RENATO GUTTUSO 1980

Renato Guttuso, Catalogo della mostra, presentazione di M. Calvesi, Milano 1980.

ROSENBERG [1959] 1964

H. ROSENBERG, *La tradizione del nuovo*, Milano 1964 (edizione originale *The tradition of the new*, New York 1959).

RUBIN 1968

W. RUBIN, *The Pioneer Years of Surrealism 1924-1929*, pp. 63-104.

SCHMIED 1970

W. SCHMIED, *Giorgio de Chirico*, in *GIORGIO DE CHIRICO* 1970, pp. 4-23.

SCHMIED 2007

W. SCHMIED, *L'enigma De Chirico. Storia e leggende, date corrette, quadri falsi. Considerazioni, ricordi e aneddoti di un testimone*, in *DE CHIRICO* 2007, pp. 260-269.

SEI PITTORI 1980a

Una mostra di sei pittori, Catalogo della mostra, Roma 1980.

SEI PITTORI 1980b

Sei pittori, Catalogo della mostra, testo di M. Calvesi, Bologna 1980.

SOBY 1941

J.T. SOBY, *The early Chirico*, New York 1941.

SOBY 1955

J.T. SOBY, *Giorgio De Chirico*, New York 1955.

STUDI SUL SURREALISMO 1977

Studi sul Surrealismo, Atti del Convegno, (Salerno marzo-maggio 1973) a cura di F. Menna, Roma 1977.

VENTUROLI 1980

M. VENTUROLI, *Artisti controcorrente si riallacciano alla classicità*, «Messaggero Veneto», 26 marzo 1980.

ABSTRACT

La fortuna critica di Giorgio De Chirico subì una profonda revisione dopo la sua retrospettiva milanese tenutasi a Palazzo Reale nel 1970. L'esposizione diede avvio ad un dibattito, lungo tutto il decennio, che convertì De Chirico nell'antenato elettivo del Postmoderno e nel paradigma della critica della modernità. Giunta a maturazione negli anni Ottanta, questa meditata rivalutazione si svolse congiuntamente sul piano della critica militante e della storiografia artistica, secondo un modello di osmosi e parallelismo tra i due ambiti che, di lì a poco, entrerà in crisi. Vi furono almeno tre direttrici per questa riscoperta: quella *kitsch* proposta da Renato Barilli, quella «anacronista» sostenuta da Maurizio Calvesi e, in prima istanza, da Renato Guttuso, ed infine quella antimoderna formulata da Jean Clair e che avrà le ripercussioni storiografiche più profonde. La fortuna tarda di De Chirico, oltre a rivelarsi il più ricorrente antidoto contro la nozione di avanguardia, rappresentò anche l'ultima stagione in cui al critico militante e allo storico dell'arte fu concessa, con proficua o faziosa facilità, la reversibilità dei ruoli.

Giorgio De Chirico's critical reception has been deeply revised since his retrospective at Palazzo Reale in Milan in 1970. The exhibition opened a debate which lasted throughout the successive decade and turned De Chirico into the elective ancestor of Postmodernism and into the paradigm of the critique to Modernity. Fully developed during the 1980s, this meditated reevaluation affected both "militant" Art Critique and Art Historiography, according to a model of osmosis and parallelism between these two fields – shortly afterwards this model was to be questioned. There were at least three lines of interpretation in the rediscovery of De Chirico: the kitsch one, supported by Renato Barilli; the «anachronistic» one, proposed by Renato Guttuso and later carried out by Maurizio Calvesi; and, finally, the antimodern one, developed by Jean Clair and which was to produce the most important historiographical consequences. Beside playing the role of most recurred antidote against the avant-gardes, De Chirico's late reception can be considered as representing the last season when the 'militant' critic and the art historian still could easily exchange their roles.