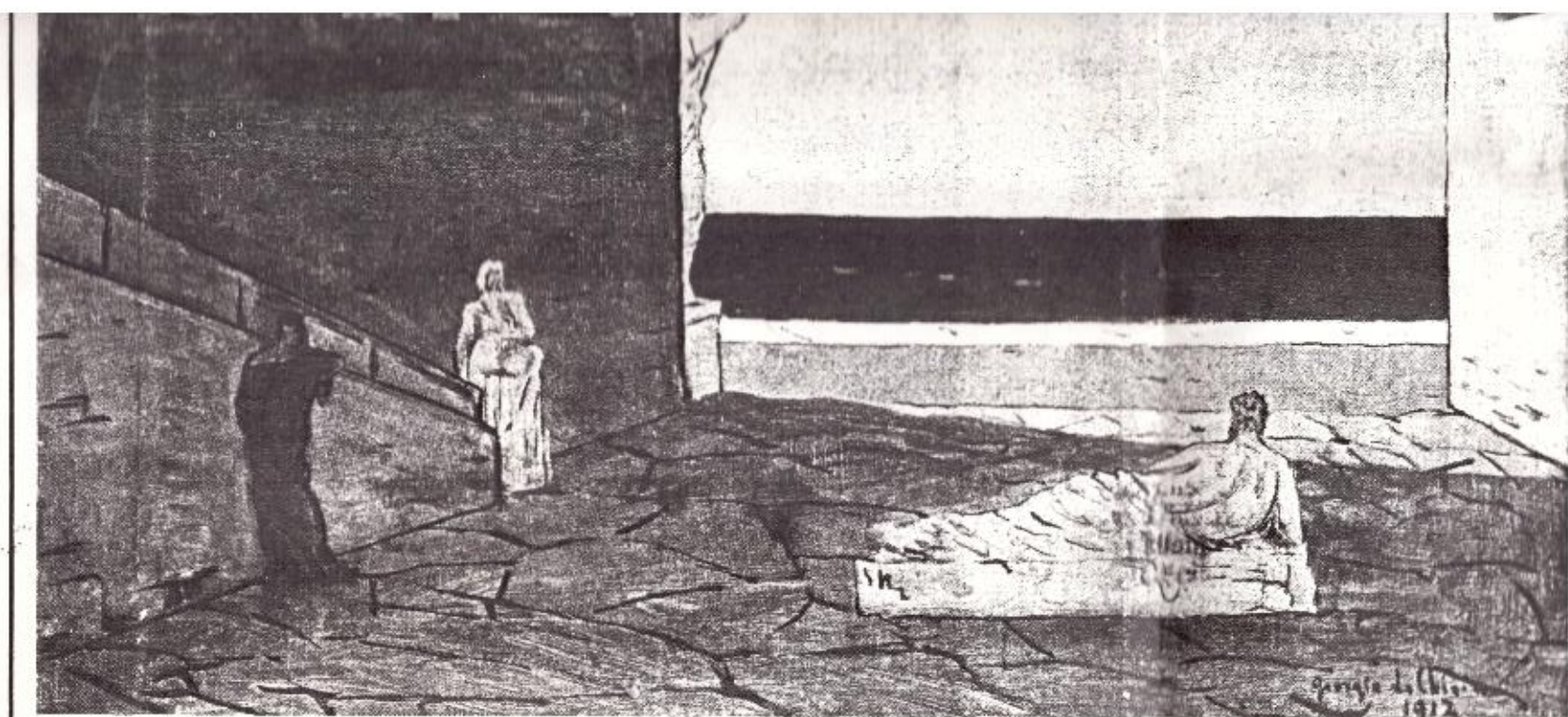


MENTRE l'iniziativa pubblica, con un autolesionismo che resta incomprensibile, lascia nel caos la Biennale, l'iniziativa privata e certamente non progressista occupa lo spazio lasciato vuoto, come del resto avevamo facilmente previsto. E dunque, se le campane di Ca' Giustinian suonano a morto, suonano a gloria quelle di Palazzo Grassi dove, ieri, è stata inaugurata la mostra della pittura metafisica, la prima, almeno a mia memoria, che sia stata fatta in Italia.

Così, se la Biennale ci ha dato il «Dissenso» o, quasi peggio, «Dalla natura all'arte» e viceversa, l'Istituto di cultura di Palazzo Grassi ci dà un'esposizione che certamente può essere discussa come ogni esposizione che si rispetti, ma che altrettanto certamente ha una sua logica, un suo rigore scientifico e, soprattutto, una risonanza culturale che le approssimazioni, le demagogie, i populismi della Biennale riformata non hanno più avuto e che ormai non ci illudiamo più che possano avere. Non c'è che da prendere atto di questa sostituzione che segna senza dubbio alcuno una grossa sconfitta per l'iniziativa pubblica, solo arginata dall'attività dell'assessorato alla cultura del comune di Venezia.

La mostra della pittura metafisica, con i suoi maestri, con i capolavori giunti anche da dove non si pensava proprio che venissero (chi avrebbe pensato, infatti, che i musei e le collezioni di New York, di Chicago, di Parigi o di Zurigo avrebbero prestato i dipinti metafisici di De Chirico? La sola assenza, sia pure grave, è quella delle opere della collezione Soby) ricostruisce nella sua ampiezza il tessuto di quello che è stato uno dei grandi momenti della nostra cultura e documenta il contributo che essa ha dato alla cultura straniera. Già questo, la presenza di tante opere, il collegamento stabilito tra metafisica e surrealismo, la documentazione cioè dei debiti contratti da Max Ernst, o Magritte, o la possibilità offerta di riaprire il discorso, di rividerlo, anche per sottolineare le differenze, per stabilire, come dice Bri-



Un grande momento della nostra cultura in una mostra a Palazzo Grassi

La controproposta metafisica

ganti che è il curatore della mostra, che il solo «grande metafisico» è De Chirico, e di conseguenza di riesaminare i contributi, proprio per questo tutti particolari e personali, di Carrà, di Morandi, o ancora di De Pisis e perfino di Primo Conti, già questo, dicevamo, rende la mostra un avvenimento di estremo interesse.

La pittura metafisica, infatti, va riguardata al di là delle interpretazioni tradizionali, anche alla luce della nostra più recente esperienza, delle nostre revisioni critiche. Ed è nell'ambito di questa revisione che di questa stimolante esposizione si possono cogliere anche i limiti. L'impronta metafisica, infatti, non è restata soltanto su Max Ernst e Magritte, su Delvaux, Taguy e sull'accademia falsificatrice di Dali, su Grosz e sugli orizzonti ahimé ristretti della

«nuova oggettività» tedesca (qui mal rappresentata) artisti tutti presenti nella mostra (e Max Ernst con splendidi disegni), ma è restata su Marcel Duchamp, inspiegabilmente assente ed è restata, e questo non è stato considerato, su alcuni importanti pittori italiani che hanno elaborato un discorso certamente posto sotto un diverso segno, ma che nella metafisica seppero trovare materiali di meditazione.

Pensiamo, in particolare, ad alcuni degli astrattisti degli anni '30, a Licini, e ancor più a Soldati: basterebbe mettere a confronto iconografia e colori, per esempio, della «natura morta» di Carrà che qui riproduciamo, con certe opere di Soldati, non solo degli anni '30, ma anche posteriori al '40, per rendersene conto, e per rendersi conto di come quella componente venis-

se poi trasformata secondo una lezione dell'avanguardia europea del tutto estranea a De Chirico e, dopo il 1916, non più congeniale a Carrà. Si potrà obiettare che la mostra è dedicata ad un certo periodo storico al quale non appartengono Licini e Soldati, ma non vi appartiene nemmeno Paul Nash, e perciò ci resta il sospetto che queste esclusioni siano state determinate da un fallace concetto di gerarchia di valori, da una considerazione che colloca questi nostri artisti su un registro minore, il che sarebbe errore critico e storico.

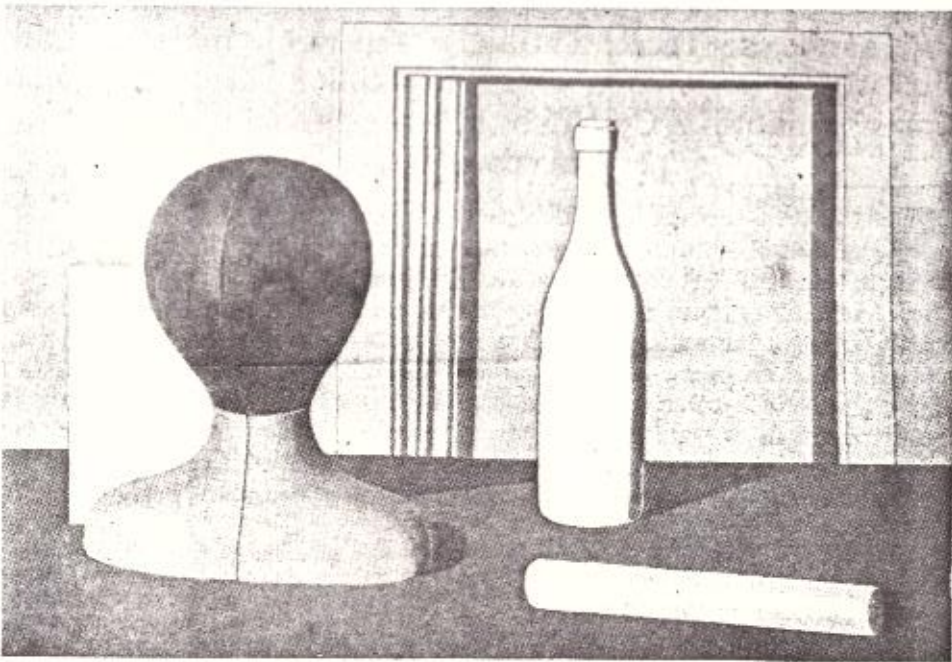
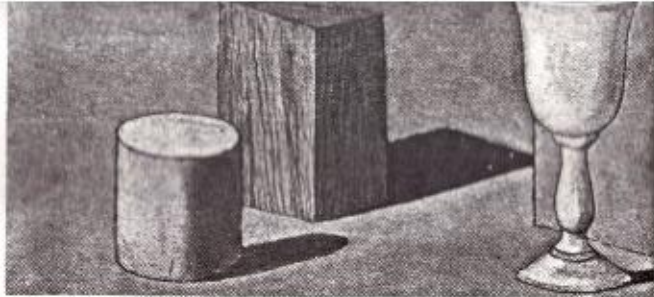
Ma, detto delle lacune, come ci è sembrato giusto per una mostra di così grande impegno e di così alto valore qualitativo, organizzata, vale la pena di ricordarlo, da uno storico dell'arte e non da un professore di storia, va ripetuto che essa non

è fine a se stessa, in quanto riapre il discorso, ci invita a rimeditare i significati, l'importanza, perfino le deviazioni, di quel complicato momento culturale che anticipò la crisi delle avanguardie, e che appare ancor oggi come un episodio atipico della cultura europea.

Ora, il taglio che Giuliano ha dato alla mostra sembra partire, con coerenza di metodi, dall'ultimo capitolo del suo libro «I pittori dell'immaginario», del che è conferma la presenza di un dipinto e delle stampe di Boecklin e delle incisioni di Max Klinger, punti di riferimento obbligati, per sua stessa confessione, per De Chirico. Ma proprio la serie di capolavori (salvo qualche eccezione) giunta a Palazzo Grassi permette altresì di verificare quanto «l'immaginario» di De Chirico sia diverso, quanto i

manichini, le atmosfere sospese, le prospettive allucinate, all'interno delle quali si scopre, nonostante ogni dichiarazione in contrario, il procedimento di riduzione cubista dello spazio, appartengono sì a quella che Tafuri ha chiamato una «razionalità classica come forma simbolica», ma non più al mondo struggevolmente onirico degli incubi di Füssli e, tanto meno, alle «visions» di William Blake.

Per De Chirico il problema era quello, come giustificava nel 1920, di «ridurre il fenomeno, la prima apparizione, al suo scheletro, al simbolo della sua inspiegabile esistenza». Questa è l'alternativa che l'artista italiano propone alla cultura delle avanguardie europee, questa la sua controposta. Il «grande metafisico» contesta sin dagli inizi la volontà di spiegazione che



appartiene invece all'avanguardia, a quella francese come a quelle olandesi, tedesche o russe.

È questa controproposta che rende l'esperienza di De Chirico unica, diversa da quella di Savinio che, nei tanti campi della sua attività, e in quello musicale in particolare, resta all'interno della concettualità delle avanguardie. In questo ancora si definisce la sua differenza dall'abile concretezza di Carrà, dal rapido ma elevatissimo passaggio metafisico di Morandi, che sul manichino verifica la statica di Seurat e l'antica lezione braquiana (quella appunto che giunge a Licini). In questo si constata ancora la differenza sostanziale del manichino eschileo dal manichino-bambola di Sironi. E i due maggiori, De Chirico e Carrà appunto, si differenziano netta-

mente da De Pisis, che della metafisica può accogliere il bagaglio di oggetti e di allusioni, ma che le inserisce in atmosfere vibratili e perciò non drammaticamente congelate.

La linea del discorso resta per noi chiara proprio nelle due diverse interpretazioni metafisiche di De Chirico e Carrà. Ambedue, ripetiamo, si collocano intenzionalmente al di fuori delle avanguardie, ma in Carrà resta l'esperienza futurista, che contrae gli spazi e conferisce dinamica agli «assemblages» di immagini. In De Chirico c'è sempre, e ci sarà nella sua lunga vita, la dimensione dello «straordinario». In Carrà, al contrario, c'è la riduzione di ogni esperienza, e dunque, non solo di quella vissuta nel futurismo, ma anche di quella tornante delle secessioni, alla dimensione delle «cose ordina-

rie». Ed è l'indagine su questa differenza che la mostra sollecita, differenza nella quale consiste, in definitiva, l'alternanza di posizioni della cultura artistica italiana, non soltanto metafisica.

NELLO PONENTE

● È PREVISTA per questi giorni l'apertura della mostra «Parigi-Mosca» che si terrà a Parigi al Centre Pompidou e che si propone di documentare gli scambi avvenuti tra le avanguardie francesi e quelle russe e sovietiche.

● È IN PREPARAZIONE a Treviso una mostra di Tomaso da Modena, importante pittore giottesco del XIV secolo, il quale proprio a Treviso aveva dipinto il ciclo di affreschi, ora distaccati, delle Storie di Sant'Orsola nella Chiesa di Santa Margherita, che viene considerato il suo capolavoro.