

# A zsidó angyal

## De Chirico Ferrarában – metafizika és avantgárd

Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 2015. XI. 14. – 2016. II. 28.,

Staatgalerie, Stuttgart, 2016. III. 3. – VII. 18.

P. SZABÓ ERNŐ

Ferrara roppant izgalmas város lenne akkor is, ha sosem dolgozott volna a falai között *Giorgio de Chirico* (1888–1978), a festő életművét azonban távolról sem nevezhetnénk teljesnek az itt született alkotások nélkül. Pedig hosszú pályafutásának alig több mint három éve kötődik a városhoz – az 1915–1918 közötti időszak –, és amikor ideérkezett, jószérivel minden „készen volt” a művészetében. A metafizikus festészet már évekkel korábban megragadta az 1888-ban a görögországi Vóloszban született fiatal művészt. Az 1962-ben megjé-

**GIORGIO DE CHIRICO:**

A zsidó angyal, 1916,  
olaj, vászon, 67,3x43,8 cm



lent emlékezéseiben (*Memorie della mia vita*) az 1910-es milánói látogatását felidézve említi Segantini és Previati, valamint Böcklin és Klinger műveinek „költőiségét és metafizikáját”. Nietzsche filozófiája, annak költőisége pedig már a korábban Münchenben eltöltött évek alatt meghatározó hatást gyakorolt rá: „egy őszi délután hangulata, amikor az ég világos, és az árnyékok hosszabbak, mint nyáron, mivel a nap egyre alacsonyabb pályán halad. Ezt a különleges hangulatot át lehet érezni (de természetesen olyan érzékenység kell hozzá, mint amelyet szerencsére én birtoklok) olasz városokban, és néhány mediterrán városban, mint Genova és Nizza, de az olasz város, ahol par excellence jelen van ez a különleges jelenség, Torino.” Piemont fővárosában is átutazóban járt, amikor az élmény érte, hiszen a családja mindkét ágon évszázadokon át Törökországban volt honos – miközben mindvégig megtartotta olasz identitását. Az „olasz terek” tehát, a nagy sorozat, amelyet Münchenből Itáliába visszatérve Firenzében kezdett festeni, egy igazi világszínpad terei voltak, készüljenek a későbbi képek Párizsban, majd Milánóban, újra Firenzében vagy Rómában.

Vagy éppen (amit a fenti szövegben furcsa módon nem említ) Ferrarában, a d'Esték városában, ahová testvérel, Andrea de Chiricoval, művésznevén Alberto Savinióval katonai szolgálatra érkezett Párizsból 1915 nyarán. Nem mintha a rendkívül érzékeny, gyakran betegeskedő festő valami olyasféle háborús lelkesedést élt volna meg, mint számos párizsi művész társa a háború kitörésekor. Itália hadba lépése a szövetségesek oldalán azonban új helyzetet teremtett: az olasz állam amnesztiát hirdetett azok számára, akik korábban elmulasztották a katonai szolgálatot vagy legalábbis a sorozást, a szövetséges franciák részéről pedig kellemetlenségekre számíthatnak, akik nem éltek a lehetőséggel. Így érkeztek meg a testvérek 1915 nyarán Ferrarába, s így vette kezdetét egy olyan periódus De Chirico művészetében, amely nem egyszerűen a metafizikus festészet kiteljesedését jelentette, de amely erőteljes hatást gyakorolt a kortárs olasz és európai művészetre, elsősorban Carlo Carràra, de Giorgio Morandira, Filippo de Pisisre, Man Rayre, Raoul Hausmannra, René Magritte-ra, Salvador Dalíra és Max Ernstre, a szürrealizmus, dadaizmus és az új tárgyiaság számos mesterére is. De Chirico – és testvére – a háborús állapotok okozta elszigeteltség ellenére számos kortársával tartott kapcsolatot ezekben az években: Tristan Tzara az első zürichi dadaista csoport munkájába akarta bevonni őt, barátságba került Ardengo Sofficival és Giovanni Papinival (akiket egyébként emlékezéseiben a „grand art” legkártékonyabb ellenségei között emleget majd), a bolognai Giuseppe Raimondi és Giorgio Morandi körül csoportosulók.

Metropolitan Museum of Art, New York, Jacques and Natacha Gelman Collection, 1998 © VG Bild-Kunst, Bonn 2015



Privatsammlung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016



Privatsammlung, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

A korszak végén megszületett Valori Plastici című folyóirat írásainak, reprodukcióinak is jelentős szerepük volt abban, hogy De Chirico ferrarai művei a nemzetközi figyelem középpontjába kerüljenek.

A Paolo Baldacci és Gerd Roos által gondozott kiállítás a ferrarai Palazzo dei Diamanti tizenkét termében nyolc nagy fejezetre osztva mutatta be De Chirico 1915–1918 közötti munkásságát és annak a kortársakra gyakorolt hatását. Az előzményeket csak a katalógus tanulmányai

és képanyaga idézik meg, mintegy érzékeltetve a Párizsban 1911–1915 között és a Ferrarában született képek közötti eltéréseket. Így kerül egymás mellé a kiállítás első festménye, az 1915 végén született *Il progetto della fanciulla* (A fiatal lány terve) és az egy évvel korábbi *Il canto d'amore* (Szerelmes dal) a katalógus 180–181. oldalán. Az utóbbi árkaos épülettel, homlokzattal határolt térben egy antik fejszobor és egy falra szögelt kesztyű kerül egymás mellé, a háttérben az alacsony horizonton füstölgő kéménnyel, architekturális elemekkel. Az előbbin a kesztyű mellett kifejezetten Ferrarát idéző motívumok jelennek meg: a háttérben a Castello Estense jellegzetes tornya látható, az előtérben egy doboz, amelyen a város neve olvasható, és amely körül a fiatal lányok tevékenységéhez köthető varróeszközök, cérnaorsók hevernek. Történelmi, mitológiai utalások egyfelől, banális tárgyak másfelől, a kollektív emlékezet és a magántörténelem rekvizitumai mindkét esetben. Végso soron pedig a De Chirico-i világerzés, „a nagy örület, amely mindig létezik, és amely továbbra is jeleket ad, gesztusokat tesz az anyag megszüntethetetlen paravánja mögött”, ahogyan a művész fogalmaz a metafizikus festészet által a képbe sűrített ellentétekről, amelyek a ferrarai mű esetében jellegzetesen helyi motívumokban testesülnek meg.

**GIORGIO DE CHIRICO:**  
Hektor és Andromakhé, 1917,  
olaj, vászon, 90x60 cm

**GIORGIO DE CHIRICO:**  
Nyugtalan múzsák, 1918,  
olaj, vászon, 97x66 cm

**GIORGIO DE CHIRICO:**  
Metafizikus enteriőr nagy  
gyárépülettel, 1916,  
96,3x73,8 cm

Folyamatosságot és újrakezdést jelentenek egyszerre a ferrarai korszak első alkotásai. Az egyik legjobb példa erre az 1915 őszén festett *I giocattoli del principe* (A herceg játéka), amelynek értelmezése a katalógus segítségével nélkül alighanem megoldhatatlan feladat a néző számára. A képen ugyanis a középteret jelentő „olasz tér”, illetve a háttér templomhomlokzata előtt csupán egy összehajtogatott kartonjátékot látunk, korabeli gyerekek játékszerét. Hogy



Staatsgalerie Stuttgart, (G) VG Bild-Kunst, Bonn 2015





**CARLO CARRÀ:**  
A metafizikus múzsa, 1917,  
olaj, vászon, 90x66 cm

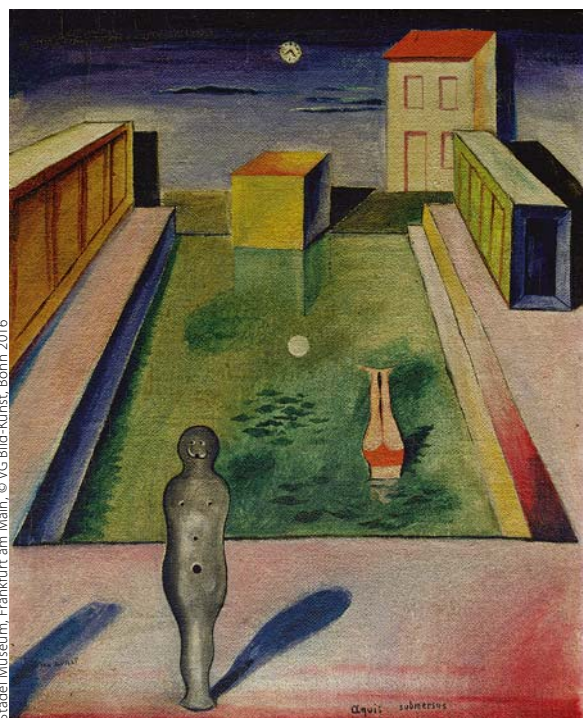
ki lehet a kis herceg, akinek a játékról szó van, azt egy ötágú csillag sejteti az indián sátor, a vigvam oldalán: Carlo Alberto de Savoia-hercegről, Carignano hercegeiről van szó, aki igen fontos szerepet játszott a párizsi periódus metafizikus festészetében. A mű történelmi utalásai igen összetettek és részben személyes jellegűek, hiszen a herceg volt az, akinek köszönhetően De Chirico oszmán fennhatóság alatt élő elődei a 19. század első felében állampolgárságot választhattak. A mű a torinói királyi palotára is utal, amelynek ablakai a város híres lovas szobrára néznek, s amelynek oldalsó díszítésében megjelennek azok az indián motívumok, amelyek a québeci irokézek legyőzésére s a győzelemben orosz-lánszerpet játszó Carignano-regiment hősiességére utalnak. A lovas szobor utal Nietzsche torinói összeomlására is (megőrülésekor az utcán egy ló nyakába borulva kezdett zokogni), s persze a Carignano család katonai érdemeire és az olasz történelemben játszott szerepére is – a kép egésze pedig, amely az utolsó az „enigma sabaudi” (savoyai enigmák) sorozatban, De Chirico otthonkeresésére, a haza iránti nosztalgijára is.

**MAX ERNST:**  
Aquis submersus, 1919,  
olaj, vászon, 54x44 cm

Ha az előző kép a keresés, a vágyakozás, a nosztalgia kifejezése, ha úgy tetszik a párizsi korszak lezárása immár Ferrarában, akkor a *L'angelo ebreo* (A zsidó angyal) a ráta-

lálásé, a megnyugvásé, a megtalált otthonban való szellemi, érzelmi berendezkedése – s ha lehet, még összetettebb, még nehezebben felfejthető utalásrendszer alkalmazásával. Az antik mitológia és a Biblia világa ötvöződik ebben a képben, amelynek középponti motívuma egy szem, amelyet különös, organikus romok vesznek körül. Az előtérben egy spirális végződésű alakzat, amely egyszerre utalhat az etruszk főpapok isteni jeleket interpretáló botjaira, de görög hangszere is, a kép bal felső sarkában pedig egy kígyószzerű forma, amelynek eredete valószínűleg addig az ótestamentumi történetig vezethető vissza, amelyben az egyiptomi fáraó próbára teszi Mózes és Áron, s amelynek során utóbbi földre vetett botja kígyóvá változott, és elpusztította az egyiptomi papok ugyancsak kígyóvá változott botjait. Látszólag igen messzire vezet ez az utalásrendszer Ferrarától. De Chirico 1910–11-ben Firenzében alaposan tanulmányozta a földközi-tengeri antik kultúrák, különösen a zsidóság vallási jelképeit. Ferrarában különösen aktuális jelentést kaptak ezek a jelek, hiszen a városban De Chirico idejében igen erős zsidó közösség élt, amely őrizte sok évszázados hagyományait – a közvetlenül a város centrumában fekvő gettó pedig ma is ötszögletes látványosságot jelent. A zsidó angyal tehát annak a revelatív élménynek a megfogalmazása, amely a De Chirico testvérpárt érte ezzel az élő, tradíciókban gazdag világgal való találkozáskor. Az üzenet személyes jellegét húzza alá, hogy a tágra nyitott szem egy papírlapra rajzolva szerepel a képen, mintegy névjegyre rögzítve, amelyet átadva magunkról mondunk el valamit a címzettnek. Az sem véletlen, hogy a névjegy jobb felső sarka be van hajtvva: a látogatói napokon körutat lebonyolító tulajdonos a névjegy sarkának behajtásával jelezte, hogy bár a személyes találkozásra már nem maradt idő, a névjegyet nem futárral küldte a címzettnek, hanem maga helyezte azt a postaládába.

A gettó részletei, titokzatos terei, a kirakatokban látható édességek, sütemények különleges formái inspiratív hatás gyakoroltak a festőre. Képeinek visszatérő motívumává vált a hasáb vagy x alakú sütemény, a ciupeta, ahogyan azok a térképrészletek is, amelyek



Städel Museum, Frankfurt am Main, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016



valódi vagy képelt tájakat rögzítenek, az itt és máshol, a nyugalom és a szüntelen helyváltoztatás nyugtalanító ellentétének dokumentumaiként. A szűk terek, amelyekben e részletek megjelennek (interni metafísici), 1916 vége felé kitágulnak, és a térben, mintegy képelt színpadon keretbe vagy dobozba komponált, realisztikusan megformált tájrészletek jelennek meg. Az egyik művön a ferrarai Fratelli Santini cég gyára jelenik meg naturalisztikus hűséggel megfestve, a másikon szanatórium, a többiekien világítótorony, vízesés, diadalkapu – miközben a belső térben lévő más képeken újra csak a süteménymotívum és a színes szélforgó jelenik meg. A szűkös körülmények között, a katonai szolgálati idő letelte után a testvérével és a mamával közösen bérelt lakásban dolgozó De Chirico ezekben az években sokat rajzolt, a kis méretű rajzokat is mintegy festményigénnyel készítve el. Ezek közül kettő is (*Il vaticinatore, Il filosofo e il poeta* – A jóskok, A filozófus és a költő) feltűnik a kép a képben, a festő alakját a bábu foglalja el, s műtermi részletként megjelenik egy szakállas férőfej (büszk) is, amely egyszerre utal III. Napóleonra és a művész édesapjára. A részletek és az egész irrealitása találkozik ezeken a képeken, a látszólag tökéletesen elrendezett kompozíció és a logika tényleges hiánya. Nem véletlen, hogy a kép a képben témája különösen megragadta a szürrealista festőket – elsősorban René Magritte-ot, Salvador Dalí, Max Ernstet –, akik azután, ahogyan a *Valori Plastici* és az *európai festészet* című fejezet együttese mutatja, a legkülönbözőbb irányba haladva vitték tovább De Chirico örökségét.

Különleges figyelmet szentel a tárlat az 1917. április–augusztus közötti időszaknak, amelyben De Chirico *Carlo Carrà*-val dolgozott együtt a Villa del Seminarióban, a katonai pszichiátriai kórházban, amelynek igazgatója, Gaetano Boschi méltó körülményeket biztosított számukra a festéshez. Akár a 20. századi művészet egyik nagy botránjának is nevezhetjük, ami itt történt. A korábban bizonyos szempontból metafizikusnak nevezhető, de motívumvilágában, festésmódjában De Chiricótól tökéletesen eltérő Carrà ugyanis a találkozásuk után hirtelen a barátjához kísértetiesen hasonló és egyébként meglehetősen hatásos képeket kezdett festeni, sőt néhány hónap múlva Milánóba utazott, s be is mutatta e műveket. A (joggal) sértődött De Chirico, aki 1919-ben látta valahol Carrà *La musa metafisica* című vásznát, megjegyezte: „le voltak másolva a motívumok, amelyeket Carrà az én képemről vett, anélkül, hogy értette volna a jelentésüket”.



National Gallery of Art, Washington. Geschenk von dem Collectors Committee, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016

Arról nem is szólva, hogy De Chirico formavilága már évekkel korábban kialakult. *I grande manichini*, a nagy bábuk, amelyeket De Chirico a Villa del Seminarióból való elbocsátása után festett – *Il Trovatore, Ettore e Andromaca, Il grande metafisico* (A Trubadúr, Hektor és Andromakhé, A nagy metafizikus) –, tanúsítják, hogy a metafizikus festészet nagy úttörője csak ő lehetett. Carrà, aki egyébként ebben az időben elsősorban azzal volt elfoglalva, hogy valamilyen módon legalizálja saját metafizikus képeit, mintegy előtér-ténetet fabrikálva a művekhez, összekötve a futurista és a neoprimitív periódus alkotásait a ferraraiakkal, legfeljebb csak követője, hogy ne mondjam, plagizátora volt. A sors, a művészettörténet fintora, hogy bár néhány évvel később De Chirico megtagadta egész metafizikus festészetét, Mario Sironitól kezdve Oskar Schlemmerig, Moranditól Magritte-ig, Dalítól Man Rayig, Raoul Hausmanntól George Groszig, Alexander Kanoldttól Le Corbusier-ig és Ozenfantig számos művész számára volt igen fontos tájékozódási pont az avantgárdtól „vissza a rendig” vezető úton De Chirico 1918-ban, a háború végével, a művész Ferrarából Rómába költözésével lezáruló periódusa. *Nyugtalanító múzsái* (1918), akik a város valamelyik terén megjelennek, Ferrarában vannak, ezt világosan jelzi a háttérben a d’Este-vár. Mindenesetre klasszikus épületek és gyárak között félúton, a hosszú 19. század végén, vagy a nagyon is rövidre sikerült 20. század elején.

**RENÉ MAGRITTE:**  
Égy él az ember, 1933,  
olaj, vászon, 100x81 cm