

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

La vera grandezza della pittura. Giorgio de Chirico, il Barocco e l'arte sacra

The True Greatness of Painting. Giorgio de Chirico, Baroque and Sacred Art

LORENZO CANOVA

ABSTRACT

Il saggio prende in esame la nascita del cosiddetto periodo barocco di Giorgio de Chirico nel suo esplicito collegamento con l'interesse per la tecnica pittorica dei grandi maestri del passato, riferimento centrale nella poetica dell'artista. Lo scritto analizza in modo particolare la connessione del primo periodo "barocco" dechirichiano con il suo approdo all'arte sacra tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta. Lo studio si sofferma così su un quadro come Il buon samaritano, e sulle opere dedicate alle crocifissioni, alle deposizioni e alla Pietà realizzate dal 1939 al 1945, nel loro legame con gli scritti di de Chirico dedicati all'arte sacra, in cui il pittore denuncia il depauperamento dell'arte insieme agli orrori della guerra e ai crimini nazisti. Si conclude con La salita al Calvario, capolavoro della produzione sacra di de Chirico, nel suo dialogo "teatrale" tra la figura di Cristo e la presenza di San Francesco in preghiera, e con il Cristo e la Tempesta, quasi un ex voto per la fine della tragedia bellica e dei crimini della Shoah che de Chirico descrive con parole di lucida e drammatica coscienza civile.

PAROLE CHIAVE: *De Chirico, Barocco, Arte sacra, Seconda guerra mondiale*

The essay examines the birth of Giorgio de Chirico's so-called Baroque period in its explicit connection with his interest in the painting technique of the great masters of the past, a central reference in the artist's poetics. The paper particularly analyses the connection of the early "baroque" period with de Chirico's move into sacred art between the late 1930s and early 1940s. The study thus dwells on a painting such as The Good Samaritan, and on the works dedicated to Crucifixions, Depositions and Pietà made from 1939 to 1945, in their connection with de Chirico's writings dedicated to sacred art, in which the painter denounces the impoverishment of art along with the horrors of World War II and Nazi crimes. The essay concludes with The Ascent to Calvary, the masterpiece of de Chirico's sacred production, in its dialogue "theatrical" dialogue between the figure of Christ and the presence of St. Francis in prayer, and with Christ and the Storm, almost an ex-voto for the end of the tragedy of war and the crimes of the Shoah, which de Chirico describes with words of lucid and dramatic civil conscience.

KEYWORDS: *De Chirico, Baroque, Sacred art, World War II*

AUTORE

Lorenzo Canova è professore associato di Storia dell'arte contemporanea dell'Università degli Studi del Molise e consigliere scientifico della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

lorenzo.canova@unimol.it

1. La rivelazione della grande pittura

A partire dalla fine degli anni Trenta, la pittura di Giorgio de Chirico (Volos, 1888 – Roma, 1978) subisce una delle sue molte metamorfosi, uno sviluppo che indirizza la sua opera verso quella fase definita “barocca” e che durerà, con alcune trasformazioni, per circa trent’anni, sino al periodo finale della sua Neometafisica iniziato intorno al termine degli anni Sessanta.

Il periodo “barocco” del *Pictor Optimus* rientra nella sua visione di “ritorno al museo”, evidente già nelle sue opere degli anni Venti, ma che, come ha notato Maurizio Calvesi, non è una «brusca svolta», ma «il nuovo svolgimento di una premessa operante già nel momento metafisico», in cui, ad esempio, Giotto e i suoi seguaci erano stati eletti a fondamentale punto di riferimento.¹

Come ha scritto Elena Pontiggia, nella sua fondamentale monografia dedicata all’opera di de Chirico negli anni Quaranta, tutta la pittura “barocca” di de Chirico è

ispirata in realtà a un’epoca artistica di oltre tre secoli, dal Cinquecento alla metà dell’Ottocento o, per essere più precisi, da Raffaello, Dürer, Tiziano, Veronese e Tintoretto a Velázquez, Rubens, Snyder, Watteau, Chardin, Fragonard, Ingres, Delacroix, Courbet e Renoir, tutta la sua pittura “barocca”, dunque, si manifesta come un teatro, anzi un teatro che rappresenta il teatro.²

Non a caso, è stato lo stesso de Chirico a definire il suo personalissimo ed “esteso” concetto di barocco, spesso riferito alla sua pittura dalla critica nella vecchia (e ormai abbondantemente superata) accezione negativa per mettere in cattiva luce il suo lavoro:

Questi due termini – barocco e barocchismo – li citano soprattutto i critici d’arte nei miei confronti, tendenziosamente e maliziosamente. Ciò dipende dal fatto che i sostenitori del modernismo inneggiano spesso all’arcaismo e al primitivismo perché, con le deficienze di questi due periodi d’arte tentano di giustificare l’impotenza dei pittori “moderni” dei nostri tempi. Essi quindi, i critici ignorano o

¹ M. CALVESI, *L’universo nella stanza*, in *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1992 – febbraio 1993, a cura di M. Calvesi, F. Benzi, M. G. Tolomeo Speranza, Carte Segrete, Roma 1992, p. 37. Per questo articolo si ringraziano Luigi Montella, Paolo Picozza, la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

² E. PONTIGGIA, *Giorgio de Chirico. Gli anni quaranta. La metafisica della natura, il teatro della pittura*, La nave di Teseo, Milano 2021, p. 21.

finiscono di ignorare che tutta l'arte dei periodi di grande evoluzione (da Michelangelo a Delacroix fino a Renoir) è arte barocca.³

In un'altra occasione l'artista ha oltretutto precisato che

in fondo barocco significa un periodo di arte in cui per maestria acquisita e per libertà di espressione l'artista è arrivato a fare quello che vuole senza impegnarsi in stili speciali. Per esempio si potrebbe anche dire che l'arte classica greca sia barocca in confronto a quella arcaica e l'arte ellenistica, barocca in confronto a quella classica.⁴

Fabio Benzi ha notato giustamente che, sin dagli anni Trenta e nel suo periodo "neobarocco", l'artista si dirige «verso una ricerca che individua nella tecnica pittorica il suo nucleo principale», dove torna ad appassionarsi alla «tecnica "antica" della pittura e ai suoi segreti alchemici» ed è proprio la "bella pittura", secondo de Chirico, a essere «capace di realizzare qualunque assunto estetico».⁵

Come ha scritto ancora Elena Pontiggia:

la pittura metafisica esprimeva la rivelazione magica, dietro il velo delle apparenze, dell'infinita vanità del tutto. La pittura barocca esprime ancora un oltre, ma lo coglie nella pittura stessa. Che è ancora una magia e rivela, dietro le modeste sembianze del presente, lo spettacolo irreali "di una natura meravigliosa".⁶

La fase "barocca" vede, pertanto, de Chirico in dialogo profondo con l'opera dei maestri del passato, alla ricerca dei segreti della materia pittorica della grande pittura e del suo enigma "metafisico" che l'artista cerca spesso di penetrare attraverso lo strumento della copia.

Difatti, il pittore scrive, non a caso, nel suo testo dedicato a *L'arte sacra*, che sarà trattato più avanti:

Le madonne di Raffaello, del Correggio e di Murillo hanno rivelato a Giorgio de Chirico, quand'era adolescente, la vera grandezza della pittura. È rimasto meravigliato davanti a quei quadri di cui l'esecuzione era così miracolosamente

³ G. DE CHIRICO, *Quarantanove domande a Giorgio de Chirico*, in ID., *Scritti 1910-1978, Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di A. Cortellessa, S. D'Angelosante, P. Picozza, La nave di Teseo, Milano 2023, p. 2241 (prima ed. «Il Tempo», 6 marzo 1958).

⁴ Dichiarazione di Giorgio de Chirico in A.G. D'ORTODONICO, *Un paradiso perduto. Così Giorgio de Chirico vede l'arte di oggi*, in *Scritti*, cit., p. 2254 (prima ed. in «Orizzonti», 11 dicembre 1960).

⁵ F. BENZI, *Giorgio de Chirico. La vita e l'opera*, La nave di Teseo, Milano 2019, p. 437.

⁶ E. PONTIGGIA, *Giorgio de Chirico. Gli anni quaranta* cit., p. 25.

vibrante, così meravigliosamente sfumata e morbida, che, guardandola, il suo cervello ed i suoi occhi provavano come una dolce carezza. Già allora, mentre era ancora adolescente, intuì, pel merito di tali capolavori, che il mistero divino include nella sua grandiosità anche il mistero dell'arte.⁷

Va notato poi che in questo contesto emerge con forza la nuova attenzione di de Chirico per l'arte sacra, nato proprio alla fine degli anni Trenta, dopo il suo ritorno dal soggiorno negli Stati Uniti, nel momento germinale della sua nuova fase "barocca".

Questo interesse si innesta, quasi naturalmente, nell'interesse di de Chirico per la grande storia dell'arte e nella sua battaglia per un ritorno alla qualità della tecnica pittorica e disegnativa:

non vi può essere un netto distacco tra Arte Sacra e Arte profana. Intendo per quanto riguarda la qualità, cioè il valore artistico delle opere. Non sono mai esistiti nella Storia dell'Arte periodi in cui si son fatti capolavori in Arte Sacra, mentre in Arte profana si producevano opere mediocri, o addirittura brutte. Il valore artistico di un'epoca abbraccia tutta la produzione artistica di quell'epoca, così che per promuovere una Rinascita bisogna migliorare tutta la produzione artistica.⁸

2. L'approdo all'arte sacra

Nel 1939, de Chirico dipinge quello che può essere considerato il suo primo vero quadro di tema evangelico: *Il buon samaritano*, una variazione, più che una vera e propria copia, di un omonimo dipinto di Eugène Delacroix (1852), artista, che, come si è visto, il *Pictor Optimus* inserisce proprio nella sua idea di "arte barocca".⁹ [figg. 1, 2]

Il quadro di de Chirico appartiene senza dubbio alle sue esercitazioni sulla grande pittura dei maestri e delle copie dai capolavori di artisti come, ad esempio, Rubens, Dürer, Tintoretto o lo stesso Delacroix, ma alla copia, concentrata nella zona

⁷ G. DE CHIRICO, *L'arte sacra*, in ID., *Scritti cit.*, p. 1214 (prima ed. in *Commedia dell'arte moderna*, Traguardi-Nuove Edizioni Italiane, Roma 1945).

⁸ G. DE CHIRICO, *Biennale 1952 a fuoco*, in ID., *Scritti cit.*, p. 1657 (prima ed. in «Biennale 1952 a fuoco», numero unico, 18 settembre 1952).

⁹ Su de Chirico e l'arte sacra cfr. *La passione secondo de Chirico*, catalogo della mostra di Roma, Chiesa di San Francesco a Ripa, novembre 2004 – gennaio 2005, a cura di A. Bonito Oliva, De Luca, Roma 2004; *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato dell'opera sacra*, a cura di G. Gazzaneo, E. Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012; *Giorgio de Chirico. L'Apocalisse e la luce*, catalogo della mostra di Chieti, Palazzo de' Mayo, aprile – luglio 2012, a cura di G. Gazzaneo, E. Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

sinistra, il pittore italiano aggiunge degli elementi che, molto probabilmente, non sono casuali né irrilevanti.¹⁰

Infatti, mentre Delacroix si concentra sul samaritano che si china per prendersi cura dell'uomo ferito a terra, de Chirico utilizza lo spunto del maestro francese arricchendolo con la scena in secondo piano dei briganti che attaccano il malcapitato per derubarlo e lasciarlo steso mezzo morto. Un risalto particolare nel quadro è riservato al cavallo bianco (quello stesso dell'uomo aggredito? Oppure, più probabilmente, quello del Samaritano sceso a soccorrere il ferito) che assiste terrorizzato, con un gioco di rimandi teatrali, all'aggressione sullo sfondo.

La presenza del cavallo non appare casuale e anche il suo colore bianco sembra connotarlo positivamente rispetto ai colori scuri dei cavalli dei predoni, il suo nitrito sembra diventare quasi un grido e la sua presenza sembra rivolta all'atto spietato che si consuma in secondo piano. Il cavallo non si rivolge al ferito e al samaritano ma guarda indietro o forse, simbolicamente, avanti verso l'aggressione, verso lo scatenamento della violenza che, sincronicamente, come in un quadro antico, si sovrappone al gesto di umanità del soccorritore.

È lecito, pertanto, chiedersi se la variazione sul tema di Delacroix sia frutto di un mero capriccio stilistico, legato alla volontà di esercitare la propria abilità sul sentiero tracciato da un grande pittore ammirato e studiato da de Chirico, o se, invece, nasconda qualche elemento allusivo.

In ogni caso, quella a cui assistiamo è una scena di violenza e di amore, di una brutalità che si scatena furente e improvvisa su un uomo innocente, salvato dalla morte grazie all'atto caritatevole di uno sconosciuto.

«Il fatale anno 1939 era principiato; passò anche la primavera e venne l'estate; l'atmosfera si arroventava, carica di elettricità; si sentiva la guerra nell'aria, la guerra imminente»: de Chirico ricorda così l'anno dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale e il clima cupo, il senso di tragedia imminente che lo accompagnavano.¹¹

Si può ipotizzare dunque che il sentimento di ansia per la guerra imminente espresso dall'artista nelle sue memorie possa coincidere con il suo primo dipinto che rappresenta esplicitamente un passo del Vangelo di Luca, una parabola che parla di ferocia, di violenza subita e di compassione.¹²

¹⁰ Su *Il buon samaritano* e le altre opere sacre di de Chirico citate nel testo cfr. in particolare E. PONTIGGIA, *La Bibbia secondo de Chirico*, in *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato dell'opera sacra* cit., pp. 23-49.

¹¹ G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, in ID., *Scritti* cit. (prima edizione Astrolabio, Roma 1945), p. 1382.

¹² Cfr. Lc 10, 25-37.

Va sottolineato come, proprio in questi anni di maturità, de Chirico abbandoni le sue posizioni di nichilismo “nietzscheano” nei confronti della religione espresse molto tempo prima, negli anni di gioventù.

Una traccia di un cambiamento di visione potrebbe forse essere individuata nelle opere che seguono le drammatiche esperienze della Prima Guerra Mondiale e della pandemia della febbre spagnola a cui de Chirico sopravvive nel 1918, come ricorda nelle *Memorie della mia vita*.¹³

Va notato che la trasformazione della pittura di de Chirico, con la chiusura della prima fase della sua Metafisica negli anni Dieci e l'inizio della sua fase “classica” sono aperte da un quadro ispirato a una parabola evangelica come *Il ritorno del figlio prodigo*, che però sicuramente allude, come ha notato Calvesi, al ritorno del pittore alla tradizione, un ritorno alla grande pittura dei maestri che, molti anni più tardi, il pittore collegherà direttamente all'arte religiosa.¹⁴

Nel 1945 de Chirico pubblica, infatti (sdoppiandosi nello pseudonimo di Isabella Far) il suo libro *Commedia dell'arte moderna* che contiene scritti elaborati già negli anni precedenti, tra i quali spicca proprio l'importante, e già citato, testo *L'arte sacra* che aiuta a chiarire la sua visione negli anni intorno alla Seconda Guerra Mondiale, la sua idea provocatoria di un legame tra il depauperamento della tecnica pittorica e della qualità stilistica e concettuale dell'opera d'arte, un vera e propria “profanazione” che si rispecchia in un “disastro” ben più esteso:

La nostra epoca ha creduto di poter profanare tutto senza rendersi conto del disastro al quale questo sacrilegio doveva fatalmente condurla. La decadenza e la profanazione dell'arte hanno generato la decadenza generale e pertanto la loro influenza sullo spirito degli uomini di oggi ha in gran parte dato origine a quello stato di immoralità e di debolezza intellettuale che sempre più esclusivamente regnano nel nostro secolo. Gli uomini hanno dimenticato che l'arte è sempre sacra, anche quando tratta un soggetto profano [...]. L'abbandono da parte degli artisti del nostro secolo delle pitture di soggetto religioso è indubbiamente dovuto al fatto che tali pitture richiedono una conoscenza molto seria del mestiere e, per cominciare, del disegno, poiché senza saper disegnare è troppo pericoloso affrontare delle scene raffiguranti molte figure in differenti posizioni e, in tal caso, anche la stilizzazione non faciliterebbe una sì rischiosa impresa.¹⁵

¹³ G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, cit., pp. 1324-1325.

¹⁴ Cfr. M. CALVESI, *De Chirico e le metamorfosi del destino*, in *De Chirico nel centenario della nascita*, catalogo della mostra di Venezia, Museo Correr, ottobre 1988 – gennaio 1989, Mondadori – De Luca, Milano – Roma 1988, p. 27.

¹⁵ G. DE CHIRICO, *L'arte sacra* cit., pp. 1215-1216.

Nel suo scritto de Chirico (parlando di sé stesso in terza persona) mette poi l'accento sull'influenza che l'arte religiosa ha sempre avuto sul suo lavoro e all'importanza della copia e dello studio della grande pittura per la sua opera:

È a quei quadri che ha copiato passionatamente nei musei, cercando di fare delle copie che fossero opere d'arte, a quei quadri, dico, deve la comprensione della bellezza pittorica. Tale fatto è stato per lui una sì grande rivelazione, che da quel giorno ha cominciato a cercare, senza mai scoraggiarsi, di scoprire i segreti dei grandi maestri. Il lavoro di un artista è compensato, come ho detto, dalla presenza divina che egli sente lavorando, ed è essa che dà la costanza per perseverare nelle difficili ricerche dell'arte.¹⁶

Nello scritto di de Chirico il ritorno alla tradizione, l'esercizio della copia e la comprensione della "bellezza pittorica" si legano drammaticamente all'auspicio di una rinascita dell'arte (in particolare di quella sacra) e, potremmo dire, del mondo stesso di fronte alle devastazioni della guerra:

auguriamoci che ora, in cui tante chiese e tanti monasteri sono andati distrutti, tante grandi opere sparite per sempre, Dio ci vorrà concedere la rinascita dell'arte e permetterà ad alcuni uomini di essere di nuovo dei veri artisti, degni di costruire i suoi templi e di abbellirli con "vere opere d'arte".¹⁷

In questo contesto un quadro come *Il Buon Samaritano* può essere dunque interpretato non solo come uno dei molti studi di de Chirico sulla "bellezza pittorica" di un maestro a lui caro come Delacroix, ma anche come uno dei primi tentativi di dare vita a un rinnovamento dell'arte sacra in un'opera dove trapela l'inquietudine per la guerra che stava iniziando e, nonostante tutto, la bellezza di un gesto di misericordia per il prossimo, lontano dall'indifferenza di chi, nella parabola, non vuole vedere l'uomo morente.

Non caso, dunque, negli anni della guerra, l'interesse di de Chirico si concentrerà sulle immagini della *Crocefissione*, della *Deposizione* e della *Pietà*, tutte opere che denunciano il pathos e l'inquietudine di un tempo doloroso e cupo.

3. *Le figure della Passione*

Nel contesto appena delineato, non sembra affatto casuale che, proprio nel 1940, quando la guerra infuria sull'Europa e il Nazismo sembra dilagare vittorioso,

¹⁶ Ivi, p. 1217.

¹⁷ *Ibidem*.

de Chirico dia il via alla sua elaborata serie di immagini dedicate alla Passione di Cristo, «l'uomo più degno di amore che si conosca», come ha scritto ancora il pittore nelle sue *Memorie della mia vita*.¹⁸

Così troviamo la ceramica policroma della *Pietà* (1940) dove la Madre, nel suo dolore silenzioso, regge il corpo del Figlio afflosciato, in una composizione dedicata all'umanità posta di fronte alla durezza di una morte brutale: de Chirico, come ha notato Elena Pontiggia: «si confronta per la prima volta con un realismo doloroso che, in modi così diretti, non aveva mai espresso. Ed è il tema sacro a suggerirglieli». ¹⁹ [Fig. 3]

De Chirico, difatti, in questo periodo elabora un nuovo sviluppo del suo stile "barocco", fondendo elementi di quello che possiamo definire, appunto, "realismo" con delle forzature espressive che aveva, ad esempio, già sperimentato nel suo ciclo dedicato ai Gladiatori alla fine degli anni Venti, «dai corpi lunghi, asciutti e muscolosi, tormentati da una punta d'espressionismo», come ha scritto Maurizio Calvesi.²⁰

L'intuizione di Calvesi è di grande interesse perché connette lo stile che segna i corpi dei Gladiatori a quello di Scipione, il cui sentimento tragico del mondo non sembra troppo distante da quello che pervade la *Pietà*, le Deposizioni e le Crocefissioni dipinte da de Chirico tra il 1940 e il 1945, fino a *La salita al Calvario*.

Le anatomie di queste opere assumono spesso delle pose innaturali, insieme a delle forzature drammatiche e quasi teatrali delle espressioni facciali e il corpo del Cristo morto delle Deposizioni e della *Pietà* appare come in un caso quasi disarticolato e gommoso, oppure come un eroe classico dal volto insanguinato e nel peso del suo corpo erculeo calato dalla Croce.

Nei quadri e nel disegno che raffigurano la *Deposizione* del 1940, del 1940-41 c., e del 1941 c. e nel *Cristo in croce* del 1945 [figg. 4, 5], de Chirico dipinge dei cieli plumbei composti da preziose variazioni sul grigio e mette in evidenza la presenza di un sole offuscato, un sole nero che, come durante un'eclisse, emana un alone di luce rosata che circonda il suo disco annerito.

Nell'osservare queste opere il pensiero va al dialogo tra gli astri lucenti e oscurati delle illustrazioni per i *Calligrammes* di Apollinaire di de Chirico del 1930 e ai quadri con gli stessi soggetti del suo periodo neometafisico.

Nonostante le apparenti divergenze, si può stabilire una relazione concettuale tra queste opere, apparentemente molto diverse, e le citate opere di soggetto sacro realizzate dal pittore tra il 1940 e il 1945.

¹⁸ G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita* cit., p. 1447.

¹⁹ E. PONTIGGIA, *La Bibbia secondo de Chirico* cit., p. 38.

²⁰ M. CALVESI, *De Chirico e le metamorfosi del destino* cit., p. 29.

Analizzando la produzione sacra di de Chirico negli anni Quaranta si può notare infatti come de Chirico metta in evidenza la simbolica solarità di Cristo, nell'elemento della corona raggiata di luce che circonda la sua testa ad esempio nelle tavole dell'Apocalisse (ad esempio nella tavole *Io sono l'Alfa e l'Omega; ...qualcuno simile a un figliuolo d'uomo; ...ed ecco un cavallo bianco*), in *Cristo e la tempesta* del 1948 e in quadri che rappresentano Gesù poco prima di morire, come accade nel *Cristo sulla Croce* del 1945.

Il diadema raggiato di luce scompare, come un sole spento, proprio quando Gesù è morto e viene tirato giù dalla Croce, come si può notare nelle già citate Deposizioni, dove resta il sole nero a marcare le tenebre che calano sul mondo intero dopo il martirio del Redentore.

De Chirico dipinge questi quadri in uno dei periodi più violenti e tragici della storia dell'umanità e che queste opere riflettano il momento storico in cui sono state dipinte è chiarito anche da un altro dei testi contenuti nella *Commedia dell'arte moderna*, in quel *Discorso sulla mentalità* che in modo superficiale potrebbe essere scambiato come un semplice esempio della polemica di de Chirico contro il modernismo ma che, in realtà, è una testimonianza della sua alta coscienza civile, etica e religiosa, e di una visione politica in cui i crimini del nazifascismo sono denunciati con estrema lucidità.

Come ha scritto Jole de Sanna proprio a proposito di questi scritti della *Commedia dell'arte moderna*, «de Chirico non è un artista allineato. Ma è ben altro che un artista disimpegnato».²¹

Da quello che si legge è evidente che de Chirico stia scrivendo mentre il conflitto è ancora in corso: «La domanda che si fanno oggi molte persone è: come questa guerra è stata possibile? Come si è potuti giungere a questa guerra che rovina l'Europa e persino il mondo?».²²

Il pittore mette dunque l'accento proprio sul male dell'egoismo, della mancanza di compassione e di misericordia:

disgraziatamente, però, già da molto tempo, l'idealismo delle epoche romantiche ha dovuto cedere il passo a un super-egoismo meschino e spaventosamente miope. Così si è finito con l'assistere a cose incredibili, come il fatto di paesi diretti da criminali della peggiore specie, ai quali l'“egoismo del ventesimo secolo” ha completamente lasciato carta bianca.²³

²¹ J. DE SANNA, *Postfazione*, in G. DE CHIRICO, I. FAR, *Commedia dell'arte moderna*, Abscondita, Milano 2002, p. 269.

²² G. DE CHIRICO, *Discorso sulla mentalità*, in ID., *Scritti*, cit., p. 1242 (prima ed. in *Commedia dell'arte moderna*, 1945).

²³ *Ibidem*.

Nella sua lamentazione de Chirico connette con chiarezza gli orrori della guerra e i crimini nazisti con la figura apocalittica dell'Anticristo che diffonde sulla terra quel male che Cristo ha cercato invece di far scomparire:

Poi ne sono venuti dei mali! Quanti mali! Dove sono venuti? Forse che l'Anticristo ha voluto soggiornare con i suoi accoliti sulla nostra terra per predicare le scienze dell'inferno? Abbiamo visto il male, quel male che Gesù Cristo ha cercato di circoscrivere, di limitare sempre più, per farlo finalmente sparire, abbiamo visto, dico, quel male dilagare per tutta l'Europa, ed oltre, portato da milioni di suoi seguaci e questo è il fatto più terribile di questa terribile guerra e di questo fatto non si parla abbastanza ed anche non si parla affatto [...]. Prima di questa guerra la malvagità già latente era ancora abbastanza passiva, ora essa possiede una forza dinamica degna di migliori mete. Un'umanità sprovvista di dogmi morali si muta presto in un branco di belve. In Europa ed altrove i principi morali sono stati dimenticati da molto tempo [...]. Come lo ha bene capito la banda di Hitler, questo stato d'animo degli uomini del suo tempo! E questa banda non ha esitato di affrontare l'assurdo, facendo passare il male per il bene supremo, il delitto per il patriottismo e l'eroismo e delle teorie di un'inedita criminalità per una specie di nuova religione. Gli uomini di oggi, senza dogmi, né base morale, né intelligenza, hanno accettato il male, l'assurdo, il delitto nella vita, come prima l'avevano già accettato nell'arte.²⁴

De Chirico fa coincidere questa sua visione di grande profondità etica di un mondo pervaso dalla malvagità, dall'egoismo, dall'arrivismo e dall'avidità con le immagini di un "sole velato e triste", chiedendosi se tutto questo non sia addirittura opera del demonio:

altrimenti come faranno quegli uomini che videro o vissero lo spaventoso passaggio di quest'uragano di fuoco e di terrore, ma ove i lampi, malgrado tutto, rischiaravano le tenebre ricordando a uomini infelici che la luce esiste ancora in luoghi lontani e può tornare, come il sereno torna dopo la tempesta? Quante persone allora hanno avuto l'illusione che dopo il sole tornerà e che esse potranno ricominciare a vivere la loro solita vita e forse goderla meglio! Per molti uomini l'uragano si è allontanato e, nonostante ciò, dopo la gioia dei primi momenti, essi constatano con stupore che i raggi del sole sono velati e tristi. Che cosa avviene? È forse il demonio che con il suo spirito ci ha contaminati? È forse il demonio che ci ha lasciati eredi della mentalità che si basa sulla cattiveria, l'egoismo, l'arrivismo e l'avidità, poiché questa mentalità esiste e predomina?²⁵

²⁴Ivi, pp. 1242-1244.

²⁵Ivi, p. 1243.

In questo senso de Chirico mette insieme delle opere sacre che riflettono molto bene queste sue parole, a partire dalla violenza dei briganti che assalgono l'uomo poi soccorso dal buon samaritano, fino alla Crocefissione di Cristo e alla sua Deposizione dalla Croce con il cielo offuscato e il sole oscurato dalle tenebre del male. Nel suo scritto de Chirico evoca l'Anticristo apocalittico e il Demonio, che sembrano corrispondere al passo delle *Memorie della mia vita* in cui il pittore parla dei "primi SS" arrivati a Firenze, delle "spaventose apparizioni" di ectoplasmi "dal colorito minerale" e dagli "occhi glauchi e murati", esecutori materiali e criminali dei crimini di quella che egli stesso ha definito la più gigantesca associazione di malviventi guidata dal più grande criminale della storia, mostruosi delinquenti hanno potuto avvelenare completamente la morale degli uomini e stimolare il totale sviluppo dei peggiori istinti.²⁶

De Chirico si mostra pertanto come un acuto critico dei suoi tempi e assume una posizione forte e niente affatto scontata di fronte alla Shoah e ai crimini nazisti, come si nota ancora nelle sue *Memorie della mia vita* e come in suo articolo del giugno 1945 dedicato all'amico Arturo Nathan, il pittore e poeta imprigionato dai nazisti e morto nel campo di sterminio di Biberach an der Riss: «quell'uomo così puro e innocente è stato vigliaccamente assassinato dai carnefici nazisti, da quei mostri-fantasmici che, come dice Kessel, hanno gli occhi glauchi e murati ed il colorito minerale».²⁷

L'uomo innocente aggredito dai briganti e salvato dalla misericordia del buon samaritano e Cristo stesso che immola sé stesso per la redenzione dell'umanità in un atto di misericordia assoluto si presentano dunque come due vittime innocenti massacrati dalla crudeltà e dall'egoismo dei loro carnefici, innocenti come l'amico Nathan nel commosso ricordo di de Chirico.

Nel buio di un mondo dominato dal male che de Chirico, non a caso, identifica, come si è visto, con l'Anticristo e il demonio, Gesù perde la sua solarità divina e muore da uomo innocente, mentre il sole oscurato segue il momento in cui Cristo sta per spirare: la rappresentazione di eventi così sconvolgenti è trattata da de Chirico con una composta e rigorosa resa figurativa, con raffinata e dolente compostezza cromatica.

Memore della *Crocefissione* di Max Klinger del 1890 [fig. 6], nel suo *Cristo in croce* del 1945, il maestro dipinge Gesù e i ladroni su croci basse quasi al livello del suolo, forse per rafforzare la potenza metafisica della scena (come quando dipingeva

²⁶ G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita* cit. pp. 1388-1389.

²⁷ ID., *Arturo Nathan pittore e poeta*, in ID., *Scritti* cit., p. 1534 (prima ed. in «Domenica», 3 giugno 1945).

le sue statue erette su piedistalli molto bassi),²⁸ ma anche, probabilmente per potenziare il dramma di una morte che coinvolge tutta l'umanità.

Non a caso, già nel 1920, in un articolo poi ripubblicato proprio nella *Commedia dell'arte moderna*, de Chirico aveva scritto della *Crocefissione* di Klinger:

Tutto il quadro è teatrale, ma non nel senso che si dà comunemente a questa parola. Infatti mentre in alcuni artisti la teatralità dell'opera è un aspetto che sottentra nel quadro senza che intervenga la volontà del pittore, e pertanto il valore estetico e spirituale dell'opera viene a essere assai diminuito, in questa pittura di Klinger l'aspetto teatrale è voluto e cosciente, poiché di esso non è stato preso che il lato metafisico cui ho già accennato, la qual cosa, anziché menomare, accresce la potenza spirituale dell'opera. Dietro i personaggi del quadro, come uno scenario calato nel fondo, si vede il panorama delle case e delle torri di Gerusalemme. I personaggi sono tutti disposti quasi sullo stesso piano, sopra una specie di terrazzo che sembra l'altipiano d'un monte, coperto di lastre, e destinato ai supplizi. I tre crocifissi sono attaccati a croci basse con i piedi che quasi toccano la terra. Cristo, visto di profilo, non appare come un agonizzante ma come un uomo che vive e soffre, simbolo dell'uomo straordinario e del suo destino. Davanti al Cristo sorge un gruppo in cui si vede la Maddalena dolorante e, discosta dal gruppo, la madre, severa, spettrale e statuaria. A sinistra sorgono figure di spettatori simili a strane apparizioni di lottatori da fiera e di comparse da melodramma.²⁹

Così, nel *Cristo in croce* del 1945, de Chirico si ispira ancora una volta all'opera di un pittore che ammira, componendo una variazione della sua crocefissione in cui vengono intensificati gli elementi drammatici.

Nel quadro di de Chirico Cristo è davvero un «uomo che vive e soffre, simbolo dell'uomo straordinario e del suo destino», anche se l'aura splendida che circonda il capo di Gesù esalta, raffigurando “la luce che splende nelle tenebre” di un Dio che si è fatto uomo e che, innocente, viene martirizzato per tutta l'umanità.

Quindi non sembra casuale se, in modo simbolico, uno dei due malfattori crocefissi con Gesù (“il buon ladrone”, con ogni probabilità) riceva la luce che rischiarava il suo corpo, mentre l'altro resta in ombra, nelle tenebre che non accolgono la “vera luce” di Gesù.³⁰

Ancora «davanti al Cristo sorge un gruppo in cui si vede la Maddalena dolorante e, discosta dal gruppo, la madre», una Madonna che, tuttavia, non è “severa, spettrale e statuaria” ma una donna sconvolta dal dolore, che dà addirittura le spalle al Figlio

²⁸ Cfr. ad esempio ID., *Quelques perspectives sur mon art*, in ID., *Scritti cit.*, pp. 703-707 (prima ed. in «L'Europe centrale», Praga, aprile 1935).

²⁹ ID., *Max Klinger*, in ID., *Scritti cit.*, pp. 277-278 (prima ed. «Il Convegno», I, 10 novembre 1920).

³⁰ Cfr. Lc 23, 39-43; Gv 1,5.

crocifisso per rivolgersi, con un efficace espediente scenico, quasi allo spettatore come accade nella scultura della *Pietà* e, come si vedrà, accadeva nella prima versione de *La Salita al Calvario*.

La Madonna disperata che si copre il volto rappresenta il primo fulcro scenico della composizione e il suo volto accompagna lo spettatore alla figura del Cristo che sta per spirare.

L'opera si trasforma così quasi in uno *Stabat Mater* dove la Madonna *lacrimosa* ci unisce in un legame di compassione ai suoi patimenti e ci fa partecipare al suo tormento e al suo pianto per la morte del Figlio.

De Chirico utilizza uno stile di grande intensità in cui il realismo si fonde alle deformazioni espressive, evidenti nel volto della Madre di Cristo e nel gesto della Maddalena che si inginocchia con le mani giunte, con una deformazione delle articolazioni che aumenta la forza tragica della rappresentazione e che ritroveremo quasi identica ne *La Salita al Calvario*, quadro considerato il capolavoro della produzione sacra di de Chirico.

Il pittore partendo pertanto dall'ispirazione di Klinger, ma, come si è visto, cambia la struttura e la potenza della sua teatralità: la quinta scenica è composta dalla disposizione dei diversi personaggi ma la frontalità e il dialogo diretto tra chi guarda e il Cristo morente è sostenuto dal dolore di Maria che, collocata al centro e sul limite della composizione, sembra condividere il suo dolore con l'intera umanità.

Al culmine della guerra e dei suoi orrori, de Chirico mantiene qualcosa della sospensione "metafisica" di Klinger, ma immette nel dipinto la presenza deflagrante della "realtà profanata" (titolo di un altro scritto di quegli anni), come accade ne *La Salita al Calvario* dove è San Francesco a dare le spalle alla scena di Gesù caduto sotto il peso della croce, qui è Maria che, molto probabilmente in modo simbolico, a voltarsi verso di noi, mostrando il suo volto in lacrime e ad acuire la potenza raggelata e dolorosa dell'intero quadro.

Il dramma si consuma nel grigio spento e magistrale della splendida materia della pittura di de Chirico di quegli anni e le risposdenze sottili tra i diversi toni cromatici aumentano il senso tragico della composizione, nella luce irreal delle tenebre che arrivano a segnare la morte di Cristo e il metaforico buio che cala su tutta la terra.

In questo contesto si comprende come de Chirico abbia voluto dipingere il quadro a mezzo busto de *La Maddalena* (1946) di cui esistono anche dei disegni preparatori che hanno portato il pittore a fissare l'insieme della tela e l'espressione ispirata della donna. [fig. 7]

In questo dipinto de Chirico non ha rappresentato però la Maddalena addolorata per la Passione di Gesù ma una donna dal volto sereno che, nella sua

scabra e sobria nudità, volge lo sguardo verso l'alto, verso la luce divina che ne rischiarerà gli occhi e il volto.

La croce fatta di legni poveri e il paesaggio quasi desertico accompagnano la figura di una Maddalena assorta e ascetica: l'opera dipinta a olio è frutto, infatti, di un processo di semplificazione in cui il pittore elimina ad esempio il tradizionale particolare del teschio nell'ombra per dare maggiore risalto alla figura della donna che domina quasi completamente l'intera composizione.

Al di là del dolore e del pianto per la Passione di Cristo, de Chirico sembra dare spazio così alla conversione e alla preghiera di una Maddalena che si è spogliata degli orpelli mondani superando le tenebre del peccato e della morte, il dolore e la disperazione per trovare l'illuminazione nella pace della fede e la serenità della preghiera e della meditazione mistica.

4. *Cristo e Francesco, il Calvario e la Tempesta*

Molti elementi delle opere già analizzate ci portano così al capolavoro dell'opera sacra di de Chirico: il grande quadro de *La salita al Calvario*, da cui il maestro non ha mai voluto separarsi e che, come ricorda Paolo Picozza, aveva una posizione speciale nella sua stessa casa romana di Piazza di Spagna con un'intera parete riservata. [fig. 8]

L'opera è stata poi donata dalla vedova Isabella ai Frati Minori della chiesa romana di San Francesco a Ripa e oggi è collocata nella cripta della stessa chiesa dove Giorgio de Chirico è sepolto.³¹

Il dipinto oggi è noto nella sua versione finale, successiva al 1954, tuttavia da una fotografia conosciamo la prima stesura della grande tela (databile tra il 1947 e il 1954) ed è recentemente emerso un primo disegno preparatorio dell'insieme della grande tela. [figg. 9, 10]

L'opera è esplicitamente modellata su *La salita al Calvario* di Rubens conservata ai Musées Royaux des Beaux Arts a Bruxelles (1634-1637) [fig. 11], ma si notano anche suggestioni di Tintoretto, El Greco, Dürer e Pieter Bruegel il Vecchio, in una ricchezza di riferimenti che dimostra in modo chiaro la complessità di riflessioni che fonda le opere "barocche" di de Chirico.

La prima versione presentava una composizione molto più affollata con «la parte sinistra gremita di personaggi fino all'inverosimile» dove «la scena vorticava in un groviglio di estrema drammaticità. Compare in questa versione anche il volto

³¹ P. PICOZZA, *De Chirico sulle orme di Francesco d'Assisi*, in *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato dell'opera sacra* cit., p. 62. Sull'opera e la relativa bibliografia cfr. L. CANOVA, *Francesco e la Croce. La salita al Calvario di Giorgio de Chirico*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 22-23, 2023, pp. 33-59.

di una Madonna assai intenso che richiama quello della *Pietà* in terracotta del 1940»,³² come ha notato Paolo Picozza a cui si deve un'acuta lettura e contestualizzazione del dipinto nel contesto della spiritualità francescana a cui de Chirico era legato. Nella prima versione le masse delle figure costruivano un viluppo tragico coronato dalla figura del Cristo caduto sotto il peso della Croce ma segnato dalla "solarità" della corona raggiata che si può ancora ammirare nella versione definitiva.

Nella prima stesura, compariva anche quella che secondo un'antica tradizione è la "Veronica", la pia donna che porge il velo a Cristo per detergerne il volto insanguinato, insieme alla Maddalena inginocchiata con le mani giunte di fronte a Cristo che è rimasta nella versione definitiva e che compare, quasi identica, nel *Cristo in Croce* del 1945.

Nelle due versioni del dipinto resta fondamentale la figura di San Francesco d'Assisi che si pone alla ribalta del quadro: al Santo, patrono d'Italia proprio dal 1939, de Chirico era molto legato e alla sua contemplazione (che paradossalmente dà le spalle all'intera scena di Cristo che sale al Calvario) il pittore affida l'evocazione del dramma della Passione di Gesù.

Come ha scritto Paolo Picozza:

Francesco, stando alla "ribalta" del quadro, rinvia certamente alla scena della Passione, *ma soprattutto a ciò che è realmente dietro* "la caduta di Gesù Cristo sotto il peso della croce", ciò che è all'origine ultima e definitiva della Croce, del Crocifisso: la bellezza di un Dio che, per toccare il cuore dei figli dimentichi di Lui, si esprime nell'opposto della bellezza, ossia nell'immagine sfregiata, orrida, che suscita orrore per la sua bruttezza, la figura dell'Uomo più umiliato nella storia umana.³³

Tuttavia, nonostante la caduta e il dolore che lo circonda, Cristo indica il cielo, coronato di luce come un sole a cui ci si può rivolgere in momenti tenebrosi, una figura quasi di eroe "classico" e non un uomo massacrato dalle torture.

Su questa traccia è dunque possibile ipotizzare che de Chirico abbia voluto far coincidere il monte Calvario con il fianco del monte della Verna dove Francesco sta pregando con sguardo assorto e gli occhi abbassati, meditando sulla Passione e sulla Croce di Gesù, pochi momenti prima di essere stigmatizzato.

Con una soluzione di grande potenza figurativa, l'artista ritrae il santo incappucciato, con gli occhi assorti abbassati, mentre è Cristo coronato di luce

³² P. PICOZZA, *De Chirico sulle orme...* cit., p. 62.

³³ *Ivi.*, p. 64.

l'unico dei personaggi a rivolgersi verso di noi indicando il cielo con gli occhi colmi di sofferenza di un vero e proprio "uomo dei dolori".

Utilizzando il suo impianto teatrale, molto caro alla sua visione della pittura, de Chirico pone Francesco alla ribalta del quadro e la sua presenza ha un ruolo fondamentale di quinta scenica, pensata non come un semplice trucco formale, ma come il tramite di una vera propria rivelazione, sviluppando la sua idea "barocca" dell'arte come spettacolo, dell'apertura del sipario che copre il mondo come una coltre opaca e che l'artista metafisico riesce a spalancare in un attimo di chiaroveggenza: un "aspetto teatrale" che, come sappiamo, per l'artista «accresce la potenza spirituale dell'opera».

Il "barocco" dechirichiano trova qui uno dei suoi momenti più alti, in un'opera dove il dialogo scenico si stringe intorno alle figure di Francesco e del Cristo, il Redentore sofferente, morto e risorto visto come un'ancora di salvezza per l'umanità sconvolta dalla violenza e dalla guerra.

Così, in un modo che non appare casuale, nel 1948 de Chirico dedica una delle sue ultime composizioni sacre a *Cristo e la tempesta* oggi nella collezione d'Arte Religiosa Moderna dei Musei Vaticani). [fig. 12]

De Chirico, con una superba energia pittorica, dipinge con la sua materia traslucida, la schiuma furente mare agitato e le nubi e l'uragano che si scaglia sulla barca nella tempesta, squassata dal vento che terrorizza i discepoli sconvolti dal panico, un capolavoro in cui il maestro è stato capace di dare forma concreta alla furia degli elementi e al terrore che deforma le anatomie e le espressioni degli apostoli mentre Cristo continua a dormire, candido e lucente nelle tenebre.

Forse de Chirico ha voluto alludere all'umanità sconvolta dalla guerra e alla necessità di tenere salda la fede quando tutto il mondo appariva sconvolto dall'uragano del conflitto.

Cristo, nonostante il sonno, irradia la sua luce agli apostoli terrorizzati poco prima di placare il vento e le onde: la guerra era da poco finita e il mondo stava tornando sereno e il quadro sembra quasi avere il valore di un ex voto per il ritorno della pace sulla terra.

De Chirico ha dato dunque un'alta testimonianza morale di civiltà, in uno stretto contatto con i grandi maestri della storia dell'arte, ma anche con gli eventi tragici del suo tempo, a cui non resta indifferente ma ai quali risponde con i suoi alti strumenti della pittura e della scrittura.

Il pittore è riuscito così a infondere un senso speciale alla sua arte negli anni più cupi della Seconda guerra mondiale, dando forma alla violenza e alla misericordia, al martirio, al dolore, alla paura e alla fede con i mezzi splendidi di una pittura straordinaria che prende corpo nello splendore, nella trasparenza, nella fluidità e

densità della materia pittorica che chiedeva a Dio nella sua *Preghiera del mattino del vero pittore*.³⁴

Come ha scritto ancora l'artista, parlando di sé stesso sotto lo pseudonimo di Isabella Far:

il mistero divino include nella sua grandiosità anche il mistero dell'arte. Gli fu in tal modo concesso di capire che l'arte è il fenomeno il quale con la sua perfezione ci porta più vicino a Dio; gli fu concesso di capire che in essa si rivela la presenza divina e la contemplazione di un'opera d'arte ci purifica, così come la Comunione fatta in uno stato di fede profonda.³⁵

Le opere sacre di de Chirico testimoniano così con forza come questa sua convinzione si sia avverata nella struttura fisica e nella sostanza intellettuale della sua pittura, nella ricerca quotidiana sulla sacralità e sui misteri della materia cromatica, attraverso una visione che dona nuova vita a un Barocco ritornante nel trionfo dei suoi meccanismi scenici e nella magnificenza dei suoi splendori pittorici.

³⁴ G. DE CHIRICO, *Preghiera del mattino del vero pittore*, in ID., *Scritti cit.*, p. 1143 (prima ed. in «L'Illustrazione Italiana», 19 luglio 1942).

³⁵ ID., *L'arte sacra cit.*, p. 1214.

Appendice iconografica



FIG. 1 – Giorgio de Chirico, *Il buon samaritano*, 1939, olio su tela cm 73,2x97,6
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



FIG. 2 – Eugène Delacroix, *Il buon samaritano*, 1852, olio su tela, cm 33,7x41,9
Victoria and Albert Museum, Londra



FIG. 3 – Giorgio de Chirico, *Pietà*, 1940, ceramica policroma, cm 28x22,7x16,5
Galleria d'Arte Moderna, Udine



FIG. 4 – Giorgio de Chirico, *Deposizione*, 1940, olio su tela, cm 32,5x23,5
Galleria d'Arte Moderna, Udine

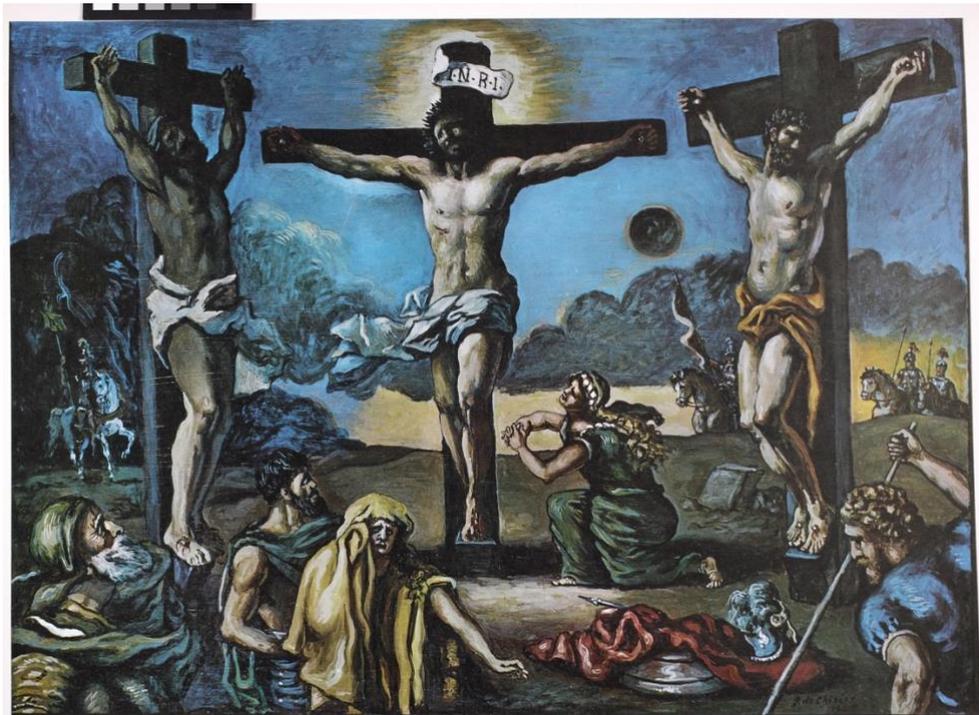


FIG. 5 – Giorgio de Chirico, *Cristo in croce*, 1945, olio su tela cm 80x110
Collezione privata



FIG. 6 – Max Klinger, *Crocefissione di Cristo*, 1890, olio su tela cm 251x465
Museum der Bildenden Künste, Lipsia



FIG. 7 – Giorgio de Chirico, *La Maddalena*, 1946, olio su tela cm 60x50
Collezione privata



FIG. 8 – Giorgio de Chirico, *La salita al Calvario*, 1947–post 1954, olio su tela
cm 185x160, Comunità Francescana di San Francesco a Ripa, Roma



FIG. 9 – Giorgio de Chirico, *La salita al Calvario*, prima versione, 1947–1954
Archivio Fondazione Giorgio e Isa de Chirico

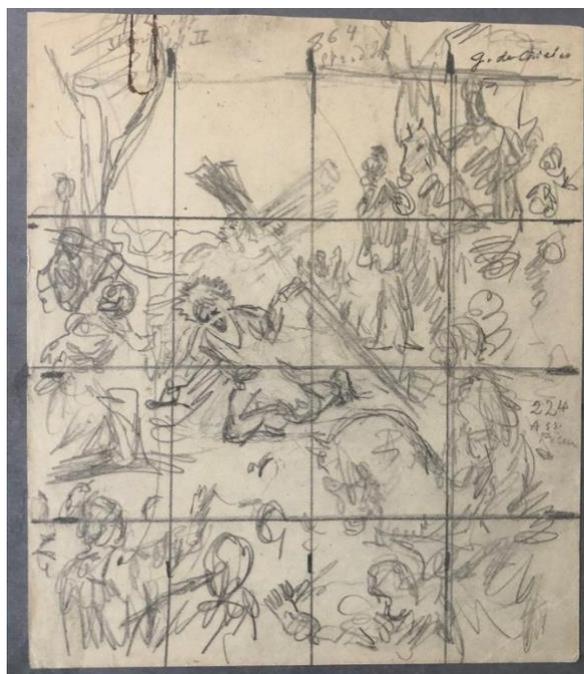


FIG. 10 – Giorgio de Chirico, *Studio preparatorio per La Salita al Calvario*, 1947 c.
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



FIG. 11 – Pieter Paul Rubens, *La salita al Calvario*, 1634–1637, olio su tela cm 569x355, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles



FIG. 12 – Giorgio de Chirico, *Cristo e la tempesta*, 1948, olio su tela cm 73x98
Collezione d'Arte Religiosa Moderna dei Musei Vaticani, Città del Vaticano