

DE CHIRICO E L'ARTE SACRA

Riccardo Dottori

Che cosa è l'arte sacra? È possibile parlare effettivamente di arte sacra, o essa è soltanto il retaggio di un mondo storico ormai passato? L'arte moderna e contemporanea, che ha affermato la sua piena autonomia da ogni principio extra-artistico, non ha reso ormai impossibile vincolarsi a un presupposto come il Sacro? E infine, ammesso che sia possibile trovare una qualche risposta a queste domande, quale ruolo gioca l'arte sacra in de Chirico, e qual è il suo giudizio in merito?

La prima domanda appartiene al genere delle domande metafisiche, alle questioni ultime e come tale non è di facile risposta; è l'arte sacra una categoria specifica dell'arte in generale, ed è possibile una tale categorizzazione, o non è piuttosto tale forma di arte, se di arte vera si tratta, indistinguibile quanto al suo vero essere da ciò che è l'arte in generale? Sappiamo già quanto la distinzione dell'arte nei diversi generi artistici, come della letteratura nei generi letterari, sia stata falsificata da forme artistiche completamente nuove e promiscue rispetto ai generi passati, tanto che a un certo punto è addirittura difficile distinguere tra pittura e scultura (Rauschenberg), tra pittura, fotografia e cinema (Warhol), tra teatro e *happening*, per non parlare poi, all'interno di uno stesso contesto, delle forme degli infratesti e degli ipertesti; ma non è questo il problema che riguarda una possibile categorizzazione dell'arte sacra, perché l'arte sacra può appartenere o disperdersi in tutti i vari generi dell'arte e mettere essa stessa in crisi la differenziazione delle varie forme di arte. Abbiamo sin dalle origini la prima manifestazione di arte sacra nella letteratura e nella poesia (gli inni sacri), fino ai più vari generi di musica sacra; abbiamo l'arte sacra in pittura, che non adorna soltanto templi e dimore terrene di principi ed ecclesiastici ma, parimenti alla scultura, crea immagini e simulacri del dio, che ne attestano la presenza terrena e divengono oggetto di culto e di venerazione. La stessa architettura ci si presenta nelle innumerevoli forme del costruire lo spazio sacro del dio, il contatto tra cielo e terra, e questo non semplicemente nel costruirne una dimora, ma nel collocarla sulla terra in modo che ne risulti chiaramente la sua apertura verso il cielo, nell'inserirla nello spazio in modo che lo stesso ne risulti orientato, con l'altare a cui si rivolge lo sguardo dei fedeli disposto verso oriente, verso la luce, la divina fonte della vita, e l'uscita a occidente, ove il tramonto della luce, e con essa della vita, si accompagna al ritornare nel grembo della terra; è a occidente delle chiese infatti che si rinserrano le spoglie caduche della vita e se ne custodisce il ricordo, finché questa ritorni a rivivere e risplendere.

Tuttavia il gioco dell'architettura non si esaurisce soltanto nell'individuare i segni e nel tracciare le linee della dimora terrena del sacro, o nell'abbellire le vestigia esteriori di questa dimora all'uniso-

no con la pittura e la scultura; essa non struttura soltanto lo spazio del dio in modo che questa struttura rappresenti un colloquio intimo con il divino, che coinvolga tutti coloro che entrano in questa dimora. L'architettura coglie anche le tracce che l'uomo vuol lasciare di sé sulla terra con e dopo la sua dipartita, dal mausoleo, nelle grandiose forme delle piramidi e delle intere città sotterranee degli imperatori cinesi, fino ai mausolei greci e romani e alle cappelle di re, imperatori, condottieri, papi ed ecclesiastici, borghesi e uomini comuni. Nel passaggio dalle tombe che sono grandi templi e città alle più modeste cappelle di oggi, l'architettura sacra è sempre in bilico comunque tra l'urbanistica, da un lato, e l'arte del giardino dall'altro, ove questa diventa (od è sempre stata, forse) un'arte di concepire lo spazio dell'uomo in un accordo coerente con il tutto e in armonia con la vita della natura.

Questo passare dell'arte sacra da una forma all'altra di ciò che oggi concepiamo come forme di generi artistici e letterari sembra far perdere ogni possibilità di categorizzazione e, con questo, di individuazione dell'arte sacra, tanto che essa finisce per essere un vuoto nome. Se perciò non riusciamo a tener fermo il concetto dell'arte sacra quanto al genere d'arte cui essa dovrebbe appartenere, sembra che possiamo tentare di tener fermo il concetto per quanto riguarda il contenuto.

L'*arte sacra* viene a essere considerata, allora, come *arte del Sacro* ovvero come l'insieme di tutte quelle forme di arte che hanno per oggetto il Sacro.

Qui però andiamo incontro a un pericoloso equivoco, che consiste precisamente nel prendere come un oggetto ciò che oggetto non è, e cioè il Sacro; esso non è l'oggetto che viene rappresentato, il simulacro del dio o la dimora del dio, o l'evento, il quadro storico che viene illustrato. In tal modo, si farebbe dell'arte sacra non un genere di arte, ma quello che di solito chiamiamo un'arte di genere, l'arte su commissione, nota soprattutto nell'arte cristiana, in special modo l'arte delle corti papali ed ecclesiastiche. De Chirico ha visto tutto questo nel più chiaro dei modi, e nel suo saggio *L'Arte sacra* (attribuito a Isabella Far) egli contesta questo modo di intendere l'arte sacra, perché la vera arte, in quanto arte del genio universale che opera nell'artista, trascende la semplice arte d'occasione e la semplice committenza. De Chirico arriva persino a dire che la vera arte, anche quella pagana, è sempre arte sacra. Tutte le scene della vita e della religiosità pagane, afferma, trovano luogo accanto alla rappresentazione della scena della Sacra Famiglia, o dell'Antico e Nuovo Testamento.¹ È qualcosa d'altro che muove dunque l'arte sacra, è il principio intenzionale che ne costituisce la ragion d'essere e lo spirito vivificatore che anima dall'interno tutta la rappresentazione. È il modo di farsi incontro da parte dell'artista al proprio mondo per scoprirvi le tracce, le vestigia del divino, e per riversarvi il suo bisogno dell'assoluto. È questo ciò che dà origine sin dall'inizio all'arte sacra; è il momento in cui il canto, da semplice espressione di gioia per il mondo e per la vita, si fa canto di lode e ringraziamento e ricerca delle note più consone a esporre pienamente tale sentimento; o è anche il momento in cui il grido, da semplice espressione di dolore, si fa lamento e implorazione, ricerca di aiuto e di conforto, e si cercano al tempo stesso le note perché questo grido di lamento e di aiuto sia più chiaro e modulato nel miglior modo possibile, per il rispetto e la vene-

¹ Cfr. G. de Chirico-Isabella Far, *L'Arte sacra*, in *Commedia dell'arte moderna*, Traguardi, Nuove edizioni italiane, Roma 1945, pp. 216-219. Ora in G. de Chirico, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di A. Cortellesa, ed. diretta da A. Bonito Oliva, Bompiani, Milano 2008, pp. 522-527.

razione che si ha verso colui a cui si chiede aiuto. La stessa cosa vale per la danza, allorché la gioia e il dolore spingono tutto il corpo al movimento, e l'animo umano, o l'animo dell'artista, cerca e trova quelle forme del movimento più atte a rendere tutte le più varie espressioni della gioia, della gratitudine, dell'angoscia, del dolore tragico ecc.; ed è tale ricerca che fa della semplice espressione del sentimento un'espressione artistica, ma anche un'espressione religiosa: le due cose vanno insieme, tanto che Hegel parla giustamente di religione artistica.

Anche de Chirico pensa la stessa cosa a proposito della scultura o delle arti figurative, come sappiamo dai suoi primi manoscritti di Parigi²: il primigenio uomo greco è portato ad attribuire alla divinità il turbine del vento, lo stormire delle fronde, il fragore del tuono e il lampo di luce del fulmine; così il sentimento originario dell'artista greco è quello di modellare con le proprie mani il volto del dio, di cui sente la presenza; la sua volontà è quella di rendere visibile il volto che egli sente sotto le sue mani, per averlo di fronte a sé, comunicare con lui e trovare la spiegazione degli enigmi dell'esistenza e del destino. È questo il tema del grande quadro *L'enigma dell'oracolo*.

L'autentico problema che ne risulta e che forma l'oggetto della nostra questione è se cioè l'arte sacra non debba essere intesa a questo punto come l'inizio stesso, come la radice dell'arte, e quindi non si debba dire che l'arte vera, la grande arte, sia arte sacra. È questa in fondo la tesi di Hegel; l'arte è per noi un che di passato perché non è più intesa come religione, non è più vissuta come l'autentico servizio divino, o non è più rivolta all'Assoluto. È nel passaggio dall'arte classica (che era ancora, come la prima arte simbolica, una religione artistica) all'arte romantica che l'arte diviene un che di passato; il motivo è che la riflessione nella letteratura romantica ha ormai sorvolato le arti belle, perché l'artista tematizza nella sua opera d'arte i suoi stessi problemi artistico-espressivi, tanto che questi divengono, da principio operativo, l'oggetto stesso dell'opera d'arte.

Un tale pensiero è alla base dell'acerba e alla fine ossessiva polemica di de Chirico verso l'arte moderna, e ciò che lui chiama il "modernismo". L'arte cessa di essere arte quando dimentica tutto il duro processo di lavoro, di perfezionamento e di educazione che è necessario all'artista per giungere alla sua opera, un processo teso a raggiungere quell'abilità espressiva che rende possibile un'autentica espressione del sentimento. Ma appunto per questo l'arte non è semplicemente sentimento, e l'arte sacra, se deve essere detta arte, non può essere semplicemente intesa come espressione del sentimento religioso. Essa comporta sempre l'acquisizione di un'abilità e il lavoro e lo sforzo per progredire in questa acquisizione e nel perfezionamento del proprio lavoro, che è al tempo stesso un'elevazione morale.³ La ricompensa di questo lavoro e di questo sforzo è per l'artista nient'altro che sentirsi avvicinato al mistero divino, esperire il genio divino che opera in lui.

Anche in de Chirico ritroviamo dunque quella concezione del concetto di Genio che attraverso Kant era penetrata in tutto il Romanticismo e si era poi mantenuta inalterata e indenne per tutto il XIX secolo, arrivando ad animare ancora le idee di Van Gogh e Gauguin, di Cézanne, Matisse ecc. Nonostante la sua diffidenza o addirittura ostilità per Van Gogh e Cézanne, de Chirico condivide queste idee che erano da essi espressamente professate. Può ben egli scandalizzarsi che una pittura di

² Cfr. G. de Chirico, Manoscritti Paulhan (1911-15), in *ibid.*, pp. 649-659.

³ Cfr. G. de Chirico-Isabella Far, *op. cit.*, p. 218. In *Scritti/1*, cit., p. 525.

Matisse sia stata accolta in un altare di una chiesa del sud della Francia⁴: in Matisse troviamo la stessa coscienza di artista che lavora a un'opera d'arte sacra che troviamo negli autori da de Chirico così ammirati, come Raffaello, Tintoretto, Correggio, Murillo⁵ ecc. Dov'è la differenza rispetto a ciò che fanno questi, o anche rispetto a ciò che farà poi lui stesso? Si tratta soltanto di una questione di diverso gusto, o di diversa abilità?

Sappiamo che il parroco di una chiesa bretone rifiutò a Gauguin un crocifisso da lui dipinto, il *Cristo giallo*, che voleva regalare alla parrocchia perché fosse messo sull'altare della chiesa. Il sacerdote lo trovava troppo brutto, anche se si tratta di un'opera di una intensa forza espressiva. In questo quadro Gauguin aveva raffigurato se stesso nel volto del Cristo, tanto che si parla anche di questo quadro come *Autoritratto del Cristo giallo*. Questa volontà dell'artista, che sta attraversando un momento molto difficile della sua vita, di autoidentificarsi con il Cristo sulla croce non è la semplice raffigurazione di un tema religioso, ma qualcosa di più: non si tratta evidentemente di una crocifissione, ma di una auto-identificazione con la storia della crocifissione quale evento originario che l'artista sente ripetersi nella propria vita.

L'evento originario non è comunque un evento qualsiasi; per colui che a esso si richiama è un evento straordinario, esemplare, e non una comune crocifissione; si tratta di un evento che appartiene a un altro ordine di storia, che chiamiamo appunto la storia sacra, o salvifica, la storia della salvezza; ed ecco che proprio questo ci permette di identificare il vero carattere dell'arte sacra: *l'arte sacra si costituisce proprio in questa partecipazione stessa alla storia sacra*, come storia della salvezza e redenzione dell'umanità, e non nel renderla semplicemente oggetto di rappresentazione (l'arte del Sacro).

L'arte sacra presuppone, dunque, fondamentalmente due cose: una storia sacra e una volontà da parte dell'artista di partecipare a questa storia sacra, e di parteciparvi come uomo e come artista, che sono in questo caso indissolubilmente legati; è infatti l'artista come uomo di fede a partecipare con la sua opera a questa storia sacra come storia della salvezza: una storia alla quale la sua arte dà un suo proprio personale contributo. L'arte sacra non è dunque arte del Sacro, ovvero la semplice arte su committenza, ma l'arte dell'uomo di fede che partecipa a questa storia, e che come artista vi partecipa in un modo ulteriore, contribuendo all'interpretazione, all'approfondimento e quindi alla continua rivelazione del mistero, in questo caso il mistero della sofferenza, della morte, della redenzione dal male e, infine, della salvezza.

L'esempio di Gauguin che ripete questa autoidentificazione in altre opere, come il *Cristo verde* e in *Getsemani*, o *L'orto degli ulivi*, non è un esempio isolato; in passato già Grünewald aveva operato una tale identificazione di sé con il crocifisso, ma sappiamo ora che de Chirico stesso ha tentato una cosa del genere.

Il maestro ci ha lasciato il disegno di un *Autoritratto come Cristo sul Calvario* (1946) che era originariamente uno *Studio per la salita al Calvario*. Ma nel dipinto *La caduta*, o *Salita al Calvario*,

⁴ Cfr. l'intervista del 1951, conservata nel Quaderno 176: "Nella Francia meridionale si è messo in una cappella delle pitture di Matisse che sono un vero orrore. Io mi chiedo come si può costringere un fedele a pregare sotto l'immagine di un Cristo o di una Madonna deformati in modo indecente, e dipinti come da qualcuno che non ha mai tenuto in mano un pennello. Le autorità ecclesiastiche a Roma si sono già rivolte e hanno violentemente protestato. Speriamo che continuino, non solo a protestare, ma a vietare fermamente questo scempio". Cfr. *La Passione secondo de Chirico*, catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva, Roma 2004-2005, De Luca, Roma 2004, p. 32-33.

⁵ Cfr. G. de Chirico, *Raffaello Sanzio*, «Il Convegno», Milano-Roma, a. 1, n. 3, aprile 1920. Ora in *Scritti/1*, cit., pp. 358-367.

fig. 1 Giorgio de Chirico, *La salita al Calvario*, 1947, olio su tela, Comunità Francescana di San Francesco a Ripa Grande, Roma



de Chirico non ha più usato questo disegno; egli non dipinge più se stesso nella figura e nel volto di Cristo, e ha lasciato cadere dunque questa idea; ha evidentemente mutato la concezione del quadro, e vuole realizzare qualcosa di diverso, che è per noi altrettanto interessante per il problema della sua concezione dell'arte sacra. Nel quadro abbiamo infatti la figura di Gesù in secondo piano, genuflesso o coricato in terra, che si sorregge con la mano destra e la mano sinistra alzata, nell'atto non sappiamo se di benedire gli astanti o di tendere la mano al cielo per implorare aiuto; dietro di lui degli uomini seminudi stanno già elevando la sua croce. In primo piano invece un altro uomo con le mani legate sul retro viene condotto al Calvario. Egli è guardato a vista da un soldato romano e scortato da un altro soldato a cavallo, entrambi armati di lancia; un altro uomo gli sta forse sciogliendo le mani perché possa anch'egli essere crocifisso. Davanti al soldato a cavallo intravediamo la figura e il volto di san Francesco, avvolto nel saio, che riempie l'angolo inferiore destro del quadro; che si tratti di lui ci è testimoniato non solo dal saio, ma da un altro disegno che de Chirico aveva abbozzato sempre per questo quadro.⁶ Al di sopra di lui intravediamo un volto, tagliato però a metà dalla estremità destra del quadro, che è forse il volto di de Chirico.

Così il maestro degli enigmi intende alla fine celarsi dietro il quadro, o per meglio dire dietro la rappresentazione; non è più il senso del quadro che deve restare celato, come nella prima arte meta-

⁶ Vedi Giorgio de Chirico, *Autoritratto come Cristo sul Calvario (Studio di figura per la Salita al Calvario)*, 1946, 22,5 x 30 cm.

fisica bensì, contrariamente a quanto voluto dall'auto-identificazione dell'artista con il *Cristo* in Gauguin, l'artista stesso diviene puro e semplice spettatore, quasi estraneo, di fronte alla rappresentazione della storia sacra. Perché, possiamo chiederci, de Chirico ha abbandonato la sua auto-identificazione con il Cristo che cade nella salita al Calvario? Perché vi ha introdotto invece la figura di san Francesco e perché ha separato in modo così netto la scena in primo piano, l'autentica salita al Calvario, la storia insomma dell'umanità peccatrice e sofferente che deve percorrere il sentiero della storia universale (il malfattore seguito da san Francesco, la misericordia e il perdono), dalla scena sullo sfondo, la storia della crocifissione di Gesù quale fondamento della storia sacra?

Il motivo lo troviamo forse in una dichiarazione da lui scritta per l'illustrazione dell'*Apocalypse*: "Come ho già detto, all'artista è permesso 'spostarsi'. Dal punto A, che rappresenterebbe il mondo noto e dal punto B, che rappresenta il mondo ignoto, e dal reciproco scambio di bene e di male, ma più di male che di bene, corrente tra questi due punti, io mi sposto completamente, e con la mia matita Faber numero 2, con il mio fedele temperino, la mia gomma marca Elefante ed il mio quaderno di carta da disegno, vado a installarmi sopra un terzo punto C. Da questo punto, trovandomi nella fascia di sicurezza della 'relatività', godo il piacere dell'osservatore, dello spettatore e del creatore. Svaniscono gli 'errori' e le 'inspiegabili differenze'. I punti, aiutati dai tratti, s'agganciano l'un l'altro; i tratti chiusi dai punti si sentono al sicuro; ogni segno della misteriosa stenografia è a casa e felice. E così nascono gli spettacoli disegnati."⁷

La riflessione di de Chirico deve essere stata questa: la rappresentazione artistica, in quanto appartenente all'arte sacra, non è più semplicemente enigmatica; in quanto tale, essa deve cogliere il senso autentico, sacro, della storia, e deve contribuire ad accrescerlo con la propria interpretazione. Quello che viene rappresentato non è perciò più una semplice salita al Calvario, una scena di storia, ma un momento fondamentale della storia della salvezza, che resta nel nostro quadro in secondo piano, quasi "dietro le quinte" del rappresentato. Questo è quanto viene qui detto con il rapporto del primo piano, il mondo noto o la superficie della scena, al mondo ignoto, il mondo del senso stesso della storia, o dell'accadere del divino. L'artista può andare da un mondo all'altro, in quanto rappresenta, e al tempo stesso si interroga sul senso di ciò che rappresenta, non identificandosi però più con nessuno dei due punti (di vista), poiché solo così è possibile per lui partecipare a entrambi i punti di vista e confrontarli: ovvero solo così è possibile la rappresentazione del senso della storia sacra, la sua rivisitazione e il suo reinserimento o ripetizione nella storia dell'artista e del suo mondo. Per poter fare ciò l'artista non deve identificarsi semplicemente con il rappresentato, né dell'una, né dell'altra parte del quadro: né della storia profana, o del mondo noto, né della storia sacra, il mondo ignoto, perché oggetto di sola fede. Egli deve invece astrarre da questa immediatezza del dato o della vita; deve comporre e interpretare per rappresentare il mistero: ma non può più, per questo motivo, farsi oggetto della rappresentazione in quanto identificazione completa con essa e il suo mistero; deve invece ritrarsi da essa, così come da quello che è il destino storico, e farsi pura osservazione del mistero che egli rappresenta e a cui partecipa. È questa superiore autocoscienza dell'artista che lo porta ad assumere il ruolo dello spettatore e a ritirarsi dalla scena rappresentata, perché possa coglierne interamente il senso, nel mentre lo rappresenta.

⁷ Cfr. G. de Chirico, *Perché ho illustrato l'Apocalisse*, «Stile», Milano, n. 1, gennaio 1941. Ora in *Scritti/1*, cit., pp. 893-895.

Questa superiore coscienza di sé da parte dell'artista, in cui egli si sente a un tempo "osservatore, spettatore, e creatore" è chiamata addirittura da de Chirico la "fascia di sicurezza della *relatività*"⁸. I due punti di vista, quello dello sguardo immediato sul mondo noto, e quello della fede, che porta sul mondo ignoto, non coincidono mai tra loro, pur non essendo erronei o fittizi; ma essi non coincidono mai neanche per il punto C, ovvero quello dell'osservazione, che li confronta entrambi, e neanche attraverso la sua osservazione, perché anche il punto C rimane un punto di vista relativo. Con questa frase: "come ho già detto, all'artista è consentito spostarsi", si conclude dunque il suo discorso sull'arte sacra e ciò nonostante, in questa fascia della relatività, egli può mettere a confronto i due mondi, vivendo nell'uno e nell'altro, e allo stesso tempo, né nell'uno né nell'altro: egli è tre cose, spettatore della storia del mondo, spettatore della storia sacra della salvezza, e da ultimo spettatore come artista: ma allora i punti si agganciano da soli l'un l'altro, egli è testimone della storia sacra, in questa sua relatività.

Qui de Chirico mostra davvero di essere un pensatore contemporaneo, o addirittura post-moderno; infatti ciò che costituisce il motivo fondamentale della *filosofia della finitezza* di Heidegger e Gadamer contro il pensiero di Hegel, considerato il punto di arrivo di tutto il pensiero moderno, è proprio il rifiuto di credere che il punto di vista dell'osservatore, che emerge in Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* come il punto di vista del confronto tra la coscienza immediata e la coscienza riflessa, sia un punto di vista assoluto. Una volta presa questa strada l'epilogo con il sapere assoluto resta inevitabile. È proprio il discorso sull'arte sacra che viene dunque a chiudere questa eventualità, o questo ultimo, infausto approdo del pensiero moderno.

Il presupposto dell'arte sacra è, infatti, la continua apertura alla storia sacra, per l'artista che vi partecipa, senza renderla semplicemente oggetto della rappresentazione; la rappresentazione artistica diviene il momento in cui l'artista, personalmente impegnato nella storia umana o storia universale, partecipa al tempo stesso a un'altra storia, la storia sacra o storia della salvezza, irriducibile alla prima e quindi partecipa anche a quest'ultima da un punto di vista relativo; la sua partecipazione di artista a entrambe queste due storie è possibile solo come quel punto C che è la stessa arte sacra, il fare dell'artista come "servizio divino": è il servizio reso al Sacro come arte, quindi come arte sacra.

Quest'ultimo "punto di vista" o quest'ultimo fare, è quindi anch'esso relativo, ed è per questo che la stessa storia sacra, e non semplicemente la storia dell'arte del Sacro, resta ancora aperta: aperta appunto per il fare dell'arte, che è continua interpretazione del *kerigma*, o del messaggio divino, mentre si confronta con la storia universale, o la confronta con la storia sacra come storia della salvezza. In questo senso il servizio dell'artista è un servizio reso al divino e reso al tempo stesso all'umanità: è storia sacra e al tempo stesso storia universale.

Possiamo quindi riepilogare così i punti focali riguardanti la questione dell'arte sacra in de Chirico:

1. L'*arte sacra* è legata alla *storia sacra*, quanto anche è legata alla volontà del singolo artista, al suo lavoro di apprendimento e di maturazione dei propri mezzi stilistici, alla sua educazione, alla purezza e perfezione della grande arte ispirata dal genio.
2. L'arte sacra è certamente la grande arte, o se vogliamo la vera arte, l'autentica arte del genio,

⁸ È possibile che qui de Chirico abbia in mente la teoria della relatività di Einstein; cfr. in proposito R. Schiebler, *Giorgio De Chirico and the Theory of Relativity*, Lecture at Stanford University, ottobre 1988, ora in «Metafisica», n. 1/2, Téchine Editore, Milano 2002, pp. 211-222.

o l'arte autentica *tout-court*, mentre il suo opposto sarebbe un'arte inautentica, da lui chiamata "arte falsa"⁹, che è il puro e semplice artificio, la sola preoccupazione per i propri mezzi stilistici o la sola tematizzazione dei propri mezzi espressivi: l'arte come pura e semplice riflessione, la morte dell'arte. Ma ciò non significa che l'arte autentica, la vera arte sia solo l'arte sacra. La grande arte è l'arte del genio universale, che fa sentire all'artista la presenza del divino, o tramite cui l'artista è in grado di sentire la presenza del divino, ma è al di fuori degli eventi della storia sacra.

3. Cade così la difficoltà di una categorizzazione dell'arte sacra, sia dal punto di vista soggettivo, o del solo sentimento, che dal punto di vista oggettivo, o del contenuto; l'arte sacra appartiene certamente a una tradizione religiosa, che può essere quella cristiana, la quale è per il pittore quella a lui più nota, e anche la sua propria: ma che non è in ogni caso l'arte del Sacro. In ogni caso la storia di una tradizione religiosa è la base inoppugnabile della sua arte sacra, ma l'arte sacra si definisce fondamentalmente per la doppia partecipazione dell'artista a essa: come artista e come uomo di fede, riuniti nel punto di vista della relatività dello spettatore.

4. La difesa di questa tradizione è un punto fermo per de Chirico negli ultimi tempi della sua vita, anche in funzione della polemica "antimodernista"; possiamo ormai ammettere l'inutilità di una tale polemica, poiché in ogni caso non si può semplicemente comandare che sorga un'arte autentica e proibire un'arte inautentica; si può solo giudicare l'una e l'altra, ma in ogni caso ci si può solo comportare da spettatore, o al massimo da compratore. Se anche la sua indignazione per l'esposizione dei quadri di Matisse nella chiesa in Provenza ricorda molto il rifiuto del parroco della Bretagna di accettare il *Cristo giallo* per l'altare della sua chiesa, e se egli chiede che i prelati o committenti dell'attuale Chiesa o del Vaticano si guardino dal comprare o vietino l'acquisto di quadri "modernisti", non crediamo che tutto ciò ricordi l'Inquisizione, ma soltanto il rifiuto di un'arte che egli credeva inautentica in quanto veniva meno ai canoni della tradizione. In questo egli dimenticava di essere stato uno dei primi pittori del Novecento a mettere in crisi questi canoni.

Non dobbiamo per questo ascrivergli a colpa l'aver voluto difendere la sua concezione dell'arte sacra, ma a merito l'aver creduto alla funzione che l'arte sacra ha espletato in passato, e può ancora espletare quale ispiratrice della grande arte. Perciò, se anche in una intervista, alla domanda: "Cosa pensa della mostra dell'Arte sacra?" rispose: "Penso che sia una blasfemia e una vergogna e se le chiese prendessero questo aspetto nessuno ci andrebbe più; i fedeli troverebbero dei luoghi più degni per venerare Dio"¹⁰, non dobbiamo per questo credere che gli si faccia un torto se oggi si pensa e si studia la sua arte sacra.

⁹ Cfr. G. de Chirico-Isabella Far, *op. cit.*, p. 218, in *Scritti/I*, cit. p. 524: "In arte, quando si tratta veramente di arte, tutto è permesso, ma quello che è assolutamente vietato di fare è l'arte falsa, è di costruire, come si usa oggi, delle teorie artistiche false e balzane, di cui la sola possibilità di persistere si basa sulla incomprendenza degli uomini, per il vero valore, e sulla mancanza di intelligenza di gran parte di essi".

¹⁰ Vedi *L'art moderne et l'église*, in *Quaderno 77*, datato 18 novembre 1952. "Ce que je pense de l'exposition de l'Art sacré?" "Je pense que c'est une blasphémie et une honte et si les églises prenaient cet aspect personne n'irait plus là dedans; les fidèles trouveraient des endroits plus dignes pour vénérer Dieu."