

FRANCESCO E LA CROCE *LA SALITA AL CALVARIO* DI GIORGIO DE CHIRICO

Lorenzo Canova

*Ad Alessio Monciatti,
amico e maestro di studi francescani*

Un capolavoro riscoperto

Il grande quadro de *La Salita al Calvario* (fig. 1), noto anche come *La caduta*, è l'opera più importante della produzione sacra di Giorgio de Chirico, un capolavoro da cui il maestro non ha mai voluto separarsi e che oggi è collocato nella cripta nella chiesa romana di S. Francesco a Ripa, dove le sue spoglie mortali sono state traslate nel 1992.

Il quadro rappresenta Cristo che cade sotto la Croce nella sua dolorosa salita al monte Calvario, circondato da soldati romani a cavallo, da tre personaggi che sostengono la Croce, dalla Maddalena inginocchiata che gli si rivolge con le mani giunte, mentre in primo piano spiccano le figure dei due malfattori che lo seguono per essere crocefissi e, in basso a destra, la figura di san Francesco che, con gli occhi socchiusi, dà le spalle alla scena, un anacronismo il cui senso si cercherà di chiarire più avanti (figg. 2-3-4-5-41).

Come ricorda Paolo Picozza, che ha avuto spesso modo di frequentare la casa di de Chirico, dove ha raccolto questa testimonianza diretta, sembra che lo stesso Giovanni Battista Montini, papa Paolo VI, avesse espresso il desiderio di ottenere il quadro per le collezioni dei Musei Vaticani e che però il maestro non avesse voluto separarsi dal dipinto, a cui era particolarmente legato.

Non caso *La Salita al Calvario* aveva un'intera parete riservata nell'appartamento romano del pittore che, in tarda età, aveva peraltro confessato allo stesso Picozza che il cielo della grande tela non era ancora terminato.¹

A causa di questo legame speciale e "privato" il quadro ha avuto una vicenda espositiva molto particolare, comparando per la prima volta nel 1954 nella mostra collettiva *Ommaggio agli antichi maestri* alla Galleria d'Arte Moderna di Milano nel 1954 dove esponevano anche, tra gli altri, Carlo Carrà, Filippo de Pisis, Achille Funi, Mario Mafai e Mario Sironi.²

¹ Paolo Picozza, *De Chirico sulle orme di Francesco d'Assisi*, in *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato dell'opera sacra*, a cura di G. Gazzaneo ed E. Pontiggia, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2012, p. 62. Un ringraziamento speciale a Paolo Picozza per il sostegno e i fondamentali consigli.

² Pubblicato come *Ommaggio a Tintoretto* con il titolo *La salita al Calvario* e senza data in: *Mostra "Ommaggio agli antichi maestri"*, catalogo della mostra (Galleria d'Arte Moderna, Milano, autunno 1954-inverno 1955), Associazione Artisti

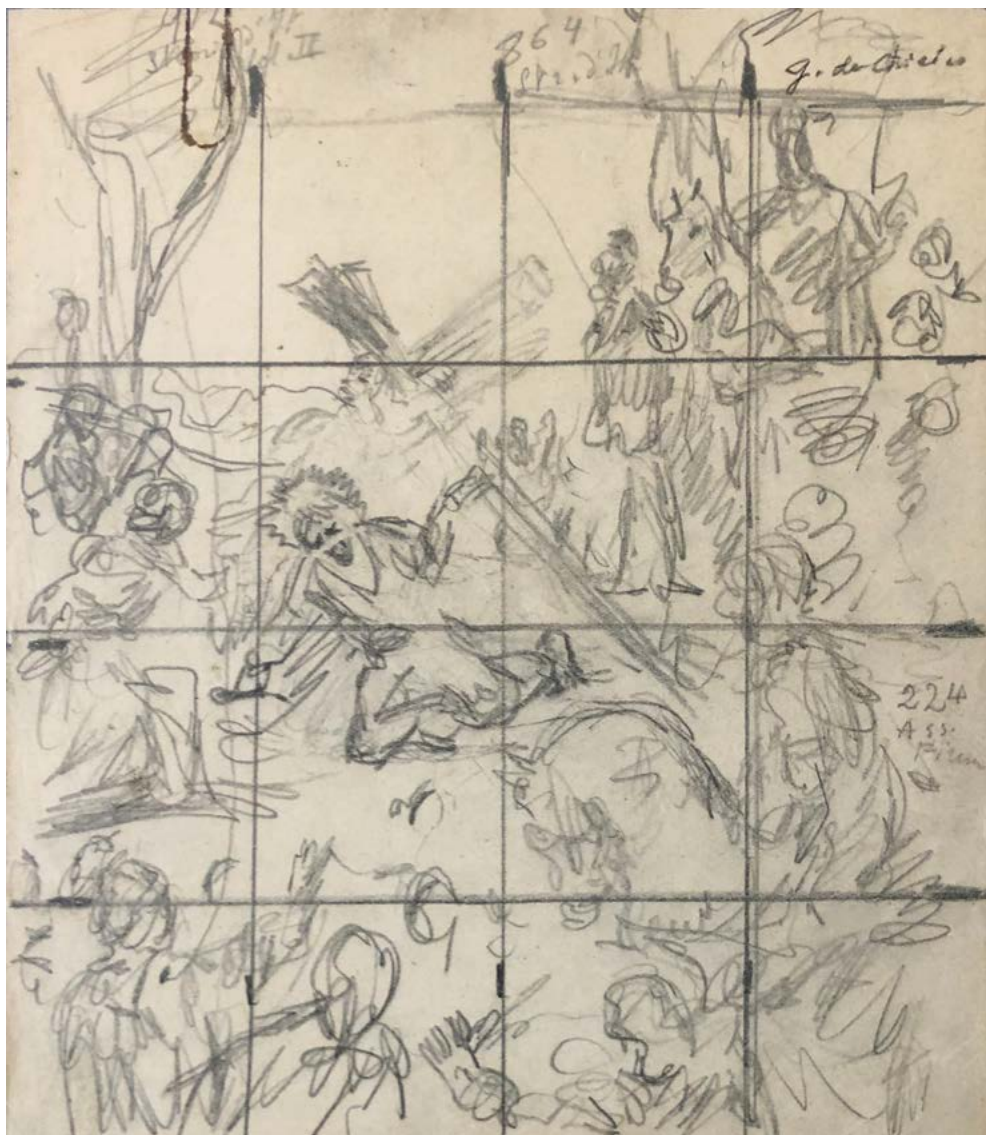


fig. 10 G. de Chirico, Studio preparatorio per *La Salita al Calvario*, 1947c.,
Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 1 G. de Chirico, *La Salita al Calvario*, post 1954.
Comunità Francescana di San Francesco a Ripa, Roma, ph. G. Benni



fig. 2 La Salita al Calvario (part. con il Cristo caduto), ph. Giorgio Benni



fig. 3 La Salita al Calvario (part. con i due malfattori), ph. Giorgio Benni



fig. 4 La Salita al Calvario (part. con san Francesco), ph. Giorgio Benni



fig. 5 El Greco, San Francesco e Frate Leone che meditano sulla morte, (part.), 1600-1605 c., National Gallery of Canada, Ottawa

Questa mostra e il suo catalogo sono preziosi perché *La Salita al Calvario* è pubblicata nella sua prima versione che oggi conosciamo solo da questa pubblicazione e da una foto conservata negli archivi della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico (fig. 6).

Dopo l'esposizione milanese il quadro non è stato più esposto fino al 1984, quasi sei anni dopo la morte del maestro, quando Maurizio Calvesi lo presentò nella celebre sezione *Arte allo specchio* della Biennale di Venezia di cui era curatore, permettendo al pubblico internazionale di ammirarlo nella sua versione definitiva.

Le due mostre, nonostante i trent'anni di distanza, hanno avuto però un elemento comune: quello del rapporto tra gli artisti del Novecento e la storia dell'arte, il dialogo con i "grandi maestri" che era dichiarato nella mostra milanese del 1954-1955 e che era alla base della mostra *Arte allo specchio* che, oltre a de Chirico, presentava moltissimi protagonisti dell'arte del Ventesimo secolo, da Picasso a Duchamp, da Rauschenberg a Warhol, fino a Festa, Paolini, Fabro, Gerhard Richter e al gruppo dei pittori anacronisti sostenuti da Maurizio Calvesi.

La mostra del 1984 ha avuto un'importanza speciale anche per la rivalutazione dell'intera opera di de Chirico, perché Calvesi ebbe la grande intuizione (e il coraggio)

di esporre una grande selezione di opere di de Chirico che, anche grazie a quella Biennale, veniva riconosciuto come uno dei punti di riferimento per molte generazioni di artisti più giovani attivi su versanti differenti, come la Pop Art, l'arte concettuale, l'Arte Povera e il Ritorno alla pittura degli anni Ottanta.

Tra le opere di de Chirico esposte in quell'occasione, molte erano quelle dedicate alle copie dai grandi maestri come Rubens, Raffaello o Tiziano una parte fondamentale della sua produzione che però fino ad allora era rimasta poco conosciuta e ancor meno considerata, viste anche le polemiche che seguirono



fig. 6 G. de Chirico, *La Salita al Calvario*,
prima versione, 1947-1954

d'Italia, Milano s.d. [ma 1954], pp. 46-47. Cfr. *Arte allo specchio*, catalogo della mostra a cura di M. Calvesi, XLI Esposizione Internazionale d'Arte, La Biennale di Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia-Electa, Venezia 1984, p. 69.

alla scelta di Calvesi di esporre dipinti che erano considerati quasi come un'eresia da un certo gusto conformista dell'arte moderna.

La mostra e le scelte di Calvesi nel corso dei decenni si sono invece dimostrate quasi profetiche, se si osserva l'attenzione quasi maniacale per la citazione, la copia e il recupero della grande storia dell'arte da parte di molti protagonisti dell'arte dei nostri giorni, come, ad esempio, Jeff Koons, Damien Hirst, Francesco Vezzoli o Ai Weiwei.

In questo contesto, tuttavia, il grande quadro de *La Salita al Calvario* di de Chirico recita una parte speciale perché si tratta di un'opera dalla gestazione lunga e articolata, basata certamente sull'interesse di de Chirico per i "grandi maestri" e sulla rielaborazione di capolavori del Cinque e Seicento, ma anche sulla sua visione dell'arte sacra che, a partire dal 1939, lo aveva già portato a realizzare delle importanti opere di tema religioso, in un vero e proprio percorso che ha trovato il suo culmine proprio nella sua grande tela conservata a S. Francesco a Ripa.

Come ha scritto Elena Pontiggia in un suo importante saggio sull'opera sacra di de Chirico,

il *Pictor Optimus* si ispira a varie fonti: l'*Andata al Calvario* di Rubens, di cui riprende i due condannati con le braccia legate, l'atletica figura che regge la croce, i soldati a cavallo; la *Salita al Calvario* del Tintoretto, di cui riecheggia l'andamento diagonale della scena e la posizione defilata di Cristo (quando l'opera è esposta per la prima volta, alla mostra *Omaggio agli antichi maestri*, tenuta a Milano nel 1954-1955, è indicata come "omaggio a Tintoretto"); la *Grande Passione* di Dürer di cui ripete il gesto di Gesù caduto (figg. 27-37-38).³

È molto interessante notare come de Chirico si serva delle opere dei maestri che ammira non in modo pedissequo, ma come delle matrici figurative su cui effettua le sue variazioni personali, in un rapporto con la pittura potente e innovativo che oggi può essere finalmente apprezzato in tutto il suo valore, al di là degli stereotipi che per troppo tempo hanno condizionato la lettura della sua opera.

3 E. Pontiggia, *La Bibbia secondo de Chirico*, in *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato dell'opera sacra*, cit., p. 41. Per *La salita al Calvario* vedi anche E. Russo de Caro, *L'Alter Christus. L'opera di Giorgio de Chirico: Cristo cade sul Calvario e Francesco piange*, in *G. de Chirico. Nulla sine tragoedia gloria*, atti del Convegno europeo di studi, Roma, Auditorium dell'IRI, ottobre 1999, a cura di C. Crescentini, Maschietto Editore, Ass. Shakespeare and Company 2, Firenze-Roma 2002, pp. 241-250; le schede di L. Turco Liveri in *La passione secondo de Chirico*, catalogo della mostra a cura di A. Bonito Oliva (Roma, Chiesa di San Francesco a Ripa, novembre 2004-gennaio 2005) De Luca, Roma 2004, pp. 100; 106-107; C. Crescentini, *Giorgio de Chirico. L'enigma velato*, Erreciemme, Roma 2019, pp. 201-219; L. Canova, *Un'opera d'arte ci purifica. Giorgio de Chirico e la pittura sacra*, in *Giorgio de Chirico. Gli spettacoli disegnati*, catalogo della mostra a cura di S. Antellini e L. Canova (Rieti, Fondazione Varrone, Palazzo Dosi Delfini, 13 aprile-31 luglio 2022), Maretti Editore, Imola 2022, pp. 59-74.

De Chirico, dunque, connette il suo presente alla storia e dà vita a un capolavoro dove il respiro del passato viene amplificato da una visione difforme e innovativa che oggi può essere finalmente considerata in tutta l'ampiezza della sua portata intellettuale e della sua forza pittorica e che colloca de Chirico anche tra i maggiori artisti sacri del Ventesimo secolo.

L'arte è sempre sacra

Il grande quadro di S. Francesco a Ripa è dunque il frutto di una lunga elaborazione stilistica e teorica, il culmine artistico e spirituale di un periodo in cui de Chirico riflette sulla situazione che lo circonda con testi illuminanti che si legano strettamente alla sua produzione pittorica degli anni Quaranta che oggi sta trovando la giusta considerazione della sua rilevanza anche grazie a una recente e fondamentale monografia di Elena Pontiggia.⁴

Nel 1945 de Chirico ha pubblicato 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 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.⁵

4 Cfr. E. Pontiggia, *Giorgio de Chirico. Gli anni quaranta. La metafisica della natura, il teatro della pittura*, La nave di Teseo, Milano 2021.

5 G. de Chirico, *L'arte sacra in Commedia dell'arte moderna* (prima edizione Traguardi-Nuove Edizioni Italiane, Roma 1945), ora in Id., *Scritti 1910-1978. Romanzi, poesie, scritti teorici, critici, tecnici e interviste*, a cura di A. Cortellessa, S.

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.⁶

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".⁷

In questo contesto un quadro come *La salita al Calvario* può essere dunque interpretato come uno dei molti studi di de Chirico sulla "bellezza pittorica" di un maestro a lui caro come Rubens, ma anche come uno dei suoi tentativi più importanti di un possibile rinnovamento dell'arte sacra con la valenza di una vera e propria rinascita culturale e civile.

Non caso, dunque, negli anni della guerra, l'interesse di de Chirico si era concentrato sulle immagini della Crocefissione, della Deposizione e della Pietà, a cui si aggiunge il ciclo di litografie dedicate all'*Apocalisse* eseguite nel 1940, tutte opere che denunciano il pathos e l'inquietudine per un tempo doloroso e cupo.

Nel contesto appena delineato non appare dunque un caso come, proprio nel 1940, quando la guerra infuria sull'Europa e il Nazismo sembra dilagare vittorioso, de Chirico dia il via alla sua elaborata serie di immagini dedicate alla Passione di Cristo, "l'uomo

D'Angelosante, P. Picozza, *La nave di Teseo*, Milano 2023, pp. 1215-1217.

6 Ivi., p. 1217.

7 Ibidem.

più degno di amore che si conosca”, come ha scritto ancora il pittore nelle sue *Memorie della mia vita*.⁸

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”.⁹

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”.¹⁰

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”.¹¹

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

8 G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, in Id., *Scritti*, cit., p. 1447 (prima edizione Roma, Astrolabio 1945).

9 J. de Sanna, *Postfazione*, in G. de Chirico, I. Far, *Commedia dell’arte moderna*, Abscondita, Milano 2002, p. 269.

10 G. de Chirico, *Discorso sulla mentalità*, in Id., *Scritti*, cit., p. 1242.

11 Ibidem.



fig. 7 G. de Chirico, *Il buon samaritano*, 1939, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma

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.¹²

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

12 Ivi, pp. 1243-1244.



fig. 8 G. de Chirico, *Cristo in croce*, 1945, collezione privata

fig. 9 G. de Chirico, *Deposizione*, 1940, Galleria d'Arte Moderna, Udine

lasciati eredi della mentalità che si basa sulla cattiveria, l'egoismo, l'arrivismo e l'avidità, poiché questa mentalità esiste e predomina:¹³

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 che presentano un cielo offuscato e il sole oscurato dalle tenebre del male (figg. 7-8-9).¹⁴

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.¹⁵

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 rigorosa resa figurativa, con raffinata e dolente compostezza cromatica.

13 Ivi, p. 1243.

14 Su de Chirico e l'arte sacra, oltre ai già citati *La passione secondo de Chirico e Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato dell'opera sacra*, si veda anche *Giorgio de Chirico. L'Apocalisse e la luce*, catalogo della mostra a cura di G. Gazzaneo ed E. Pontiggia (Chieti, Palazzo de' Mayo, aprile-luglio 2012), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

15 G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, cit., pp. 1388-1389.

Nascita e sviluppo di un capolavoro

La salita al Calvario che si può ammirare nella cripta di S. Francesco a Ripa nasce dunque da un processo articolato e complesso di elaborazione e di trasformazioni che oggi possiamo valutare con conoscenze più approfondite.

Fino a poco tempo fa, infatti, era nota la prima versione del dipinto da foto d'epoca e dalla pubblicazione sul catalogo della citata mostra milanese del 1954 ma oggi possiamo valutarne meglio lo sviluppo progettuale ed esecutivo grazie al prezioso ritrovamento di un primo, complessivo e articolato, disegno preparatorio dell'intera composizione.

Un grande problema che si pone è poi quello della datazione dell'opera che per anni è stata fissata al 1947 ma che, in realtà, va spostata molto più avanti sia per la prima, che, ovviamente, la seconda, attuale, versione dopo gli ampi "pentimenti" del maestro.

Il particolare del Cristo caduto sotto la Croce è infatti pubblicato con la data 1947 e con il titolo *La caduta (particolare della Via Crucis)* già nella monografia del 1968 dedicata a de Chirico da Isabella Far e se questa data, con ogni probabilità, va accolta potrebbe essere legata alla genesi del dipinto.¹⁶

Il quadro, in questo modo, si porrebbe in perfetta continuità con il ciclo di opere di esplicito tema sacro che de Chirico realizza dal 1939 e negli anni Quaranta e che *La Salita al Calvario* senza dubbio corona perfettamente, per l'imponenza delle sue dimensioni e la complessità della sua storia esecutiva.

Tuttavia, come una sorta di "Lettera rubata", la data apposta insieme alla firma sul quadro è il 1954, già visibile nella foto pubblicata nel catalogo milanese e ancora, quasi impercettibilmente, presente in alto a sinistra della tela (fig. 41).¹⁷



fig. 41 *La Salita al Calvario*, particolare con la firma di Giorgio de Chirico, foto Giorgio Benni

Il dilemma si chiarisce però anche grazie alla nuova edizione ampliata del citato volume di Isabella Far pubblicata nel 1988, una monografia (coordinata da Paola Gribaudò) a cui hanno collaborato, a vario titolo, la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, un importante studioso come Maurizio Fagiolo Dell'Arco e il gallerista Carmine Siniscalco, che frequentava casa de Chirico.

16 Cfr. I. Far, *Giorgio de Chirico*, Fratelli Fabbri Editori, Milano 1968, p. 68.

17 La firma "G. de Chirico pictor optimus 1954" è visibile solo con un esame molto attento del quadro, come si può vedere nelle fotografie qui pubblicate, realizzate da Giorgio Benni in una recentissima campagna fotografica del febbraio 2023 coordinata da chi scrive per la Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Si ringraziano Padre Vittorio Margiotti OFM, i frati della chiesa di San Francesco a Ripa, Massimo De Rossi-Spedart, Giorgio Benni e Padre Silvestro Bejan OFM Conv.



fig. 11 G. de Chirico, *Studio preparatorio per il Cristo de La Salita al Calvario*, 1947 c., collezione privata

In questa riedizione del libro di Isabella Far (scomparsa nel 1990) il particolare del quadro è pubblicato ancora con il titolo *La caduta (particolare della Via Crucis)* ma con la nuova data 1947-54 che, non a caso, coincide perfettamente con quanto è stato appena sottolineato.¹⁸

In questo senso è pertanto fondamentale anche esaminare un disegno preparatorio recentemente riscoperto grazie alla meticolosa e rigorosa opera di archiviazione portata avanti dalla Fondazione Giorgio e Isa de Chirico che ha permesso non solo di liberare l'opera dell'artista da contraffazioni e stereotipi falsanti, ma anche di far emergere molti inediti che permettono una lettura più organica e globale di tutta la sua carriera (fig. 10).

La complessità de *La salita al Calvario* è documentata infatti da una lunga serie di disegni che studiano le singole figure, tra cui anche uno inedito del Cristo qui pubblicato e il disegno preparatorio dell'intera composizione che permette di valutare come l'artista abbia messo a punto l'opera finale attraverso un lungo percorso di elaborazione e modifiche (fig. 11).¹⁹

18 I. Far, *Giorgio de Chirico*, nuova edizione ampliata, Fabbri Editori, Milano 1988, pp. 107, 202.

19 Per la riproduzione di questo disegno si ringraziano Giorgio Chierici e Giorgia Chierici. Un ringraziamento per le ricerche iconografiche va anche ad Alessia Hintz.



fig. 12 G. de Chirico, *Studio preparatorio per il Cristo de La Salita al Calvario*, 1947 c., Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 13 G. de Chirico, *Studio preparatorio per il Cristo de La Salita al Calvario*, 1947 c., Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 14 G. de Chirico, *Studio preparatorio per un uomo che sostiene la Croce de La Salita al Calvario*, 1947 c., collezione privata



fig. 15 G. de Chirico, *Studio preparatorio per un uomo che sostiene la Croce de La Salita al Calvario*, 1947 c., collezione privata



fig. 16 G. de Chirico, *Studio preparatorio per un uomo che sostiene la Croce de La Salita al Calvario*, 1947 c., collezione privata



fig. 17 G. de Chirico, *Studio preparatorio per un uomo che sostiene la Croce de La Salita al Calvario*, 1947 c., collezione privata



fig. 18 G. de Chirico, *Studio preparatorio per un malfattore de La Salita al Calvario*, 1947 c., Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 19 G. de Chirico, *Studio preparatorio per un malfattore de La Salita al Calvario*, 1947 c., collezione privata



fig. 20 G. de Chirico, *Studio preparatorio per la Veronica e un soldato de La Salita al Calvario*, 1947 c., collezione privata



fig. 21 G. de Chirico, *Studio preparatorio per la Veronica de La Salita al Calvario*, 1947 c., collezione privata



fig. 22 G. de Chirico, *Studio preparatorio per un soldato de La Salita al Calvario*, 1947 c., collezione privata



fig. 23 G. de Chirico, *Studio preparatorio per un soldato de La Salita al Calvario*, 1947 c., collezione privata



fig. 24 G. de Chirico, *Studio preparatorio per un soldato de La Salita al Calvario*, 1947 c., Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma



fig. 25 G. de Chirico, *Studio preparatorio per un cavallo e figure de La Salita al Calvario*, 1947 c., collezione privata



fig. 26 G. de Chirico, *San Francesco, studio per La Salita al Calvario*, primi anni Cinquanta, collezione privata



fig. 27 P.P. Rubens, *La salita al Calvario*, 1634-1637, Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles

fig. 28 G. de Chirico, *Studio per la Maddalena*, 1945 c., collezione privata

Difatti, conosciamo già due studi del Cristo e una serie di studi, talvolta anche di diversi personaggi sovrapposti, come la Veronica e un soldato, una serie più accurata di soldati, due studi accurati delle figure dei malfattori e degli uomini che sostengono la Croce, fino a un primo studio del san Francesco di cui de Chirico sembra avere conservato soltanto l'impostazione generale del volto (figg. da 12 a 26).²⁰

A questo corpus già piuttosto ricco si aggiunge oggi questo disegno complessivo, contraddistinto da una stesura rapida ma molto nitida e incisiva che presenta peraltro una quadrettatura che lascia pensare a una prima e importante messa a fuoco dell'intero impianto compositivo e della collocazione delle varie figure.

In questo senso, come aveva già notato Elena Pontiggia, il disegno dialoga esplicitamente con il citato modello di Rubens, maestro a cui de Chirico, notoriamente, si ispira spesso in quegli anni, realizzando anche svariate copie da alcuni suoi dipinti, senza dimenticare alcuni richiami a Tintoretto e Dürer (figg. 27-37-38).

Rispetto alle due stesure pittoriche che conosciamo, il disegno, difatti presenta un'inquadratura più centrata sulla figura di Cristo sotto la Croce, come, peraltro, si ravvisa nella grande pala de *La salita al Calvario* di Rubens conservata ai Musées Royaux des Beaux Arts a Bruxelles (1634-1637).²¹

20 Cfr. le schede di L. Turco Liveri in *La passione secondo de Chirico*, cit., pp. 106-107; C. Crescentini, *Giorgio de Chirico. L'enigma velato*, cit.

21 Sull'opera di Rubens, vedi J. R. Judson, *Rubens. The Passion of Christ. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, VI*, Harvey Miller Publishers, Turnhout 2000, pp. 79-84; *Rubens. A Genius at Work. The Works of Peter Paul Rubens in the Royal Museums of Fine Arts of Belgium Reconsidered*, catalogo della mostra a cura di J. Vander Auwera e S. Van Sprang (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts du Belgique, settembre 2007-gennaio 2008), Lannoo Publishers, Tiel 2007, pp. 205-209.



fig. 29 G. de Chirico, *Pietà*, 1940, Galleria d'Arte Moderna, Udine

fig. 30 G. de Chirico, *particolare della Madonna*, prima versione de *La Salita al Calvario*, 1947-1954

Va però sottolineato che in questo caso de Chirico usa il quadro di Rubens come modello dell'intera composizione ma non realizza una vera e propria copia del dipinto del maestro fiammingo, come invece ha fatto in diverse altre occasioni, anche se in quadri di dimensioni più ridotte.

Rispetto al quadro (nelle due versioni) la figura di Cristo del disegno è molto più grande e centrale, si notano quelle che poi diventeranno molte delle figure in primo piano, tra cui il cavaliere romano, insieme a un accenno dell'altro cavaliere sullo sfondo e dell'uomo che sostiene la Croce che grava sotto Gesù. Inoltre, si nota con chiarezza la figura della Veronica (presente anche nel quadro di Rubens) che de Chirico dipinge nella prima versione del quadro ma che poi eliminerà nella versione definitiva.

Nel disegno mancano invece delle figure importanti come la Maddalena con le mani giunte presente in ambedue le versioni del quadro e molto simile a quella che de Chirico aveva dipinto nel suo *Cristo in Croce* del 1943 (figg. 8-28).

Nel disegno è assente, peraltro, la Madonna della prima versione del quadro, poi eliminata nella ridipintura successiva, il cui volto ricordava quello della

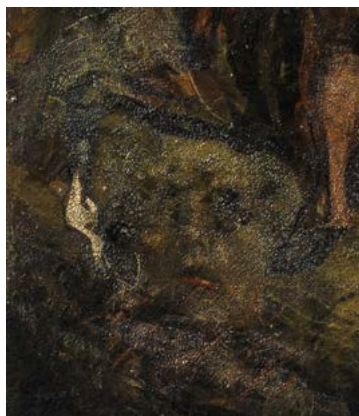


fig. 36 G. de Chirico, Particolare del volto della Madonna della prima versione che traspare nella versione attuale de *La Salita al Calvario*, ph. Giorgio Benni

Vergine che sorregge il figlio nella *Pietà* in ceramica (1940) della Galleria d'Arte Moderna di Udine (figg. 29-30).

È interessante notare che la figura della Madonna (fig. 36) traspaia ancora oggi dalla stesura del dipinto definitivo, com'era stato già notato in una relazione di restauro del quadro del 2012, in cui si nota anche la presenza di una vernice finale sotto la stesura definitiva del quadro che ci fa comprendere come de Chirico, in un primo momento, ritenesse finito il quadro, per poi riprenderlo dopo il 1954.²²

Ritornando al disegno preparatorio, va ravvisato invece che l'assenza più evidente è quella di san Francesco, presente in ambedue le versioni del quadro e che, come si vedrà, ha invece una parte decisiva all'interno dei suoi meccanismi compositivi e dei suoi nessi iconologici.

San Francesco si trova infatti nella parte bassa a destra della tela e la sua figura ha una fortissima rilevanza, tanto da mettere, ma solo in un certo senso, in secondo piano tutta la scena della Passione di Cristo, che viene ridotta di scala rispetto alle prime idee del disegno preparatorio, senza tuttavia perdere nulla del suo drammatico impatto scenico che, anzi, è forse ampliato dalla presenza del santo che, con gli occhi socchiusi, dà le spalle a Gesù caduto sotto la Croce e alle figure che accompagnano la sua via dolorosa verso il martirio.

La scelta stilistica è, del resto, strettamente connessa all'impianto simbolico che de Chirico sembra avere trasformato nel corso del processo di studio e di costruzione della grande tela che, non a caso, Isabella Far ha voluto collocare nella cappella sepolcrale della basilica romana di S. Francesco a Ripa.

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", come ha notato Paolo Picozza a cui si deve un'acuta lettura e contestualizzazione del dipinto nell'ambito della spiritualità francescana a cui de Chirico era legato.²³ Il volto di san Francesco ricorda peraltro quello del celebre *San Francesco e Frate Leone che meditano sulla morte*, uno dei quadri più famosi di El Greco, più volte replicato dal pittore e dalla sua bottega, un modello adeguato al santo che medita sulla Passione di Cristo dipinto da de Chirico (fig. 5). Un'altra fonte di ispirazione potrebbe

22 Cfr. la relazione di L. V. Pantone intitolata *Il restauro del dipinto "La Salita al Calvario" di Giorgio De Chirico* (maggio 2012), stilata per il restauro dell'opera finanziato dalla Cassa di Risparmio di Chieti in occasione della mostra *Giorgio de Chirico. L'Apocalisse e la luce*, cit. Nella relazione sono evidenziati i ritrovamenti della prima versione eseguita dallo stesso de Chirico: "l'opera sottostante secondo l'indagine diagnostica presenta una vernice che fa supporre che l'opera fosse giudicata finita dall'autore. Da destra vi sono due cerchiature che evidenziano due visi, quello più alto dipinto di profilo e quello in basso frontale, sulla destra, sopra la criniera del cavallo vi è una mano con avambraccio". Per la consultazione della relazione di restauro si ringraziano Simonetta Antellini e Laura Gigli.

23 Per il quadro *San Francesco e Frate Leone che meditano sulla morte* di El Greco, vedi H. E. Wethey, *El Greco and his School*, 2 voll., II: *Catalogue raisonné*, Princeton University, Princeton, N.J. 1962, pp. 124-126; 231-237.



fig. 31 G. de Chirico, *Gesù che appare alla Maddalena*, 1949 c., Galleria d'Arte Contemporanea della Pro Civitate Christiana, Assisi



fig. 32 G. de Chirico, *I discepoli di Emmaus*, 1949 c., Galleria d'Arte Contemporanea della Pro Civitate Christiana, Assisi



fig. 33 G. de Chirico, *Gesù al lago di Tiberiade*, 1949 c., Galleria d'Arte Contemporanea della Pro Civitate Christiana, Assisi



fig. 34 G. de Chirico, *Simon Pietro che raggiunge Gesù sulle rive del lago di Tiberiade*, 1949 c., Galleria d'Arte Contemporanea della Pro Civitate Christiana, Assisi



fig. 35 G. de Chirico, *Gesù divino lavoratore*, 1951, Galleria d'Arte Contemporanea della Pro Civitate Christiana, Assisi



fig. 37 Tintoretto, *La Salita al Calvario*, 1566-1567, Scuola Grande di San Rocco, Venezia



fig. 38 A. Dürer, *Trasporto della Croce*, dalla *Grande Passione*, 1498 c.



figg. 39-40 P. Bruegel il Vecchio, *Cristo che porta la Croce (L'andata al Calvario)*, 1564, Vienna, Kunsthistorisches Museum, particolari del Cristo e della Madonna.

essere anche il celebre quadro del *Cristo che porta la Croce* (*L'andata al Calvario*) di Pieter Bruegel il Vecchio del Kunsthistorisches Museum di Vienna: soprattutto per la figura e per la posizione del Cristo che cade sotto la Croce con i personaggi che lo circondano e in quella della Madonna addolorata, che, per l'espressione del volto e la posizione nell'opera del maestro fiammingo, potrebbe avere in parte ispirato il san Francesco nel dipinto del *Pictor Optimus* (figg. 39-40).²⁴

Nella prima versione le masse delle figure costruiscono 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.

Su questi presupposti, è lecito ipotizzare una cronologia dell'opera partendo dalla data del 1947 che potrebbe rinviare al primo momento ideativo del quadro, documentato dal disegno preparatorio dell'intera composizione appena esaminato



fig. 41 La cappella sepolcrale di Giorgio de Chirico nella chiesa di san Francesco a Ripa a Roma con *La Salita al Calvario* collocata sulla tomba del pittore

Al 1947, come si legge anche nella monografia del 1988, va aggiunta la data del 1954, riportata sulla tela, che collega non solo il quadro alla citata mostra milanese, ma appare come il coronamento di un periodo importante in cui pittore si è avvicinato alla spiritualità francescana.

A partire dalla fine degli anni Quaranta, difatti, de Chirico intrattiene rapporti con Assisi e si lega di amicizia con Don Giovanni Rossi, fondatore della Pro Civitate Christiana, per cui realizza i disegni di *Gesù che appare alla Maddalena*, di *I discepoli di Emmaus*, di *Simon Pietro che raggiunge Gesù sulle rive del lago di Tiberiade* e di *Gesù al lago di Tiberiade* (tutti databili intorno al 1949) e il quadro di *Gesù divino lavoratore*, datato 15 agosto 1951 (figg. da 31 a 35).²⁵

Risale poi al 1952 il matrimonio cristiano di de Chirico con la moglie Isabella celebrato proprio ad Assisi (dopo le nozze civili del 1946) e, in questo contesto, non

24 Cfr. *L'opera completa di Pieter Bruegel*, apparati critici di Piero Bianconi, Rizzoli, Milano 1967, pp. 100-101.

25 Cfr. *Giorgio de Chirico. Catalogo ragionato dell'opera sacra*, cit., pp. 205-206, 209.

va dimenticata la statuetta lignea di san Francesco, presente ancora oggi nella “sacra” scatola dei colori nello studio del pittore a Piazza di Spagna, accompagnata peraltro da un’immagine (sicuramente risalente agli anni Cinquanta) di Padre Pio, il frate oggi santo che apparteneva alla famiglia francescana dei cappuccini (fig. 42).²⁶

Si può lecitamente pensare, dunque, che l’inserimento della figura di san Francesco nel quadro de *La salita al Calvario* risalga proprio ai primi anni Cinquanta (e comunque non oltre il 1954), in un momento in cui de Chirico sceglie di affollare la composizione con molte più figure di quelle che si notano nel disegno preparatorio.

Il 1954 è dunque lo spartiacque delle date certe del quadro, la cui versione attuale, è però, ovviamente, da collocare negli anni successivi, con una datazione però molto difficile da fissare, poiché il maestro, come sappiamo ha sempre tenuto per sé la tela che non è più uscita dal suo appartamento di Piazza di Spagna fino a dopo la sua morte.

La Verna e il Calvario

La salita al Calvario ha avuto una serie di letture critiche di grande interesse, a partire da quella di Erina Russo de Caro che nel 1999 che, seguendo un’antica tradizione francescana chiama il dipinto l’*Alter Christus* in riferimento proprio al rapporto di quasi totale identificazione del santo di Assisi con Gesù crocefisso, chiuso nella sua sofferenza di fronte alla Passione del suo Signore.

De Caro ha notato la conformità alle fonti della rappresentazione delle fattezze fisiche del santo e come non sia ancora stigmatizzato, non essendo ancora stato crocefisso il Cristo del dipinto.²⁷

Nella seconda versione Gesù resta quasi solo, circondato soltanto dai suoi carnefici e da due ladroni legati e in cammino verso la croce, soltanto la Maddalena resta ai suoi piedi, partecipe del suo dolore, come accadeva già, in quadri come *Cristo in Croce* del 1945 e in una *Crocifissione* del 1950 (fig. 8).

Dobbiamo a Paolo Picozza la già citata e molto importante lettura del quadro in un saggio dove giustamente nota come Francesco sia stato “forse il più ardito contemplatore della Passione di Cristo [...] il santo mistico che meglio ha saputo scorgere nel Crocifisso il capolavoro dell’Artista divino: la realtà umana che più si identifica con Dio e meglio lo nasconde”.²⁸

Picozza prosegue con un’interessante intuizione sulla posizione del santo di Assisi nel quadro, che ha il viso rivolto verso di noi e non verso il Cristo che sale al Calvario,

26 Cfr. Picozza, *De Chirico sulle orme*, cit., p. 62.

27 Cfr. Russo de Caro, *L’Alter Christus*, cit., pp. 141-142.

28 Picozza, *De Chirico sulle orme*, cit., p. 63

infatti, per de Chirico “questa è la posizione di chiunque voglia comprendere ogni capolavoro [...] e soprattutto il capolavoro di Dio, Cristo”.²⁹

Picozza ricorda opportunamente che, proprio nel testo dedicato alle sue illustrazioni dell’*Apocalisse*, il pittore ha scritto che “per capire una creazione eccezionale e vasta bisogna cominciare a scavare “dietro” l’opera; mai puntare lo sguardo sulla superficie con la speranza di avanzare in profondità, ma cominciare dalle quinte, cominciare dal fondo, per giungere alla superficie ed alla ribalta”.³⁰

Come ha scritto ancora 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”.³¹

Lo studioso ha ragione nel sottolineare il valore speciale della posizione di Francesco nel dipinto ed è possibile interpretare l’opera facendo riferimento a due fonti fondamentali come la prima biografia del santo di Tommaso da Celano e la *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio, analizzando con attenzione il momento della stigmatizzazione.

Come ricorda André Vauchez nel suo basilare volume dedicato a Francesco d’Assisi nella prima *Vita di San Francesco* (1228-29)³² Tommaso da Celano precisa che il fenomeno si era prodotto alla Verna dopo aver consultato un evangelario che per tre volte si era aperto nel punto del racconto della Passione del Cristo: “ed Egli, ripieno dello Spirito di Dio, capì allora che sarebbe entrato nel regno dei cieli solo attraverso innumerevoli tribolazioni, angustie e lotte”.³³

“In tale prospettiva la stigmatizzazione- scrive Vauchez- appare come l’ultima tappa di una *salita al Calvario* che consentiva a Francesco di partecipare in modo attivo alla

29 Ibidem.

30 G. de Chirico, *Perché ho illustrato l’Apocalisse*, in Id., *Scritti*, cit., pp. 748-749 (prima edizione in «Stile», gennaio 1941).

31 Picozza, *De Chirico sulle orme*, cit., p. 64.

32 A. Vauchez, *Francesco d’Assisi. Tra storia e memoria*, Einaudi, Torino 2011, p. 235. Sull’iconografia francescana, vedi anche *L’immagine di San Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra (Roma, Calcografia, dicembre 1982-febbraio 1983), Edizioni Quasar, Roma 1982; C. Frugoni, *Francesco e l’invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Einaudi, Torino 1993; *L’arte di Francesco. Capolavori d’arte italiana e terre d’Asia dal XIII al XV secolo*, catalogo della mostra a cura di A. Tartuferi e F. D’Arelli (Firenze, Gallerie dell’Accademia, 30 marzo-11 ottobre 2015), Giunti; Firenze Musei, Firenze 2015.

33 Tommaso da Celano, *Vita del Beato Francesco [Vita prima]*, in *Fonti Francescane*, terza edizione rivista e aggiornata, Editrici Francescane, Padova 2011, p. 312.

Passione del Cristo, prima di accedere con lui alla Gloria della Croce e di divenire un intercessore per tutti coloro che in questo mondo soffrono”³⁴

Elena Pontiggia, ha notato, non a caso, che il tema del dipinto di de Chirico è “il Calvario come simbolo del calvario dell’uomo. Per questo Francesco, il santo che più di ogni altro si è immedesimato con la Passione di cui ha portato le tracce nel suo corpo, non si volta verso di Lui, ma si volta verso di noi: riflette sulla croce, ma anche sull’intera vicenda umana e sul significato della sofferenza che Cristo ha condiviso e riscattato”³⁵

In rapporto al quadro di de Chirico, il racconto della stigmatizzazione che fa san Bonaventura nella sua vita di san Francesco appare ancora più stringente.

Nella *Legenda Maior*, si legge infatti come la Provvidenza divina trasse in disparte Francesco conducendolo su un “monte *eccelso* chiamato monte della Verna”, dove, durante il digiuno quaresimale in onore di San Michele arcangelo, gli fu detto interiormente che, all’apertura del Vangelo, Cristo gli avrebbe rivelato che cosa

maggiormente avrebbe gradito in lui e per lui [...]. Aperto il libro per tre volte, sempre si imbatté nella passione del Signore: allora l’uomo pieno di Dio comprese che, come aveva imitato Cristo nelle azioni della sua vita, così doveva essere a lui conforme nelle sofferenze e nei dolori della passione, *prima di passare da questo mondo*. E benché ormai quel suo corpo, che aveva nel passato sostenuto tante austerità e portato senza interruzione la croce dei Signore, non avesse più forze, egli non provò alcun timore, anzi si sentì più vigorosamente animato ad affrontare il martirio [...]. L’ardore serafico del desiderio, dunque, lo sopraelevava in Dio e un dolce sentimento di compassione lo trasformava in Colui che volle, *per eccesso di carità*, essere crocifisso.³⁶

Anche Bonaventura, dunque, sottolinea l’importanza della Verna per l’evento centrale nella vita dell’assisiense si svolge sul monte, in un mattino all’appressarsi della festa dell’Esaltazione della santa Croce:

mentre pregava sul fianco del monte, vide un Serafino, con sei ali tanto infocate quanto luminose, discendere dalla sublimità dei cieli: esso, con rapidissimo volo, giunse vicino, librato nell’aria, all’uomo di Dio, e allora apparve tra le due ali l’effigie di un uomo crocifisso, che aveva mani e piedi tesi in forma di croce e confitti alla croce [...]. A quella vista si stupì fortemente, mentre gioia mista a

34 Vauchez, *Francesco d’Assisi*, cit., pp. 235-236 (corsivo nostro).

35 Pontiggia, *La Bibbia secondo de Chirico*, cit., p. 42.

36 Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore (Vita di san Francesco d’Assisi)*, in *Fonti Francescane*, cit., p. 692.

tristezza gli inondava il cuore. Provava letizia per l'atteggiamento gentile, con il quale si vedeva guardato da Cristo, sotto la figura del serafino; ma il vederlo confitto in croce *gli trapassava l'anima con la spada* dolorosa della compassione [...]. Lui, l'amico di Cristo, stava per essere trasformato nel ritratto visibile di Cristo crocifisso, non mediante il martirio della carne, ma mediante l'incendio dello spirito. Scomparendo la visione gli lasciò nel cuore un ardore mirabile e l'effigie di segni altrettanto meravigliosa lasciò impressa nella sua carne.³⁷

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 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 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 l'idea che de Chirico aveva 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.

La Metafisica stessa si sviluppa, infatti, sul concetto di "rivelazione" che il pittore ha spiegato più volte, come, ad esempio, ha fatto scrivendo nel 1942, in anni in cui si stava intensificando la sua produzione sacra:

la collaborazione tra l'uomo ed il Talento Superiore, che si potrebbe anche chiamare Divino o Cosmico, danno all'uomo la possibilità della creazione d'arte [...]. Il quadro inventato, che ha un valore spirituale, è un quadro che l'artista ha fatto in seguito ad una rivelazione. Qualcuno ha tirato la tenda spessa e pesante che circonda la nostra Terra e la separa dall'Universo. La tenda non è stata tirata che poco e soltanto per un breve istante. Ma questo è bastato perché un uomo potesse avere la visione tanto sorprendente e forte di un mondo che sta di là dal nostro sapere limitato, di un mondo lontano dalla nostra Terra, così piccola e a noi familiare. Il momento della rivelazione avuta dall'artista è il momento in cui egli ha potuto vedere quello che agli altri è invisibile; è il momento in cui ha

37 Ivi, pp. 692-693.

potuto intravedere un mondo che esiste al di fuori delle concezioni del pensiero e della ragione umana. È quel mondo inspiegabile e del quale noi con il nostro cervello non scorgiamo nulla, che l'artista doveva in seguito rivelarci, offrendo al nostro spirito, alla nostra intelligenza ed ai nostri occhi la visione impressionante di tale mondo ignoto. È l'istinto superiore che spinge l'uomo a condividere i beni dello spirito con gli altri mortali ed il pittore, che ha avuto la vera rivelazione, ci traccia l'immagine di quelle cose strane, inconcepibili per la nostra logica e che non sono i frutti della sua immaginazione, ma l'immagine fedele d'un mondo differente dal nostro, veduta da un uomo eletto, e che nessuna fantasia umana riuscirebbe a creare.³⁸

Francesco ci rivela così la visione della Passione del Signore e, in quest'ottica, che va ricordato che Apocalisse significa proprio rivelazione, disvelamento.

In questo modo, l'uomo incappucciato alle spalle del santo potrebbe, a livello puramente ipotetico, essere Frate Leone, unico testimone dell'evento, spesso e tradizionalmente associato alle rappresentazioni figurative della stigmatizzazione di Francesco (fig. 4).

L'uomo sembra sorpreso da quello che lo circonda, forse perché la visione del Cristo caduto che si approssima al martirio della carne appartiene a Francesco, immerso nell'incendio profetico dello spirito, prossimo a ricevere i segni reali dei chiodi della Croce che ancora non compaiono sulla sua mano in primo piano. Francesco, come un profeta metafisico dagli occhi drammaticamente in ombra (il santo di cui Bonaventura ricorda proprio "lo spirito di profezia"),³⁹ sembra evocare così dietro di sé la scena tragica di una Passione che si rispecchia nel suo stesso corpo.

Francesco diviene dunque un vero e proprio profeta metafisico, e ci si potrebbe ricordare delle parole di quando, parlando della *fatalità geografica*, de Chirico aveva scritto:

dal punto di vista geografico era fatale che una prima manifestazione cosciente di grande pittura metafisica nascesse in Italia [...]. Pertanto risulterebbe vero che solo tra simile gregge possono sorgere i grandi pastori, così come i più monumentali profeti che noveri la storia spuntarono d'infra le tribù e i popoli più infelici nel destino. L'Ellade, estetica nell'arte e la natura, non poteva partorire un profeta, ed il filosofo greco più profondo che io conosca, Eraclito, meditò su altre sponde, meno felici, perché più vicine all'inferno dei deserti.⁴⁰

38 G. de Chirico, *Discorso sulla materia pittorica*, in Id., *Scritti*, cit., 1167-1168 (prima edizione in «Il Corriere Padano», Ferrara 5 aprile 1942).

39 Bonaventura da Bagnoregio, *Leggenda maggiore*, cit., p. 676 e in particolare il cap. XI (pp. 675-683).

40 G. de Chirico, *Sull'arte metafisica*, in Id., *Scritti*, cit., pp. 178-179 (prima edizione in «Valori Plastici», I, 4-5, aprile-maggio 1919).

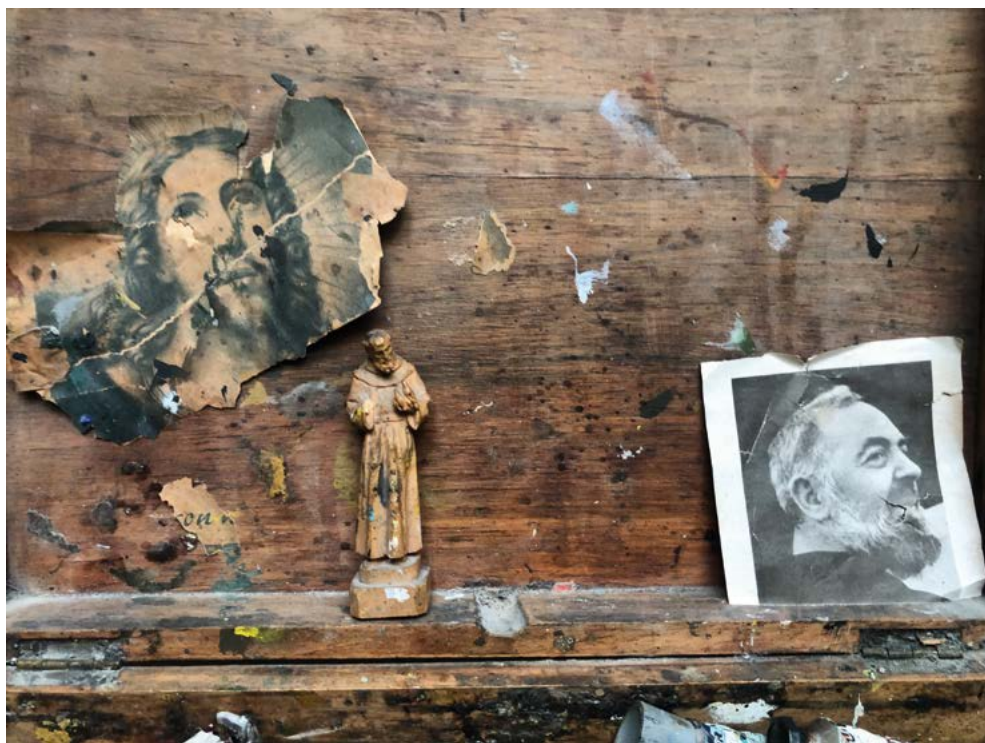


fig. 42 Studio di Giorgio de Chirico a Piazza di Spagna: la scatola dei colori con la statuetta lignea di San Francesco e le immaginette di Gesù e di Padre Pio.

Così, Francesco, santo e patrono d'Italia, è il profeta che dallo sperone roccioso de La Verna s'identifica con Gesù oltrepassando il velo della realtà terrena per far apparire la scena della sua dolorosa ascesa al Calvario e per portare nella carne i segni della Croce "perché dobbiamo amare molto l'amore di Colui che ci ha amati molto",⁴¹ quel Cristo, "l'uomo più degno di amore che si conosca" a cui de Chirico ha reso omaggio nei molti capolavori della sua straordinaria produzione sacra.⁴²

41 Tommaso da Celano, *Memoriale nel desiderio dell'anima [Vita seconda]*, in *Fonti Francescane* cit., p. 491. Cfr. anche Vauchez, *Francesco d'Assisi*, cit. p. 279.

42 De Chirico, *Memorie*, cit., p. 1447.