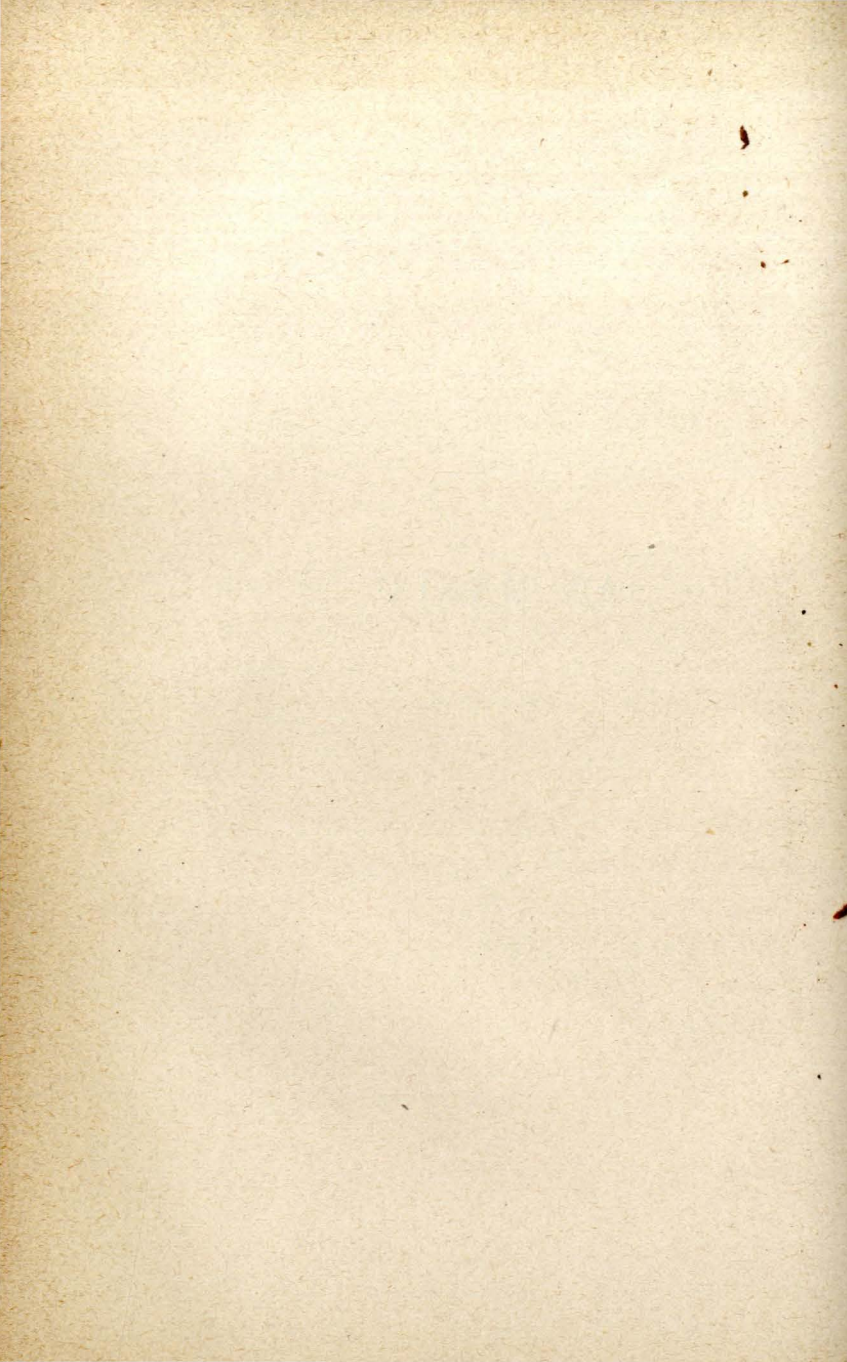


SAN MARCO



Nell'inverno del 1436, una processione solenne muoveva da San Giorgio oltr'Arno, e si fermava davanti al ruinoso convento di San Marco. Precedevano i mazzieri della Repubblica: poichè per richiesta comunale, per volontà di Cosimo, e per bolla pontificia del 21 gennaio '36, il Priore Domenicano doveva prendere possesso del convento. Dal vecchio edificio, erano espulsi i monaci silvestrini, i quali con irregolare condotta avevano concitata l'indignazione generale. I nuovi arrivati dovettero costruire capanne di legno per stare al coperto; onde molti infermarono. Cosimo padre chiamò a sè Michelozzo Michelozzi: Convien ripa-

rare esta fabbrica. — Michelozzo stese il nuovo disegno, dicendo che dovevasi atterrare il vecchio, e fare il nuovo. Ei disegnò due chiostri, dei quali, il primo più piccolo fiancheggia la Chiesa, e si congiunge al secondo maggiore, appoggiando sopra una delle arcate la biblioteca.

La sottile biblioteca allunga le sue tre navate di purissimo ordine ionico, sopra la fiancata orientale del secondo chiostro; e pare miracolosamente sospesa fra i due bei quadrilateri, come un ponte architettonico. Passando da tale musica colonnare alle corsie nude e povere delle celle, colpisce evidente il contrasto. Michelozzo e Cosimo piantarono i due quadrilateri dorici e li avvinsero col fuso agilissimo della libreria; ma quando sul primo chiostro dovette l'artefice elevare le celle, il Priore chiese fossero semplici e di poca spesa. Il tetto è formato da una salda travatura di granaio, come quello di Santa Croce; e in due file si allineano le cellette, separate da una corsia che gira tutto il chiostro. Tale con-

trasto eguaglia una dissonanza musicale. E il convento è ben degno dei trentaseimila fiorini d'oro che Cosimo padre elargì, è ben degno che i quattrocento codici del Niccoli siano allineati da Tommaso da Sarzana sui banchi della libreria, e che mille e cinquecento ducati siano concessi pei libri corali di Fra Benedetto.

I lavori intrapresi nel 1437 finirono nel 1443. L'Angelico si pose all'opera, mentre gli architetti andavano operando. Così, per ordine di tempo, dovettero precedere gli affreschi del Chiostro e del Capitolo, e seguire poi quelli del dormitorio superiore. Primo di tutti fu certamente quello ora scomparso del Refettorio, che era l'unica parte dell'antico monastero lasciata in piedi nella ricostruzione.

Innanzi alla tavola della Deposizione, io pensava a un *bouquet* di fiori, perchè la sacra composizione sfavillava di colori, e l'occhio veniva in qualche modo distratto dal soggetto principale. Ora invece, nella

solitudine del chiostro, nella necessità di armonizzare i soggetti religiosi con le pareti severe, avveniva che a poco a poco i toni svestivano i colori più ricchi, rimanendo quel tanto che bastava a render noto il valore. Quindi lo studio della forma era sempre più necessario, e la linea e la modellatura prendevano il sopravvento su la fulgidezza cromatica. Si aggiunga l'obbligo di far presto e di non ritoccare quello che era stato dipinto in una giornata; e si vedrà come la materia diversa, atteggiava altramente lo spirito dell'artista.

Per una fortunata combinazione, questo diverso atteggiamento era più naturale al cuore del nostro Fratello e alla sua matura età, che non fossero le sonore tavole, veri inni giovanili. Per il suo temperamento dolce, reso contemplativo dagli anni e dalla meditazione, era necessariamente più adatta la pittura murale di colore riposato: veniva dunque l'affresco ad aiutare il suo svolgimento artistico a meraviglia. A cotesta terribile prova, alla quale tutti gli artisti affi-

davano il loro genio o immolavano la loro incapacità, Fra Giovanni doveva suscitare il suo vero spirito e rivelarci il suo pensiero.

Un grande vantaggio emergeva dalla minore esigenza di chiaro oscuro: onde i suoi affreschi ci sembrano ombreggiati a bastanza, mentre le sue tavole ci colpiscono per mancanza d'ombre. Non poteva egli nell'affresco attingere quella sua grande luminosità che poi rendeva manchevoli le ombre; ma invece l'unità luminosa più bassa, compensava la fievolezza del chiaro scuro. Tale abbassamento di lume derivava dal fatto, che le tinte temperate nell'acqua per l'affresco, erano molto meno dense e quindi meno brillanti che quelle temperate all'uovo per tavola. La fulgidezza dei colori è in ragione diretta della densità del mezzo in cui sono disciolti i granelli; così che dalla tempera per muro a quella per tavola e a quella ad olio, va sempre crescendo la densità, onde diminuisce la riflessione di luce bianca superficiale, e aumenta l'assorbimento e la potenza del colore. Soltanto col mezzo fre-

sco, metodo posteriore, si cercò di confondere la pittura murale con quella dei quadri, introducendo resine ed olio nel semplice sistema del quattrocento. Dicevano dunque i muri di San Marco a Fra Giovanni: O miniatore splendido, che componevi sì ricchi cinabri e oltremarini, porpore sì magnifiche, ora non ti stanno più innanzi le ingessate tavole da rifinire a tua voglia, ma pareti avare che ti lasciano solo poche ore di lavoro. E rispondeva Fra Giovanni: O mura rigide, io vi amo, perchè m'insegnate a spogliare il mio cuore da tutto ciò che è terreno e ad innalzarlo alla purissima meditazione della croce. E come la collina di Fiesole gli aveva imposti i suoi colori, i chiostrì solenni gli ingiungevano il raccoglimento.

Avveniva a lui il fatto uguale ed opposto che a un altro grande artista del nostro secolo, Joseph Mallard William Turner: uguale per l'evoluzione, opposto per la successione. Nel primo periodo della sua arte, Turner impiega il colore in piccolissima parte, limitandosi a deboli azzuri, grigi, gialli aurei,



soltanto come mezzi per l'acquisto of *the first and most necessary Knowledge in all art-that of form* (1). Ma l'esigenza del paesaggio gli fece a poco a poco introdurre colori più forti e più complessi, e trasformò quella sua prima pacata maniera nel posteriore sviluppo.

Inversamente, l'Angelico ebbe dalla nudità parietale un impulso a spegnere l'esuberanza dei colori in un pallor sacro: onde nasceva la necessità di perfezionare *the first and most necessary knowledge in all art that of form*. A raggiungere tale perfezionamento della forma umana, gli porgevano aiuto le novelle opere del quattrocento. Verso il 1440 era già celebre la Cappella Brancacci; Piero della Francesca dipingeva in S. M. Nuova gli affreschi ora distrutti; Lorenzo Ghiberti disegnava la terza porta Battistero; Donatello aveva rallegrata di sculture l'Italia; Paolo Uccello si accingeva a frescare il Chiostro verde di S. M. Novella; Andrea del

(1) RUSKIN, *Pre-Raphaelitism*. New-York, G. P. Putnam's Sons.

Castagno aveva forse dipinta la cena di S. Apollonia; Fra Filippo Lippi molto avea lavorato, alleando colla sua loquacità fiorentina le figure eteree dell'Angelico col progresso naturalista. Non è ancora Filippo giunto ai grandi cicli di Prato e di Spoleto; ma è notissimo in Firenze. Vi è una lettera interessante, l'unica che in tutto il carteggio artistico raccolto dal Gaye, io abbia trovata alludente all'Angelico — Domenico Veneziano dipintore a Pietro de' Medici — Aprile 1438 (1).

— Ho sentito che Chossimo à deliberato de far fare, ciò dipinghiere una tavola d'altare, et vole un magnifico lavorio... ho speranza in Dio farvi vedere cose meravigliose, avengna che ce sia di bon maestri chome *fra filipo et fra giovane* i quali hanno di molto lavorio a fare.

— Questa lettera corrisponde proprio al momento in cui l'Angelico cominciava i suoi lavori in San Marco; ed è notevole l'asso-

(1) GAYE, *Carteggio inedito*. I.º vol., Lettera L, pagina 136.

ciazione del suo nome con quello di Fra Filippo Lippi.

Erano dunque nel 1438 i due pittori che maggiormente s'imponevano al pubblico; poichè ancora troppo giovine è la seconda generazione rinascente, quella che non Cosimo, ma il Magnifico Lorenzo potrà ghirlandare.

Gli architetti e gli scultori erano pure in relazione con l'Angelico: del Ghiberti specialmente, che è il più pittorico degli scultori, egli risentì l'influenza, anche prima di San Marco; come provano gli sportelli del Tabernacolo dei Linaioli, in cui le quattro figure sono modellate e panneggiate con la nobile larghezza ghibertiana; ed anche le varie Adorazioni de' Magi in cui si palesa l'influenza della porta Battistero. È poi principalmente da ricordare come fra le stesse mura, Fra Giovanni lavorasse e conversasse con Michelozzo Michelozzi.

Il grande discepolo di Brunellesco erigeva su nel convento la sottile biblioteca nel più puro stile ionico; e nella mente del pittore quelli archi rotondi dovevano far piegare le

lunghe figure, che nella Vita di Gesù parevano discese dalla basilica superiore di Assisi, o dalle navate di S. M. Novella. Ora il centro della sua ammirazione edilizia è spostato: di là d'Arno lo attirano Santo Spirito, capolavoro di Brunellesco, e il Carmine, ove Masolino e Masaccio avevano interpretata la figura umana.

Le armoniose logge brunelleschiane gli atteggiarono in modo l'immaginazione, che le figure di San Marco sorsero più flessuose, il disegno perdette l'acutezza, e gli angoli si svolsero in linea circolare.

Il finale risultato di cotesto sviluppo si presenterà a Roma nella Cappella Vaticana in maniera completa: San Marco però, lavorato da Fra Giovanni nel fiore della sua virilità, resta sempre l'opera che di lui più è rivelatrice.

Quando l'Angelico cominciò a disegnare i cartoni per le nuove mura, non si misurava con l'affresco per la prima volta. Senza contare la lunetta della facciata di S. Domenico

a Cortona che è, pei danni subiti, impossibile giudicare; noi possiamo ammirare in S. Domenico a Fiesole un suo Crocifisso in fresco nella Sagrestia del convento, che precede e annunzia quello del Chiostro Marciano (1).

Nessun Crocifisso al mondo eguaglia ed eguaglierà mai questo fiesolano.

Le proporzioni sono circa le stesse di quello Marciano, ma la soavità lineare è tanta che la contemplazione si tramuta in sospiro d'amore. Due soli colori: il fondo azzurro e una lista al basso di terra giallastra: su questo breve piano si eleva la croce basata sul sasso rigato di sangue.

Dello stesso colore ligneo è la croce: e il corpo abbandonato del salvatore è di quel tono, ma più pallido. Le sue braccia scarne si allungano, e le ascelle si scoprono ritmi-

(1) Marchese, Cartier, Crowe e Cavalcaselle non ne parlano affatto. Può essere che non abbiano mai visto la sagrestia del convento, perchè citano soltanto l'altro Crocifisso con la Vergine, S. Dom. e S. Gio. che passò al Museo del Louvre.

Neppure M. C. Phillimore ne parla nella sua recente compilazione. *Fra Angelico*. London, 1892.

camente; la testa si abbandona sul petto, mentre la chioma fulva cade sugli omeri, e le palpebre si abbassano. Lo scorcio del viso concentra una dolorosa calma, una meditativa rassegnazione. L'ideale cristiano, il Gesù dolce dispensiero d'amore, il vero senso della parola evangelica, due soli uomini antichi compresero, Francesco d'Assisi e Frate Giovanni da Fiesole. Gesù apparve a Fra Giovanni sotto le forme di un sottile efebo soprannaturale; e il Fratello chiese in grazia che i contorni di quel corpo esile si disegnassero per sempre nella sua anima. La preghiera fu esaudita, perchè non mai una più soave testa giovanile si piegò sopra un petto più armonico, nè proporzioni squisite formarono melodia più religiosa.

Convieni che i nostri occhi si fermino e abbraccino e stringano questo Gesù in croce perchè la nuova religione d'amore qui soltanto, riceve la forma d'arte.

Cotesto Gesù è unico, come unica è la parola del Signore. Dopo una meditazione

dei versetti, la figura del Redentore non può sorgere altrimenti nel nostro pensiero. L'antichità ci lasciò l'immagine del Gladiatore morente — e molti artisti moderni atteggieranno i loro Crocifissi a somiglianza di quegli antichi Trafitti; convertendo l'ideale cristiano in quello greco. Altri artefici osservatori riuniranno una sinfonia muscolare; o nella perfezione plastica aggeleranno il sentimento; ma Gesù vero non si rivelò ad altri che a Francesco d'Assisi e a Giovanni da Fiesole. Percorrete con lo sguardo il contorno dell'esile crocifisso, e proverete per la prima volta una sensazione nuova: che è l'ammirazione formale indivisibile dall'amor sacro.

Abbiamo così la vera e propria equazione della mano col pensiero, l'obbedienza assoluta dello strumento all'idea. Questo corpo sottile è quasi muliebre nella delicatezza: l'occhio scende dal torace ai fianchi, e trova sulle anche un'insenatura acuta, che stringe la vita, svolge il fianco, e innalza il busto come un calice. Quella vita sottile

e femminea è il risultato della finezza del corpo sospeso. Allargando le braccia, piegando il busto e ritirando i ginocchi, i fianchi si pronunziano e la vita si assottiglia: onde la creazione risulta da tale momento sorpreso ingenuamente. La forma del busto a calice è così spirituale, che il sangue zampillante dalla ferita e un raggio di sole che penetri dalla finestra alta, può dare l'illusione di un vero calice aureo. Egli è qui da quattro secoli, e perennemente, il sole ogni mattina, suscita il pulviscolo d'oro, come tributo al dolce martire.

Chi voglia adorare Gesù Nazareno, deve salire a San Domenico una mattina di primavera. — Il Crocifisso del Chiostro di S. Marco rappresenta un progresso tecnico posteriore. I colori sono gli stessi: a' piedi della croce è inginocchiato un domenicano, forse S. Domenico stesso. La bella testa soave di Gesù abbandonata, reca lineamenti più caratteristici, accostandosi a un ritratto umano. La corporatura maschile è più spiccata; così la vita meno si assottiglia, i fianchi sfug-



gono, le braccia arrotondano i muscoli; i piedi e le mani che lassù a S. Domenico sono trascurate, si articolano con cura; il petto ha le costole divise ad una ad una; la miologia riesce perfetta. L'artista si mostra preoccupato di dover fare un nudo: quindi ne cerca l'anatomica precisione. I capelli sono miniati come nelle tavole; la corona è spinosa, mentre su a S. Domenico, formava una semplice ombra verde: la testa che si abbandonava sul petto di fronte, ora si reclina sull'omero destro, quasi per guardare l'Adorante prono. Gesù parla con le pupille calme e la bocca amara al Frate genuflesso, ritratto sorprendente da rivaleggiare col San Cristoforo di Masaccio. Quella testa e quelle mani mostrano una ricerca della natura portata fino allo scrupolo: la forma dell'occhio e delle labbra è in stretta corrispondenza individuale: l'occhio stretto verso l'angolo, richiama il labbro stretto verso l'estremità.

La barba rasa è segnata pazientemente a piccoli punti; e sulla mano si disegna tutta

la trama delle vene. È singolare questa mano che conserva il solito contorno affusolato, e pure porta i vestigi di una osservazione minuta, che crea nuovi particolari, non spezzando ancora l'outline.

Per avere il più vivace contrasto, bisogna confrontare codesto crocifisso con quello scolpito in legno di Donatello, che è a Santa Croce. Nessuno lo giudicò meglio del Brunelleschi, secondo narra Vasari, quando disse a Donato che gli pareva che egli avesse messo in croce un contadino. È infatti un povero stanco villano appeso ad una croce. Il corpo tozzo, piombando su se stesso, rileva la muscolatura e le ossa: miologia e osteologia sono soddisfatte, ma l'ideale divino è scomparso. Tutte le parti sono rese con una realtà straordinaria: quel povero petto è sformato dall'inaudito sforzo; le ginocchia, rattratte, affilano gli stinchi, scarni come due lame. Quella testa fu veramente sorpresa in un popolano morente: le braccia sporgono il deltoide, il bicipite, l'osso adiutorio, i fucili, con distrazione angosciosa,

sì che invece di stendersi in linea retta, come nell'Angelico, le braccia s'incurvano pel grande peso. In quella linea brachiale più o meno curva, vi è lo spirito dei due artisti. L'Angelico ha un ideale religioso, Donato un ideale umano: sono della stessa epoca entrambi, perchè l'anatomia è conosciuta egualmente; ma tutte le parti che Fra Giovanni addolcisce nella suprema calma del Dio, Donato contrae e sbalza nel tremendo dolore dell'uomo che poggia sui chiodi. Senonchè, il momento Donatelliano è al *Fiat voluntas tua* — e in quel volto contratto, gli zigomi si allentano e le sopracciglia si fanno acute; onde anche questo umano dolore tocca, al pari del divino, l'infinito.

Oltre l'affresco del Crocifisso, vi sono su le cinque porte del Chiostro, cinque lunette di Fra Giovanni, che corrispondono, nel significato, con le stanze a cui le porte danno adito. Su quella della Sacrestia, S. Pietro Martire accosta l'indice alle labbra, ingiungendo silenzio solennemente; e la mezza figura

resta impressa nella mente come vigile simbolo del raccoglimento spirituale. Sull'ingresso del capitolo, S. Domenico alza la disciplina con una mano, e con l'altra apre il libro della Regola; affresco sciupato; sul Refettorio la mezza figura di Gesù si drizza fuori della tomba, allargando le braccia con le sanguinanti aperte mani, inclinando il capo dolorosamente. Il tipo è costante, anche nella lunetta della foresteria, in cui avvolto di pelle caprina, con la bella chioma su l'omero e gli occhi intenti, Gesù si appoggia stanco al bordone di pellegrino, e fissa d'uno sguardo nuovo, sovrumano, i due religiosi che dolcemente gli stendono le palme. Sono due ritratti dal vero. Il bordone divide la lunetta per metà, e verso la base viene trasversalmente diviso dall'intreccio della sinistra di Gesù con la mano del monaco, mentre la destra stringe il bordone alquanto più sopra; così che viene a formarsi simbolicamente la croce. Nessuno ha osservato quelle due mani, formanti croce col lungo bastone di Gesù pellegrino. Il mistico senso di tale

intreccio deve essere meditato religiosamente. Per ultimo, San Tommaso d'Aquino apre il libro della Summa, con la testa alta e la bocca in atto di sillogizzare.

Il Silenzio, l'Adorazione, la Pietà, il Pellegrino, la Scienza divina, si delineano dunque sotto il chiostro, preparando lo spirito ad una solenne meditazione.

Poichè nella sala del Capitolo, nella penombra, sulla vasta parete, si svolge la grande scena della Crocifissione. È il maggiore affresco del convento; la cristiana antichissima elegia. Prima del Mille, la Crocifissione non ebbe forma d'arte; la Passione stessa fu tentata per la prima volta in S. Apollinare nuovo in Ravenna, in cui Cristo saliva il Calvario, e le Marie venivano al sepolcro; ma non ancora il Redentore pendeva dalla Croce. Nel secolo XI solamente la tragedia della Passione si sviluppa in tutti i suoi quadri. A Sant'Urbano alla Caffarella (Roma), Gesù pende dal legno in mezzo ai ladroni; da un lato è Maria e Lon-

gino, dall'altro il soldato con la spugna e Giovanni: due mezze figure d'angioli sovra la croce.

Nel secolo XIII tutta Italia si popola di Crocifissi, tutta Italia si prostra innanzi al sangue del Calvario. Una mirabile fede, un impeto d'amore pel Nazareno rianima l'arte: e tale raggio muove dal monte di Assisi, ove S. Francesco vibrò, come un tempo Gesù, al contatto dell'anima universale. Il secolo XIII ebbe un nuovo Cristo che nelle mani e nei piedi recava le stigmate; e con le mani ferite dispensava amore, e coi piedi trafitti premeva le erbe verdi. Gli smunti crocifissi italo-bizantini attesero il tempio di Assisi come una patria. Ma la scuola giottesca portò nelle Crocifissioni una folla di popolo, una ressa, un clamore che derivava dalla tumultuosa vita comunale, non da una meditazione individua. La Cappella degli Spagnuoli ci fornisce questo tipo; mentre al sorgere del Rinascimento, il Ghiberti pone il suo Crocifisso fra due sole figure ploranti, nella formella della seconda porta

Battistero. È come un ritorno all'antica semplicità del secolo XI, rivestita di una nuova perfezione formale. L'uomo nuovo del secolo XV non assieperà sul Calvario una turba; ma rappresenterà per simbolo la meditazione del suo cuore; e come il Ghiberti pose Maria e Giovanni soli sul Monte, l'Angelico collocherà una fila estatica di adoranti intorno alle tre croci. Il dramma non sta più nel giottesco tumulto, ma in un intreccio psicologico. Dopo di lui, il Perugino tenterà la sacra rappresentazione (1495) con mollezza umbra languidamente: onde vedremo dal confronto delle due crocifissioni, l'indole diversa dei due artisti.

La Crocifissione del Chiostro di S. M. Maddalena è posta dal Rumohr come capolavoro di Pietro Perugino. Un languore infinito e un riposo estatico in ogni testa, in ogni attitudine: lontanamente azzurro violaceo sfugge il paesaggio montuoso e lacustre; qualche nube violetta erra per l'aria; esili fusti si drizzano nel tepore primaverile. Gesù, calmo, quasi dormente, si appoggia

alla Croce, senza dolore. Nei cinque astanti, che formano un ritmo simmetrico, non è il dolore del momento che domina, ma la contemplazione di un dolore tramontato; quel rilassamento dell'essere e quel perdersi degli occhi in lontananze sconosciute, che succede al pianto. Non il dolore, ma il languore. Una donna prega genuflessa a' piedi della Croce. « I miei occhi hanno pianto, ella dice, o Signore; ma quì sul Calvario io sento una grande pace inondarmi il cuore, come una rugiada. » L'altra donna inarca le sopracciglia e stringe le palme con le dita intessute: è la donna del lago che mormora: Quanto dolore! ripensando la Passione; e seguendo forse con gli occhi una triste barca che si allontana nel crepuscolo. Il giovine apostolo prediletto apre le braccia con le belle distese mani, e smarrisce lo sguardo nel cielo, piegando il capo verso la spalla, su cui riposano i biondi capelli femminei. I due frati genuflessi ai lati estremi, piegano anch'essi il capo, seguendo l'abbassarsi e l'ondulare di una melodia — quella



melodia che anche aveva udito Fiorenzo di Lorenzo, prima del Perugino. Queste creature sono essenzialmente musicali; e la loro vita consiste in un languido ritmo interiore.

Il violetto è impiegato anche nella fascia che cinge i fianchi a Gesù, con ricordo botticelliano. Pare in questa Crocifissione che il Perugino parli dell'Angelico a Sandro Botticelli sulle rive del Trasimeno, mentre un velo crepuscolare avvolge le cime lontane. Andrea Del Sarto troverà quì la sua scuola nei panneggi e nelle cadenze; ma sotto la sua mano più pesante si indurrà l'ovale peruginesco; Raffaello poi arrotonderà quelle forme, sicchè sboccieranno tumide le fini labbra spirituali, e la serenità romana vincerà la mestizia umbra di Pietro.

Quale invece suonò nel cuore di Fra Giovanni l'elegia gerosolimitana? Nel fregio che circonda l'affresco del Capitolo Marciano, sopra la Croce, è scritto: *Similis factus sum pellicano solitudinis*: e il mistico uccello è dipinto in atto di squarciarsi il petto per nutrire i suoi piccoli. Il pensiero del

sangue redentore domina l'Angelico: Gesù è il divino agnello immolato per la salvezza degli uomini; onde il pittore chiama, piangendo, i santi e i martiri a' piedi della Croce, a contemplare quel martirio e la pietà delle Marie che accolgono la Madre svenuta, le braccia protese, il volto irrigidito. La donna pallida che ne sostiene la destra è veramente la Donna delle Lacrime: il suo volto è impresso di tale profonda muliebre pietà e di singulto così represso, che noi scopriamo quanto l'Angelico potesse penetrare il cuore femminile. E la mano, quella mano pallida come il viso, lunga e diafana!

— O Maria Nazarena, mia signora, dice Maria di Magdala, precipitando a sorreggere la Vergine, mia signora, che è questo che voi cadete fra le mie braccia?

Che è questo? dice il Battista da lontane regioni venuto, coperto delle sue pelli e con in mano la croce — che è questo? Voi vedete ciò che io aveva annunziato; la mia testa recisa, non era che un simbolo di questa grande Passione. Ma l'evangelista

Marco, prono, segna la Bibbia: così era scritto, *et impleta est scriptura*.

San Lorenzo giunge le mani; San Damiano in fondo, si copre la faccia scoppiando in singhiozzi. E la fila di Santi che occupa tutta la parte destra, aggiungono il loro lamento a quello degli Apostoli: Il sacrificio è compiuto; ma quanto sangue! dice S. Domenico, aprendo le braccia attonito; e Sant'Ambrogio, guardando la Bibbia, addita la croce in atto di tacita omelia: Ecco il profondo senso allegorico delle parole bibliche, egli dice: ora io discopro le analogie dei Profeti ispirati da Dio. — Io ti adoro, Gesù, mormora a mani giunte San Girolamo; deh siano questi miei estremi anni una scala di perfezione! E Sant'Agostino medita alto e solenne, in atto di scrivere: La mia filosofia, o Cristo, è impotente a spiegare tale mistero; a me pare di essere un occhio cieco davanti alla luce: queste mie pupille potranno affisarsi lungamente nell'infinito; ma la mia mano segnerà nel chiuso libro parole vane.

Io vorrei struggermi d'amore, ardere d'amore, consumarmi d'amore, dice S. Francesco, appressando al viso la mano dolorosamente, ma la gratitudine mia è così impetuosa ch'io temo di mancarne: poichè, o Gesù, una volta ti concedesti agli occhi miei; e i miei poveri occhi si chiusero, mentre le mani, i piedi, il costato mi sanguinavano come a te sul calvario; e il miracolo era così inaudito che i cuori umani ne restarono attoniti. — San Benedetto alza la disciplina: È d'uopo percuotersi, purificarsi, celarsi alle genti, adorare nella penitenza e nel silenzio.

— San Bernardo, quasi infantile, stringe al cuore il suo dolce libro: Ma è una gran gioia, egli sospira, che germoglia da quel dolore: io vedo corolle nivee e foglie verdi sorgere dal sangue purpureo; tale è il frutto, e tale sarà nei secoli.

Infine San Romualdo curvo per gli anni, con la barba fluente, si appoggia sul bastone singhiozzando; San Pietro martire piega la testa sanguinosa; un solitario si copre il

volto piangendo; San Tommaso d'Aquino corruga le ciglia meditando perplesso.

È un poema spirituale, un'elegia dell'intera Chiesa. Per formarla, tutte le figure dovettero purificarsi in un bagno di lacrime. Tutti i volti sono copiati dal vero, le pieghe sono riprodotte con ogni esattezza, il chiaro e lo scuro si adoprano a formare il rilievo; ma tutto vive in un mondo superiore, come trasfigurato. L'Angelico piangendo, chiamò i santi: Venite, venite a piangere sotto il legno della Salute, venite tutti, recando le impronte della fiamma unica che vi ardeva, e che pure atteggiava il vostro viso in mille diverse attitudini. In ognuna di quelle teste è una storia, un nesso psicologico, un carattere. Il languore monocromo del Perugino che sfibra tutte le teste in una medesima estasi, si contrappone direttamente a questa potente realtà che crea un dramma interiore col legame d'individuali caratteri. Si venga ora a ripetere dal Müntz e dal Mantz che l'Angelico è un pittore in ritardo. In ritardo? Che cosa vuol dire? Chi è che sta-

bilisce i ritardi nella storia e nell'arte? Tutto ha una ragione progressiva, evolutiva che appare evidente a chi non ha idee preconcette.

Chiamate un giottesco a dipingere quel San Girolamo così reale, così vivo, calvo e debole vegliardo; e vedrete cadere i pennelli di mano ad Agnolo o a Taddeo. Certi storici hanno bisogno di vedere colonne corintie per gridare al Rinascimento; dovrebbe risorgere Ivan Lermollief per insegnar loro che cosa sia l'epoca del carattere.

Giovanni da Fiesole vi scolpisce una storia in un volto, il Perugino fa uno sfondo di paesaggio; e il primo deve essere un pittore in ritardo, il secondo un rappresentante della vera Rinascita! Non capiscono che se l'Angelico non fece sfondo alla sua Crocifissione (la mano bianco-rossa e posteriore) fu scientemente; perchè l'espressione delle teste è più suggestiva e passionale in superficie chiusa. Grandi cieli e bei paesaggi egli sapeva fare a suo tempo, meglio d'ogni altro, ma non quando voleva che lo

sguardo dello spettatore si addentrasse negli occhi, nell'anima dei personaggi.

Tutta la pittura inglese moderna che vuole essere psicologa, mostra d'aver compreso il suo insegnamento. E giacchè ho accennato alla pittura inglese, voglio ricordare il capolavoro di William Hunt: L'Ombra della Morte. È una crocifissione anche questa, una crocifissione concepita da uno spirito moderno; ultima forma dell'antichissimo tema, che ci svela la evoluzione subita dall'arte.

William Hunt pensò: L'episodio del Calvario è conosciuto da tutti; appendere Cristo alla Croce non sveglia pensiero nuovo; come potrò far nascere un nuovo pensiero, destare una suggestione rivelatrice, commuovere per analogia mistica?

— Cristo si leva su dal lavoro manuale, e come l'artiere che snoda le membra a lungo contratte, apre le braccia contro il sole occidente. Sulla parete opposta si disegna la sua figura, come un'ombra senza contorni, e tale ombra segna sul muro una croce.

Davanti al quadro gli uomini restano perplessi, e il simbolo misterioso suscita una folla di pensieri e di lacrime. Dalla prima crocifissione del secolo XI fino a questa ultima del Prerafaelita, vi è tutta la storia del pensiero: e Max Nordau che vilipende l'Ombra della Morte, vilipende il pensiero insolentemente.

Se volete ora allietare l'occhio nel verde, salite la scala che va alle celle, ed entrate nella prima, ove è raffigurato il *Noli me Tangere*. Nell'affresco del Perugino, ricordate quel terreno verde stupido?

Qui invece, Gesù traversa un prato, in bianca veste, la zappa su le spalle, con passo leggiero. Il divin Giardiniere è uscito dal frutteto, cui una fitta siepe di canne divide dal prato. Laggiù, il frutteto è ricco d'alberi folti, verde delicato, e verde delicato è pure il pratello ove trifogli e acetoselle, margherite, garofani campestri, radici, avena, formano vario tappeto a' piedi di una



palma, di un pioppo, di due acacie, ed a' ginocchi della Maddalena Tutto questo bel verde è ora sbiadito, nell'affresco, ma per ciò acquista in lieve e aereo. Prato e alberi sono meno miniati che nella tavola del Giudizio, perchè la mano deve correre, ma non meno ameni e parlanti. Dalla verde scena leggendaria vibra un ricordo del trecento, di Giovanni da Milano e dei Gaddi, della Cappella Rinuccini e di quella degli Spagnuoli; ma il moto delle erbe e degli alberi illeggiadrisce e rinfresca l'antica leggenda; perchè solo l'Angelico ne comprese la fresca poesia, e la potè rendere, senza scolorirla o caricarla, come poco agilmente fecero i Primitivi.

In un altro paesaggio, roccioso, rivelante l'osservazione delle cave di scarpellini, si svolge l'Adorazione de' Magi. Copre tutto l'arco della cella medicea (39) sulla cui porta si legge come Cosimò padre ivi si ritirasse alcune volte, e come Eugenio IV vi dimorasse nella Epifania del 1442. Questo af-

fresco è molto importante. Ricordate l'adorazione de' Magi di Lorenzo Monaco? (1) Una folla di strani personaggi in lunghi paludamenti orientali, si ergevano sopra un suolo di rocce acuminate sul ciel d'oro. La capanna era simile alle gabbie di Giotto e dei Gaddi: e tutto il quadro rappresenta il momento estremo del trecento; come il momento estremo del quattrocento, nello stesso tema, ci vien dato da Benozzo Gozzoli nella Cappella Riccardi. Non a caso unisco questi tre nomi. Lorenzo fu maestro all'Angelico, Gozzoli fu scolaro dell'Angelico: nei tre nomi vi è tutto lo svolgimento dell'arte. Dinanzi ai Re Magi di Lorenzo, cerchiamo di suscitare la superba cavalcata di Benozzo. Che grande paesaggio! I Medici in foggia asiatica, traversano montagne, pianure irrigue e arborate. Stupendi alberi e palme altissime diffondono l'ombra ai cavalieri ritti in arcione, ai fanti armati; mentre le montagne fuggono in luminose volute. E sul verde, le

(1) Uffizi — 1.º Corridoio N. 39.

teorie d'Angioli esultano, cantando l'osanna con dolci labbra: sono i Cherubini di Fra Giovanni, cresciuti nella salubre vita dei boschi, con ali di pavone dai mille occhi, con arie nuove più simili a quelle dei figli degli uomini. Tutta la nuova vita del secolo XV si effigia nelle cinque pagine della Cappella Riccardi; vita ariosa, direttamente opposta alla grigia scena di Lorenzo Monaco. Gli strani personaggi paludati del Camaldolese sono spinti da Benozzo a cavallo, e lanciati fuori delle cupe rocce, traverso un ridente paese.

Ed essi allegramente cavalcano, gustando il verde e respirando l'aria balsamica delle palme. Vi è l'intera trasformazione d'ideale. Le torte figure di Lorenzo non erano che magri simboli della Divina nascita; erano le comparse in un dramma, nel quale le idee astratte agivano da personaggi. Dominava il nudo simbolo, quel simbolo arido tanto caro agli uomini del trecento abituati alle dispute scolastiche. Ma Benozzo crea la vita. Creare la vita è l'ideale del secolo XV: il

simbolo e la vita: in due parole, i due secoli. La dimora del pensiero non è più fra le cattedre della Schola, ma sulle rive del fiume platonico, all'ombra del platano, e su quelle erbe ove Socrate si adagiava, disputando intorno alla bellezza. Prima però di arrivare a tale rappresentazione perfetta della nuova vita, in virtù della quale i Re Magi non sembrano tanto cercare Gesù, quanto un prato fiorito ove riposare; prima di arrivare all'espressione completa dei contemporanei d'Angiolo Poliziano, bisognava che i Magi, usciti dalle rocce di Lorenzo Monaco, passassero alle cave petrose di Frate Angelico; dopo aver svestite quelle tonache Camaldolesi, e assunti gli abbigliamenti veri, per mano dell'artista osservatore. L'Adorazione dei Magi di Fra Giovanni è appunto l'anello di congiunzione fra quella di Lorenzo e l'altra di Benozzo; fra l'erede d'Oragna e l'amico del Ghirlandaio. L'Angelico aveva già prima di questa Marciana, dipinte altre Adorazioni. Quella del Tabernacolo dei Linaioli segna un passo innanzi; ma i per-

sonaggi sono tutti del suo paese; sono biondi giovani, coloriti di maniera. Era per lui necessario un fatto che gli svelasse un lembo d'Oriente, durante il concilio fiorentino. Il 16 Febbraio 1439, Cosimo, in abito di gonfaloniere, andò ad incontrare il Paleologo, fino alle porte della città. Il monarca, col seguito bizantino, fu condotto alle case dei Peruzzi ad albergare; mentre pifferi, liuti, echeggiavano per le vie adorne e riboccanti di popolo. Ed ecco l'Angelico industriarsi a riprodurre i tipi conosciuti: nella ricerca ha poco tempo da pensare al paesaggio; e si appaga di un fondo petroso, a tinte chiare, bastevole a dar risalto alle figure umane. Sono venti figure, e ognuna ha un tipo speciale. I tre Re risentono ancora l'influenza del gruppo ghibertiano, ma le altre raffigurano tipi nuovi, in atteggiamenti svariati, in sospensione di danza. Non sono più le vesti senza corpo di Lorenzo, ma corpi ben modellati; fra i quali è *perfetto* il palafreniere alla base dell'arco, in posa *raffaellesca*. L'ammirazione rende i loro

occhi estatici, come di gente che svegliata da un sogno, muova alla luce.

La luce investe le figure, le ombreggia e le illumina con languido chiaro-scuro in relazione con l'aria ambiente. Sono molte figure in uno spazio piccolo; ma non vi è l'affollamento dell'Adorazione di Gentile da Fabriano, riprodotto similmente in quella di Benedetto Buonfigli (1).

Gentile aveva un'indole assai diversa: l'eleganza etrusca del nostro fratello era ignota all'Umbro. Gentile rassomiglia più alle scuole settentrionali. Nella sua Adorazione il gruppo di teste affollate è prettamente fiammingo e fa pensare all'altra Adorazione di Van Der Goes, prodigiosa per le belle mani (2). In Van Der Goes, la varietà degli atti digitali è tanto specifica da svelare i caratteri, anche senza guardare le teste. Il gesto dell'Angelico invece è uniforme, e generalmente apre

(1) Pinacoteca di Perugia. — Sala dei Buonfigli.

(2) Museo di S. M. Nuova. — Firenze.

la palma in atto di affettuosa o dolente meraviglia. Quelle due mani nel centro di questo arco le vedemmo nella tavola della Deposizione di croce, in posa eguale.

Nella cella ove ora siamo, Cosimo de' Medici meditò lungamente, alzando gli occhi e sporgendo le labbra, con le mani intesute, come nella tela del Pontormo: e il pontefice Eugenio IV ravvisò nel petroso paesaggio le fisionomie già viste all'ingresso del Paleologo.

È al Capo V dell'Evangelo di S. Matteo:

\* E vedendo Egli la moltitudine, salì nel monte; ed essendosi posto a sedere, i suoi discepoli gli si accostarono.

\* Ed egli aprendo la bocca sua, gli ammaestrava.

Dalla bocca di Gesù uscì il Sermone della Montagna, cardine del rinnovamento universale. Conforme alle parole stesse di Lui che dicono \* || Voi siete la luce del mondo: non può una città situata sopra un monte, na-

scondersi; — conforme la similitudine, pare a noi che l'altura ove predicava il Salvatore diffonda luce per la Terra. Socrate disputante sull' Illisso è un greco filosofo, di fronte a Gesù parlante sulle intatte pendici. L'Angelico comprese il senso più recondito; e pose (Cella 32) il Nazareno, non fra gli alberi, le erbe e la moltitudine, come volgarmente fece Cosimo Rosselli nella Sistina; ma fra i soli Apostoli, assiso sulla *viva pietra*. La pietra viva soltanto, intatta e rude, poteva far eco al Verbo divino.

L'erba vien falciata, gli alberi perdono il fogliame, le acque si trasmettano di continuo; la pietra sola sta perenne, simbolo dell'eternità di quel Verbo. La roccia preparò a Gesù un trono scosceso, che mano d'uomo non compose ma che forse da secoli attendeva il Maestro. E i discepoli in semicerchio, seduti sopra i gradi più bassi della roccia, lo ascoltano estatici. Gesù alza il braccio in alto. Il suo dire è al punto del versetto 9.º del Capo VI di S. Matteo.



\* — Voi dunque orate in questo modo ||  
Padre nostro che sei nei cieli, sia santificato il tuo Nome.

\* — Venga il tuo Regno. Sia fatta la tua volontà, sì come in cielo, così ancora in terra.

Un apostolo in fatti congiunge le mani ed eleva gli occhi al cielo.

Estatici sulla nuda roccia, gli uomini della Galilea contemplano il Regno di Dio. Tra essi vi è una sola aureola nera! Essi ascoltano la parola nuova con cuor puro, assorti e stupiti, perciocchè Egli insegnava loro come persona che abbia autorità, e non come gli scribi.

Egli insegnava l'applicazione della Legge con spirito nuovo; Egli insegnava la novella preghiera che, per la sua semplicità, faceva balzare il cuore agli uomini del lago e della montagna. Diceva:

\* Et quando tu farai oratione, non sarai come gl'hipocriti, che si dilettono d'orare stando ne le sinagoghe, e ne' cantoni de le piazze, per esser veduti da gli huomini. Io

vi dico in verità, che ricevono la lor mercede.

\* Ma tu quando fai oratione, entra ne la tua camera: e chiusa la tua porta, fa oratione al Padre tuo, *che è in occulto*: e tuo Padre che vede in occulto, ti renderà in palese.

\* E quando voi orate, non parlate molto, come [fanno] i Gentili: perchè pensano di dover essere esauditi per le loro molte parole.

\* Non siate dunque simili a loro: per ciò che il Padre vostro sa di che cose avete bisogno, prima che voi gliele domandate.

\* Non vi pigliate dunque pensiero per il giorno di domane: perchè il giorno di domane si pigliarà pensiero di sè stesso. Basta bene a ciascun giorno la sua miseria.

E concludeva. Capo VII sec. Matteo.

\* Adunque ciascuno che ode queste mie parole, || e mettele ad effetto, io l'assimiglierò ad un huomo prudente, il quale edificò la sua casa sopra la *pietra*.

\* Et discese la pioggia, e vennero i fiumi,

e soffiorono i venti, e urtorono in quella casa, e non ruinò: perciocch'ell'era stata fondata sopra la pietra.

E l'Angelico pose Gesù con gli Apostoli intorno, su la viva pietra.

Se il Cartier avesse meditata l'analogia, non avrebbe commesso lo sproposito di attribuire questo affresco a Fra Benedetto: come pùre, se avesse conosciuto meglio lo stile dell'Angelico, non avrebbe preso altri abbagli parlando delle celle.

Darò frattanto la distribuzione dei dipinti secondo il mio esame.

La pianta del Chiostro è la seguente:

	CORSIA C													12	Celle del Savonarola		
	21	20	19	18	17	16	15	14	13				14	13			
Vergine in trono . .	11				idem												
Presentaz. al tempio	10	22	Adoraz. della Croce		idem												
Coronaz. d. Vergine	9	23	idem														
Mario al Sepolcro .	8	24	Battesimo									Adoraz. della Croce					
Gesù nel Pretorio .	7	25	Adoraz. della Croce														
<i>Trasfigur. Tabor</i>	6	26	Pietà														
Natività . . . . .	5	27	Gesù alla Colonna														
Crocifissione . . . .	4	28	Salita del Calvario					Orazione nell'Orto					Salita della Croce		Cristo fra i ladroni		
<i>Annunciazione</i> . .	3	29	Ador. della Croce					Comunione									
La Sepoltura . . . .	2	30	idem		Discesa al Limbo		Sermone della Montagna		Tradim. di Giuda								
Noli me tangere . .	1				31	32	33				34	35	36	37			
				CORSIA B										38	Crocifissione		
		45			44		43			42		41	40	39			
					idem		Crocifissione		Colpo di lancia		Colpo di lancia		Crocifissione	Adoraz. dei Magi			

*Corsia A, lato sinistro.*

- Cella 1.<sup>a</sup> è dell'A., ben conservata.
- » 2.<sup>a</sup> irriconoscibile.
  - » 3.<sup>a</sup> dell'A., intatta.
  - » 4.<sup>a</sup> deturpata. — La mano dell'A., è solo riconoscibile nella Vergine e S. Giovanni.
  - » 5.<sup>a</sup> ridipinta — eccetto il bambino sulla paglia.
  - » 6.<sup>a</sup> dell'A., intatta.
  - » 7.<sup>a</sup> dell'A., — ritoccata.
  - » 8.<sup>a</sup> irriconoscibile.
  - » 9.<sup>a</sup> dell'A., intatta.
  - » 10.<sup>a</sup> solo nelle teste si ravvisa l'A.: il resto è orribilmente trasformato dai ritocchi.
  - » 11.<sup>a</sup> non è dell'A.: come si vede dal tipo della Vergine e dalle mani di diversa fattura.

Tutto il lato destro della stessa corsia *A* (celle 30-21), quanto la corsia *C* (15-21) e il lato destro della corsia *B* (45-38) sono tutte opere di aiuti, come Fra Benedetto,

Zanobi Strozzi, Andrea da Firenze, Domenico di Michelino etc.

*Corsia B, lato sinistro (31-39).*

Cella 31.<sup>a</sup> Come la Discesa al Limbo nei piccoli quadretti della Vita di Gesù, risente l'influenza della Cappella degli Spagnoli; specialmente nel pannello bellissimo di Gesù e di Adamo. — Il gruppo interno e la grotta furono restaurate.

» 32.<sup>a</sup> dell'A., ben conservata.

» 33.<sup>a</sup> dell'A., ben conservata.

» 34.<sup>a</sup> scomparso il carattere.

» 35.<sup>a</sup> dell'A.

» 36.<sup>a</sup> idem.

» 37.<sup>a</sup> idem.

» 38.<sup>a</sup> non è dell'A.

» 39.<sup>a</sup> dell'A., intatta.

---

Sulle pareti delle corsie *A* e *B* fuori delle celle, vi sono tre affreschi di Fra Giovanni. — Sul muro di sinistra della corsia *B*, di fronte all'ingresso, la bellissima Annuncia-

zione, in cui Maria siede sotto il loggiato e l'Angelo viene dal chiuso giardino; sul muro di destra della corsia *A*, una Vergine in trono ritoccata; e sul muro di destra accanto all'ingresso (corsia *B*) San Domenico sotto la Croce, ripetizione dell'affresco consimile del Chiostro.

Dopo aver percorso in rassegna tutte le celle, è necessario fermarsi a contemplare le due Annunciazioni, delle quali l'una, più grande, col simbolico chiuso giardino, si svolge sul muro della corsia *B*, e l'altra più piccola e più semplice, nella terza cella. Da quelle di Cortona a coteste, il pittore ha percorsa una lunga strada, ha eliminato molti colori tradizionali, si è spogliato di molte convenzioni, rivelandosi indipendente da ogni influenza. Io sono quì da un'ora, e non posso ancora definire il mio pensiero. Questa sottile melodia lineare mi sfugge, mentre tento di circoscriverla: nessun particolare mi aiuta nell'osservazione, nessun tono mi dirige l'occhio alla scoperta del

centro cromatico. La sensazione è uguale a quella che emana da una lettura della *Vita Nuova* e dei *Fioretti di San Francesco*. È impossibile definirla. Quando nella piccola cella, la tavola rislettrice concentra la luce sul dipinto, un tale raggio corre per le linee leggere profilanti l'Angelo e Maria, un tale fascino spirituale, che noi prestiamo fede ad una vera visione. Non è una opera d'arte umana, ma qualche cosa di soprannaturale.

Questo è il momento solenne e inaspettato della rivelazione di Frate Angelico. Il suo spirito si svela a noi tutto ora: l'istante in cui non fosse possibile descrivere l'opera di lui, quell'istante doveva essere l'indice della sua maggiore impronta. Egli dice a noi dolcemente, interpretando la nostra confusione: Voi non mi potete seguire nella genesi, non mi potete sorprendere nella sintesi, non scoprire un difetto, non indicare un pregio speciale. E perchè questo? Perchè, o pittori giovani amici miei, la regione dei miei sogni era lontana assai dalla vostra; e voi cadete sulla soglia del mio re-



gno, abbacinati dall'interna luce. Sapete in quanto tempo ho concepita questa mia Annunciazione? In una purissima alba di primavera, dopo una lunga orazione: l'estasi si convertì immediatamente nell'immagine.

Quanto io prima aveva fatto, mi accostava agli uomini: ora soltanto io mi rivelo quale sono, in un attimo. Per condurre a termine questo affresco mi bastarono poche ore: non ebbi bisogno di cartoni e di carbonelle, perchè le due figure erano già vive e formate davanti agli occhi miei. Per la seconda volta in vita mia, dopo il Crocifisso fiesolano, mi parve che non la mia mano muovesse i pennelli, ma la mia stessa anima.

Così a noi dice Fra Giovanni nella piccola cella, mentre cerchiamo d'indagare il segreto della sua Annunciazione.

Il segreto sta nella assoluta mancanza di sforzo. Non mai come adesso appare luminosa la sentenza di Ruskin:

*No great intellectual thing was ever done by great effort: a great thing can only be*

*done by a great man, and he does it without effort* (1).

Il vero spirito del Beato, come già nel Crocifisso di Fiesole, si rivela quì in un indicibile istante, nel quale la sua mano obbedisce al pensiero senza preoccupazioni, senza imitazioni, fatalmente.

Le due Annunciazioni di San Marco, questa specialmente della cella terza, ove io scrivo, ci rappresentano il momento rivelatore dell'Angelico.

Non potendo descriverle, ripetiamo nella cella silenziosa i versi di Dante Gabriele Rossetti su Maria fanciulla, quale è innanzi a noi trepida e sottile, genuflessa su lo sgabello.

Il Prerafaelita allude alla sua Annunciazione, in cui Maria è sorpresa dall'Angelo nel suo piccolo letto bianco, sull'alba: (2)

This is that blessed Mary, pre-elect  
 God's Virgin. Gone is a great while, and she  
 Dwelt young in Nazareth of Galilee  
 Unto God's will she brought devout respect,

(1) RUSKIN, *Pre-Raphaelitism*. pag. 8.

(2) D. G. ROSSETTI, *Poems*. - Lovel.

Profound simplicity of intellect  
 And supreme patience. From her mother's knee  
 Faithful and hopeful ; wise in charity ;  
 Strong in grave peace ; in pity circumspect.  
 So held she through her girlhood ; as it were  
 An Angel - watered lily, that near God  
 Grows and is quiet. Till, one dawn at home,  
 She woke in her white bed, and had no fear  
 At all : yet wept till sunshine, and felt awed ;  
 Because the fulness of the time was come.

Dante Gabriel mirabilmente temprato dall'azzurro aureo e dal verde grigio, volto all'antico sogno mistico, e intento alle riposte pieghe della natura, ingenuo come un fanciullo, e acuto come un naturalista, per primo nel nostro secolo comprese la grandezza dei Primitivi, e sentì in cuore un raggio della loro fede.

O Mary mother, egli dice nell'Ave dei poems.

Mind' st thou not [when June's heavy breath  
 Warmed the long days in Nazareth,]  
 That eve thou didst go forth to give  
 Thy flowers some drink that they might live  
 One faint night more amid the sands ?  
 Far off the trees were as pale wands  
 Against the fervid sky : the sea  
 Lighed further off eternally  
 As human sorrow sighs in sleep.

Then suddenly the awe grew deep,  
 As of a day to wich all days  
 Where footsteps in God's secret ways :  
 Until a folding sense, like prayer,  
 Wich is, as God is, everywhere,  
 Gathered about thee ; and a voice  
 Spake to thee without any noise,  
 Being of the silence : — 'Hail it said.  
 'Thou that art highly favored ;  
 The Lord is with thee here and now ;  
 Blessed among all women thou !

Nella piccola cella, i versi del Preraphaelita suonano lentamente, con sacre cadenze d'accenti biblici.

La Vergine Maria con Gabriele, prima di genuflettersi così divina in San Marco, si era arrestata sotto l'edicola romana della seconda porta Battistero. Meno severa di quella di Simone Martini, fu scolpita dal Ghiberti con la palma in atto di allontanare il messaggero alato, recante un lungo stelo di gigli. Il motivo architettonico svela la natura diversa dell'artista, del pari che nell'Adorazione de' Magi, in cui Giuseppe guarda di tra le colonne.

L'ideale del Ghiberti è un'umanità più

rigogliosa: barbe, capelli, s'intrecciano, s'arricciano; le teste si moltiplicano; intorno alle figure, le tuniche hanno mille serpeggiamenti. Così nella Cena degli Apostoli, le vesti, sotto la panca, formano un rabesco che dà immagine di sfaldature rocciose, lembi e rivolte agitate come la vita degli aspri figli di Michele di Lando. Nei panneggi s'incide la diversa natura dei due artefici: Ghiberti sfalda acuto, trapezoidale, nervoso; Angelico abbandona le pieghe lentamente. Una solenne contemplazione fece sorgere Gesù trasfigurato sul Tabor (Cella 6.<sup>a</sup>). I tre Apostoli sono perfetti e il loro turbamento è in relazione con la straordinaria maestà della figura divina; tutta la scena è molto superiore alla Trasfigurazione di Raffaello; e pare che dalla breve parete la luce del Trasfigurato inondi.

La solennità di questa Trasfigurazione giova a istituire un raffronto con Luca della Robbia. Anche Luca nell'Annunciazione della Vernia, raffigura la scena secondo le parole: *Ecce Ancilla Domini*, attingendo al-

cuni motivi a quella dei Memmi, e ottenendo una semplicità lineare e una calma ritmica capace di far pensare all'Angelico; ma Luca restò tuttavia inferiore a Fra Giovanni nell'alto ideale religioso, inferiore al Ghiberti nell'umano. Egli però è il fratello vero di Fra Giovanni: entrambi atteggiano la loro squisita eleganza ad una semplicità primitiva; ed hanno simile cuore.

Tutti gli artisti del secolo XV formano una famiglia fiorentina concorde.

Benchè non stretti in iscuole, come al tempo di Giotto, pure un'impronta unica spirituale, collega le singole opere, e rivela il carattere popolare. Chi ha visto la Madonna del Botticelli nella Sala Dorata del Museo Poldi Pezzoli a Milano, dovrà convenire nella spiritualità tanto contestata degli artisti italiani. Quel volto reclinato sul corale, non sembra di carne, ma intessuto d'oro pallido. In atto languido, ella reclina la lesta, velata come da un sogno mistico. Confrontando questo quadro con lo Sposalizio di Santa Caterina del Luini, pos-

siamo avere un saggio della spiritualità d'Alessandro. Non l'ombra di materia che offuschi: si direbbe Maria uscita da un tempio gotico a un temperato sole della Rinascenza: appena una sfumatura rosea su la gota sinistra; le labbra scolorite si congiungono; il labbro superiore è leggermente sollevato da un'ombra, prodigio di delicatezza che fa tremare.

È inutile fare un gruppo a sè dell'Angelico, dei Robbia, di Mino da Fiesole, quando noi troviamo negli altri uno scambio continuo di ispirazioni e di influenze. Che cosa volete trovare di più mistico che questa Madonna del Botticelli? e che cosa più naturalista del palafreniere nell'Adorazione dei Magi dell'Angelico?

Io ripeto che conviene riunire tutti gli artisti fiorentini da Fra Giovanni al Ghirlandaio in una sola famiglia.

Tutte le loro donne sono esili e bionde a contrasto col tipo bruno di capelli e d'occhi che poneva come sovrano il Firenzuola. Ma il Firenzuola è ben modesto a

paragone degli eruditi, i quali sollevando il capo dai codici venuti d'oltre mare, imbrattavano le carte con latine pornografie.

Quando noi pensiamo all'Ermafrodito del Panormita, posto di fronte a un nudo muliebri di Masaccio o di Alessandro, riconosciamo la stessa infinita distanza che passa tra una scimmia e un fiore purissimo.

La contraddizione è assai strana in uomini della medesima epoca; ma apparirà spiegabile a chi rifletta come gli artisti fiorentini uscivano tutti dalla fresca e pura sorgente popolare; emergevano dalle linfe patrie come giunchi, e sulle rive del fiume respiravano.

Negli altri invece, la concentrazione del pensiero, la schiena piegata sui codici, lo strisciare nelle corti blandendone i vizî, suscitavano una tal quale acredine libidinosa.

Onde a parecchi storici che studiano l'arte in relazione forzata con la cultura, avvenne di veder doppio, e, per condurre di pari passo le due correnti, di confonderne le acque malamente.



Qui nel convento di San Marco abbiamo la riprova meravigliosa di tale verità. Vi sono tre celle (12, 13, 14) ove si conserva e si adora il cilicio di Frate Girolamo Savonarola. Il ricordo del Frate che passò come fuoco purificatore nella città corrotta, vale a illuminare il problema storico. La parola di lui ebbe eco in tutto ciò che vi era di più schiettamente popolare; la parola di lui fu respinta solo da Palleschi e Arrabbiati. Ma gli artisti accorsero in frotta a quella voce; Lorenzo di Credi e Fra Bartolomeo portano sul rogo gli studi di nudo, al suono di un immenso *Te Deum*; Sandro Botticelli incide il trionfo della Fede; Giovanni dalle Corniole scolpisce il busto del Profeta; il miniatore Benedetto si arma per difenderlo; i Robbia riparano in convento: tutti gli artisti ardono di quella fiamma. Che vuol dire questo?

Vuol dire, come voleva il Rio, che il Savonarola fondò una scuola mistica? Che scuola mistica! Aveva altro a pensare Frate Girolamo; sotto la minaccia della scomunica e

del rogo!. Significa invece che il Savonarola non era che un simbolo, un rappresentante della spirituale energia latente nel popolo italiano. Bastò la sua voce perchè tutto ciò che vi era di più popolare si rianimasse. Egli era veramente un Profeta, perchè annunciava quello che era già nascosto nei cuori; all'improvvisa rivelazione, gli uomini palpitavano e correvano in tumulto a celebrare i sacri trionfi. Che scuola mistica! Le scuole sono falsificazione di critici a cui si ribellano le individualità degli artisti, raggruppate soltanto secondo radici etniche: Gli artisti udivano la parola del Frate in mezzo ai fanciulli e alle donne, perchè in loro batteva all'unisono il cuore.

La spiegazione del sec. XV sta in questo ultimo fatto del Frate di San Marco. Tutte le energie più pure del secolo si trasformano in atto subitaneo. Un popolo intero non si arma per un Frate se questi non è uno strumento del Signore; e strumento del Signore, fuori di metafora, significa interprete di una energia occulta. Il Savonarola ci dà la chiave

dell'arte del quattrocento e dell'anima popolare. L'anima di Firenze, tocca appena dalla mano del nuovo Gesù, produce un mirabile frutto geniale, che domina tutta l'arte del secolo seguente: Michelangelo. Ed ecco il legame che unisce i due grandi spiriti di Frate Angelico e di Michelangelo Buonarroti. Essi sono i due artisti più strettamente fiorentini, perchè l'uno annunzia l'anima della città, al principio del sec. XV, l'altro nel secolo seguente, ne realizza il più grande ideale. Questo legame fra i due, balenò soltanto alla mente divinatoria di Ruskin (1) senza darne la spiegazione, pago di intuirne la rassomiglianza. La predicazione biblica di Fra Girolamo precorre il David e il Mosè, i quali sembrano concepiti sotto il pergamo di San Marco.

E quella stessa predicazione fu preconizzata quì dall'Angelico, dipingendo il Sermone della Montagna. Egli non pensava, il Beato, che una voce umana avrebbe nel suo con-

(1) *Val d'Arno*. - Lovell.

vento, dopo mezzo secolo, risuscitati gli echi della profezia di Gesù, rinnovatone il martirio.

E se ciò avesse potuto sapere io credo che la sua mano avrebbe tremato nel disegnare gli Apostoli su la vetta lapidea come noi tremiamo nel meditare l'analogia storica.

Diceva il sermone del 15 febbraio 1498: Venite, venite, sacerdoti; venite, frati miei, vediamo se possiamo risuscitare un poco l'amor di Dio. Oh Padre! noi saremo messi in prigione, noi saremo perseguitati e morti — sia pure. Ammazzino quanto vogliono, chè non mi torranno Cristo dal cuore. Io voglio morire per il mio Dio. Hanno cortigiani e scudieri e cavalli e cani; le loro case sono piene di tappeti, di sete, di profumi, di servi; pàrte che questa sia la Chiesa di Dio? La loro superbia empie il mondo, e non è minore la loro avarizia. Vanno in coro a Vespri ed Officii, perchè vi corre il guadagno; non vanno ai mattutini, perchè

non v'è distribuzione. O Signore, Signore, manda la tua spada (1).

Vi sono altri tratti nella vita del terribile Priore che in dolcezza rammentano l'Angelico. Egli amava riposare all'ombra cantando laudi, e intrecciando danze sul verde coi suoi bianchi frati coronati di fiori; egli predicava la purezza e l'austerità: e i cori inneggiavano alla Vergine, intrecciando ghirlande d'olivo la Domenica delle Palme.

Il Savonarola amava i fanciulli; sono gli angeli che suonano e cantano nelle tavole. E un giorno in viaggio, preso dalla bellezza del paese, egli aprirà un libro di Salmi per effondere il suo ardore: oppure nella salita di Fiesole intaglierà piccole colombe per distribuirle ai monaci, spiegandone il mistico significato (2). Il Profeta posto così fra l'Angelico e il Buonarroti, ci discopre la sostanza del popolo e dell'arte del Rinascimento fiorentino.

(1) VILLARI, *Savonarola*, vol. II.

(2) BURLAMACCHI, *Vita di Fr. Gir. Savonarola*.

Quel popolo che al principio del sec. XV aveva prodotto l'Angelico, racchiudeva in sè tanta virtù da morire pel Savonarola e da effigiarne il sogno biblico nella statuaria di Michelangelo. Ond'è che tutti i fatti della storia e dell'arte si elevano a valori simbolici di Energie le quali dirigono la vita serpeggiando occulte sotto la trama degli avvenimenti, senza che l'uomo possa ravvisarle, se non traverso l'infinita varietà delle apparenze.

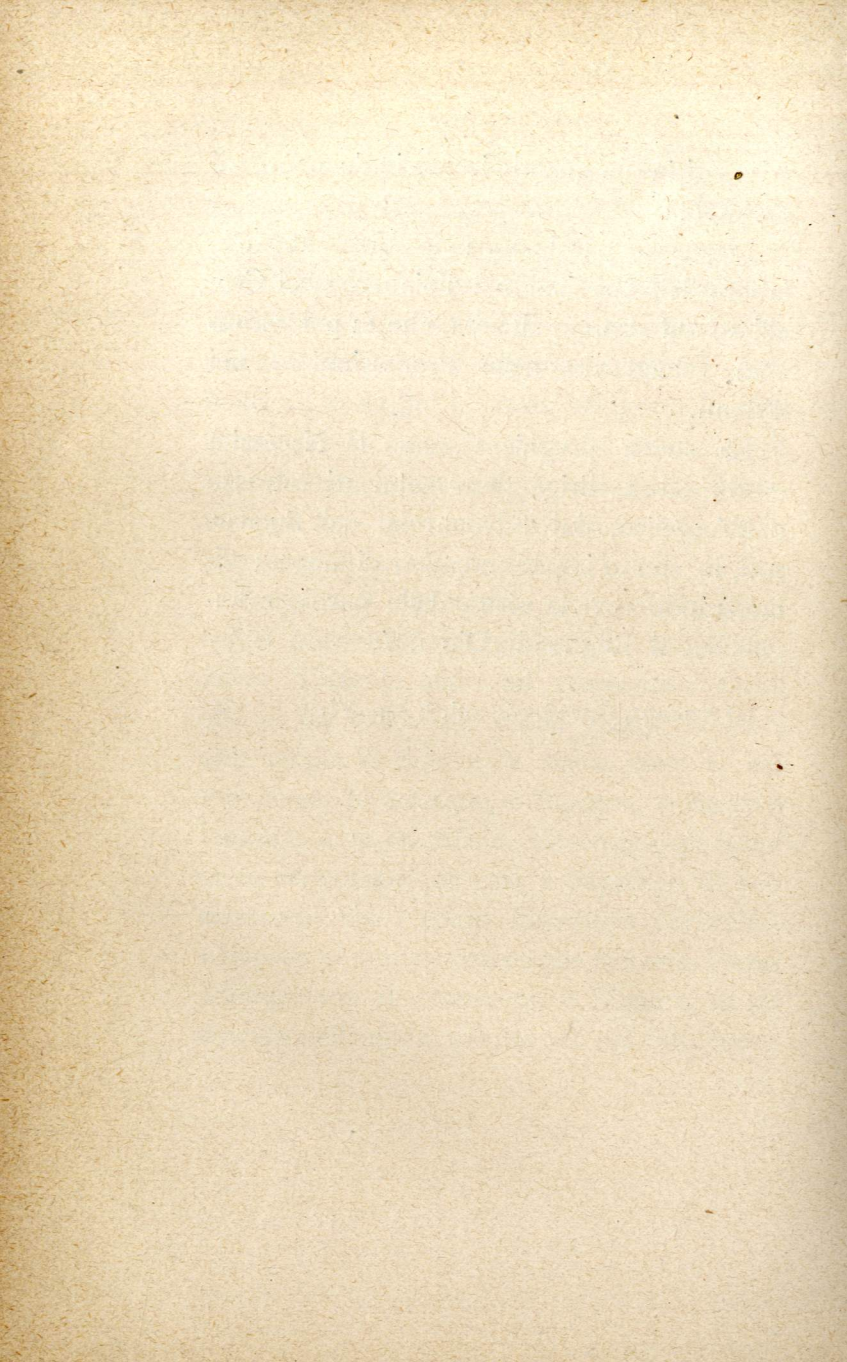
Pregava il Savonarola nei Salmi: Io ti cercai per tutto, o Signore, ma non ti trovavo. Tutte le cose mi risposero: Colui che ci ha fatto dal nulla, quegli è Dio; esso empie il cielo e la terra, esso è nel tuo cuore. Io adunque, o Signore, ti cercavo lontano, e tu eri vicino. Interrogai gli occhi, se tu eri entrato per essi, e risposero di non conoscere che i colori. Interrogai l'orecchio, e rispose di non conoscere che il suono. I sensi adunque non ti conoscono, o Signore, tu sei entrato nell'anima mia, tu sei nel mio cuore,

ed operi in me quando io faccio le opere di carità (1).

Le stesse parole saranno forse nate sulle labbra dell'Angelico, nel dipingere quel Crocifisso sul drappo di seta, che fu poi recato come stendardo nelle Processioni e nei Trionfi.

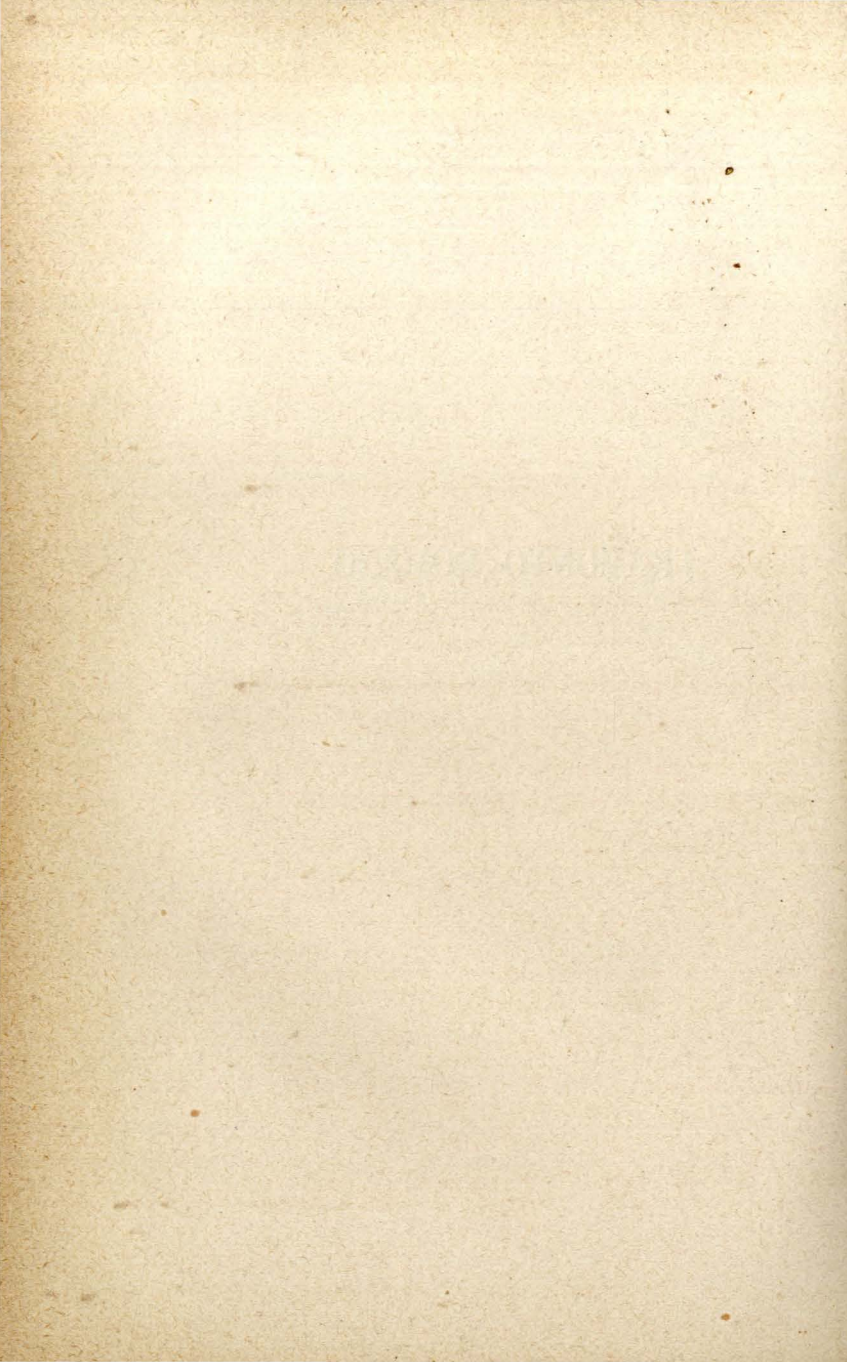
La stessa preghiera verso la Necessità misteriosa che dirige gli avvenimenti, estrasse dall'Angelico, dal Savonarola, dal Buonarroti, lo stesso impeto creativo di amore; dimostrando così la verità delle parole evangeliche: Il Regno di Dio è *in voi*.

(1) VILLARI, *Savonarola*, vol. I, cap. VI.





TRAMONTO ROMANO



L'opinione prevalente, dal padre Marchese fino a Eugenio Müntz, circa il viaggio di Fra Giovanni a Roma, è che Nicolò V eletto a' 6 di Marzo 1447 successore d'Eugenio IV, avesse già trovato l'Angelico al lavoro da un anno o due.

La prova di ciò risulterebbe dai documenti della Tesoreria Vaticana, i quali attestano come l'Angelico operasse in una cappella di San Piero al 13 Marzo 1447; onde parrebbe inammissibile che in un intervallo di pochi giorni (6-13 Marzo) un pontefice appena eletto avesse tempo di chiamare a Roma il pittore (1).

(1) MÜNTZ, *Les Arts à la Cour des Papes*, fascicule quatrième, pag. 91.

Certo è che i pagamenti dell'artista e dei suoi aiuti sono compresi fra il 13 Marzo e gli ultimi di Maggio. Nessuno può assicurare che questo trimestre fosse o non fosse il primo di lavoro. Sarebbe necessario per sciogliere la difficoltà, rinvenire altri documenti della Tesoreria che immediatamente precedessero il 1447. Ma tale ricerca è perfettamente inutile, perchè la Cappella di San Piero (da identificarsi con quella del Santo Sacramento di Vasari; giacchè sotto il nome di San Piero si comprendeva dai tesoreri tanto la basilica che il Palazzo) fu distrutta, e ora non ne abbiamo che il ricordo corroso negli archivi vaticani.

Avesse dunque o non avesse finita cote-sta cappella; nel Giugno del 1447, l'Angelico scrive agli operai della fabbrica del Duomo di Orvieto che *vult venire in ista estate ad standum in civitate ista* (1).

Non voleva, a quanto sembra, passar l'estate a Roma, per ragioni di salute. Ormai sessage-

(1) LUZI, *Il Duomo di Orvieto*. Docum. LXXXII.

nario, abituato all'aria libera dei monti, egli non si sentiva in grado di affrontare un'estate romana. Sapeva che nel Duomo d'Orvieto ci sarebbe stato da lavorare, e scrisse alla fabbrica in proposito.

Ma perchè si profferse per la sola estate?

Perchè doveva tornare a Roma a intraprendere gli affreschi dello Studio di Niccolò V ossia della Cappella Vaticana di San Lorenzo e di Santo Stefano. Questa cappella fu certamente finita in due anni dal Settembre 1447 al Settembre del 1449, nel quale anno la Tesoreria del Pontefice, paga ducati 182, b. 62, den. 8 in dipinture de lo studio di N. S., cioè per salario di Fra Giovanni da Firenze et suoi gharzoni (1).

Prima di occuparci della Cappella Vaticana, noi dobbiamo trattenerci nel Duomo di Orvieto. La proposta fatta dall'Angelico agli Operai del Duomo, fu accettata, onde ai 14 Giugno 1447, si ha la condotta di

(1) MÜNTZ, op. cit., pag. 127.

Frate Giovanni, insieme a Benozzo di Lese, Giovanni Antonio da Firenze e Giacomo da Poli, per dipingere la Cappella Nuova, o della Madonna di San Brizio, con l'obbligo di lavorare nel giugno, luglio, agosto, settembre di quell'anno e di altri anni, finchè fosse finito il lavoro (1).

Invece l'Angelico non tornò più in Orvieto, spirato che fu il termine convenuto, in quell'anno, e ricevuti in pagamento fiorini d'oro 103.

Non disegnò che metà della volta. Due anni dopo la Fabbrica si rivolse a lui per indurlo a ritornare; ma Fra Giovanni era già sulla via di Toscana, ove lo troviamo nel 10 Gennaio 1450.

In seguito, vi fu un tentativo fallito del Gozzoli per continuare i lavori (3 luglio '49); ma una vera proposta non si fece che 44 anni dopo, nel 1489, a Pietro Perugino.

Così dicevano i buoni operai:

« *Cum multis annis elapsis, videlicet qua-*

(1) LUZI, Op. cit. Docum. LXXXV.

*draginta quatuor, fuit inceptum pingi cappella nova et adhuc sint pontes et nunquam fuit prosecutum in dedecus dicte Fabricae et ecclesie .... ».*

Il Perugino non potè e a' 5 Aprile 1499 fu proposto il compimento della Cappella a Luca Signorelli, il quale avrebbe dovuto dipingerne le volte, ossia, il cielo delle volte e gli archi fino a' peducci. La metà era stata già disegnata da Fra Giovanni; e il Signorelli si valse dei disegni di lui; ma, in seguito, dice la Deliberazione 25 Novembre 1449 (1) « *nunc est finitum designum et non extat de alia medietate designum.* » Vi fu lunga discussione, in seguito alla quale, nel 27 Aprile 1500 il Camarlingo stese la seguente memoria *vulgari sermone ad ipsius (Signorelli) claram intelligentiam.*

« Memoria come io Nicolo dagnilo Chamorlengo della Fabrica preducta, per commissione de magnif. Conservatori, di Mess. Soprastante, et di molti cittadini convocati

(1) LUZI, Op. cit. Docum. CXIX.

nella residentia della Fabricha; ottenuto prima el partito a fave, allocay a Mastro Luca d'Egidio Signorelli da Cortona pittori, la pittura de la Cappella nova, da le volte in giù fino a terra con la Cappella de li cuorpi sancti. Al quale promisi per sua mercede ducati 575 a conto di dodici charlini per ducato » (1).

Il Signorelli fece quietanza; e così nella Cappella del Duomo d'Orvieto, il violento montanaro cortonese, il muscoloso precursore di Michelangelo, si trovò a compiere un'opera cominciata mezzo secolo innanzi dalla mano soave di Frate Angelico.

Vale la pena di salire in pellegrinaggio al Duomo fulgido su la montagna.

Sopra un'erta roccia di tufo, che domina la valle ubertosa tutta a scacchi di terra di Siena e verde cobalto, tutta irrigua dal bel fiume Paglia tortuoso come un ureo sacro; la città si rinserra nel suo sogno medievale.

(1) LUZI, Op. cit. Docum. CXXIII.



Quando il cavallo batte lo zoccolo sul selciato entro le mura, è inutile alzarsi su le staffe, per vedere sfondi aerei di tra le strade.

La rocca è cieca come un tabernacolo. Pare che le vecchie fabbriche chiudano l'orizzonte, affinchè l'occhio cerchi e si arresti sul Duomo solo.

Salgono infatti dalla grande valle al Duomo, le nebbie e le nubi, come fiotti d'incenso. Da questa gradinata, l'Angelico avrà viste salire le spirè nelle mattine umide, prima di mettersi al lavoro; e giunto la prima volta davanti alla grande basilica, egli avrà contemplata la facciata, ammirandola come la più bella, vista dagli occhi suoi.

Il gigantesco fiore architettonico campeggia sul cielo, innalzando le quattro torri e i tre timpani per cinquanta metri d'altezza.

I marmi, corsi da eleganti ornati musivi, non erano nel 1447 offesi dai volgari quadri a mosaico di epoca posteriore.

Fino dalla facciata, il tempio presenta la mistione di parecchi stili: i mosaici alla bizantina si sovrappongono ai frontoni ogi-

vali, e la porta centrale a tutto sesto greco-romana, si allea con le modanature di stile gotico.

Su quattro imbasamenti scolpiti, si elevano le quattro torri agilissime e sottili, a liste di marmi roseo bianco e bruno.

Sono quattro fusi, terminati dalle guglie che acuiscono verso il cielo gli acroteri. Le tre meraviglie una sull'altra sono: la porta centrale (le nebbie salienti fumano intorno al tempio alzandosi alzandosi, fino alle guglie estreme, avvolgendo il profilo come di un velo sacro) distinta di nove modanature elegantissime e svariate (le nebbie alte, ora cadono e coprono il tempio, lo stringono, lo lambiscono, e stanche piombano su lo scaleo) di nobile curvatura; poi, sopra al timpano, un ambulacro traforato, una loggia, che divide il secondo piano della facciata dal primo, così lieve che pare sede delle Dame dell'aria. Forse le madonne non visibili agli occhi nostri vi passano, piegando il capo, all'ondulare delle nebbie candide.

E sopra la loggia, un quadrato perfetto, ornato di statue, un quadrato simbolico racchiudente un quadrato minore, stringe fra i lati la meravigliosa Ruota di Santa Caterina. Chi può esprimere l'eleganza di quel traforo? Pare intessuta di refe da mille mani di donne ombre. I suoi trafori, le sue modanature, sono formate da archetti gotici combinati con rose quadripartite, disposte con gusto giovanile, rinserranti in mezzo, il cerchio, simbolo della Trinità.

La porta centrale, la loggia, la Rosa, sono tre fiori tali di bellezza, che l'occhio, penetrando il velo delle nebbie, conduce al cuore la Gioia.

L'interno, come è pallido! Sembra un tempio di cera, quasi fluviale. È forse il bel fiume Paglia serpeggiante fra le colonne bianche e grigie?

*Laurentius Maytani*

*Primus mirifici huius operis magister.*

Il contemporaneo d'Arnolfo, ne fece il disegno con quell'ecllettismo che formò una

vera e propria architettura toscana. È una basilica, giacchè la nave trasversa è brevissima, e l'abside è quadrata; infusioni di elementi romani sul fondo ogivale che caratterizzano l'architettura gotica italiana. Dalla pianta del tempio fino ai capitelli delle colonne, l'innesto è costante: l'abaco ottagonale, le foglie d'acanto, gli uccelli beccanti i caulicoli, sono motivi gotici, greci, bisantini riuniti armonicamente.

Sulle quattordici colonne girano gli archi a pieno emiciclo della Loggia dei Lanzi. Nelle pareti s'incavano i contrafforti, dai quali il restauro eliminò sapientemente le edicole, superfetazione posteriore. Ricordo che Paul Bourget nel '90 lamentava tale restauro allora solo progettato, perchè, egli diceva, tutte quelle cappelle testimoniavano le preghiere umane secolari. Tale criterio è sentimentale, non artistico: qualunque alterazione e sconcio ne verrebbe scusato.

Il concetto del Maitani era di condurre i fedeli sotto i sei archi della nave centrale, in lunga fila, fino all'arco di trionfo della

nave trasversa, e distenderli nel calcidico innanzi all'abside e all'altare unico dell'unico Dio.

Salendo alla loggia che ricorre l'abside interna, per vedere le pitture della volta, opera di Ugolino da Pitilario, orvietano, colpisce giù nella navata la sproporzione fra la brevità dell'arco e la lunghezza delle colonne. Da cotesta sproporzione deriva il senso di solennità e di riposo proprio al Duomo. La lunghezza dell'arco che è lirica e l'acutezza che è spasimo, quì sono sostituite da una curva sonora rotonda, equivalente a un equilibrio classico in un poema cristiano. Ma là in fondo, la Ruota di Santa Caterina, la Rosa mirifica, risplende rosea e azzurra a varie gradazioni nei piccoli vetri, sicchè pare un fiore risplendente sulla parete pallida. Noi siamo quasi alla sua altezza, e fissandola, crediamo che viva, e giri e giri nei belli spicchi con musica sì attraente che quasi proviamo il desiderio di afferrarla lontano, con lunghe braccia. Nelle pitture delle volte colpiscono certi angioli

verdi, pel verde speciale, con sovrabbondanza di giallo, simile al verde cinabro foncé.

Le campane suonano; ed io voglio salire all'esterno, in cima alla basilica.

Dentro al suono tremendo delle cinque campane, io contemplo a portata di mano l'acroterio del frontone della facciata. Il suono dei bronzi si stende giù per la valle ubertosa; tocca il palazzo del popolo dalle finestre a tre archi; e corre, corre alla cinta dei monti, allargantisi con verde munificenza verso i due laghi.

Al di là della chiostra verde, due occhi di cristallo si richiamano misteriosamente: il Trasimeno a destra, a sinistra il lago di Bolsena. In mezzo ai due laghi invisibili, il gigantesco fiore marmoreo manda gli squilli delle sue campane.

La Cappella Nuova che termina il braccio destro della nave trasversa, presenta la volta divisa da un arco in due crociere, e quindi in otto scomparti. Due scomparti

soli della prima crociera sono dell'Angelico. In quello che sormonta l'altare, Gesù giudice siede attorniato dagli Angeli; e il giudizio si svolge nella parete sottoposta, dipinto dal Signorelli. Il tipo del Cristo Giudice è uguale a quello della Pinacoteca di Pisa.

Nella sala VI num. 7 della Pinacoteca pisana giace quasi dimenticato un capolavoro di Fra Giovanni dipinto su velo di tela: il Redentore in piedi, immobile, con la destra in atto di benedire, nella sinistra un calice con la patena. La tunica cadente in pieghe lineari di lacca rossa ora sbiadita, su fondo rabescato svanito, perchè il quadro si trovava prima in una soffitta esposta alle intemperie, conserva una solennità ieratica, ed è stretta da una cintura alla vita. Tipo sacro, occhio aperto e fiso, labbra dischiuse, capelli dolcemente fluenti: io credo appartenga alla stessa epoca dell'affresco di Orvieto.

Gli angeli intorno al Cristo giudice, che per la curvatura dell'arco, debbono aggrup-

parsi stentatamente, sono rosei e azzurri su fondo d'oro. Hanno tutti i panneggi rigidi, contrastanti con la curva dell'arco. L'artista era troppo avvezzo a disegnare i panneggi rettilinei, per piegarli e ondeggiarli secondo le esigenze della volta: disegnati sul cartone dell'Angelico, coloriti sul muro dal Gozzoli.

Ma il Cristo Giudice è senza dubbio opera dell'Angelico; chi negava, non aveva certamente visto quello di Pisa, che ha la tunica identica. Quella tela bellissima e questo affresco ci rappresentano l'ultima variazione nel tipo del Salvatore di Fra Giovanni. Alla forma rosea e bionda della sua prima giovinezza, rappresentata dai quadretti Vita di Gesù; succede la seconda addolorata espressione del mistico agnello, in San Marco. L'ultima forma egli improntò nel Cristo di Pisa e d'Orvieto, solenne, calma. Pare che l'artista si concentri in una meditazione, e che alla passione succeda un pensiero riflesso.

Gesù abbassa le palpebre guardando il giudizio che si compie sotto il suo trono di



nubi. Secondo il detto scritturale, le nubi gli sostengono il piede, gli formano un seggio, lo circondano a riflessi d'iride. Con la mano sinistra regge il globo azzurro diviso in due zone dorate; la destra tiene alzata con la palma aperta, ove è visibile la stigmata. Tutti gli otto scomparti della volta sono occupati dai cori disposti a piramide su fondo d'oro. La prima crociera fu disegnata dall'Angelico sui cartoni, ma dei quattro scomparti, due furono frescati dal Signorelli. È curioso vedere come il Cortonese alteri il disegno di Fra Giovanni. I lembi delle tuniche riposano, qualche piega è longitudinale; ma tutto si scolpisce con forte rilievo. Confrontando la tunica rosea elegantissima del Salvatore, di mano dell'Angelico, con le grosse tuniche di Luca, rimpiangiamo che il primo non abbia compita almeno la prima crociera.

Bastavano bene le pareti perchè il cortonese potesse sfoggiare nei nudi, profondendo torsi, toraci e scorci di membra umane. Egli popola di gente ignuda anche il Paradiso.

L'Angelico avrebbe rabbrivido vedendo tali nudità in una cappella, sotto gli occhi dei canonici novelli urlanti in coro. Ma quei nudi sono perfetti, e rivelano la potenza dell'artista, il quale certo non poteva tener modelli in chiesa, e tutto doveva colorire a ricordo. Tutti gli angeli di questo strano paradiso sono carichi di vestimenti, e intrecciandoli nel volo, pare debbano recar vesti alla folla ignuda. Un gruppo singolare è formato da un angelo già sceso, biondissimo, con tunica di fare botticelliano, che incorona un eletto ignudo. Ma con quale fatica gli angeli percuotono gli strumenti! Fanno uno sforzo muscolare prodigioso.

Dopo aver vista la Sistina, si prende con parsimonia la dipendenza del Buonarroti dal Signorelli. Il Giudizio di Michelangelo è la vera creazione dantesca di valore poetico misterioso: quì invece abbiamo dei semplici studî di nudo, aggruppamento di corpi che potrebbero convenire a qualunque mostra. Provate invece a staccare un frammento dal Giudizio sistino. La caratteri-

stica del Signorelli è un grande senso miologico; quella di Michelangelo non si può definire, perchè la sua creazione non rivela studio, ma una ispirazione nata dal fondo occulto del popolo e dell'epoca.

Nello scomparto di fronte al Cristo giudice di Fra Giovanni, vi è un gruppo d'angeli che egli certamente disegnò sul cartone, e che Luca trasformò sul muro. Porta la scritta: *Signa iudicium indicantia*, e gli angeli mostrano la croce e la colonna. Ma forse dei disegni del Beato, Luca non prese che la disposizione piramidata.

Nei suoi gruppi, nelle pieghe agitate, più che un precursore di Michelangelo, vi è un antecessore del seicento. Le sue teste di vergini e d'angeli sono più o meno rapite a Fiorenzo di Lorenzo, al Buonfigli, al Perugino; ma i panneggi annunziano lontanamente il sec. XVII, come certi poeti quattrocentisti preludono la stranezza secentistica.

Luca è esclusivamente un pittore di nudi, un anatomista più che un creatore. La vita

ai suoi occhi doveva apparire come una gran sala anatomica. È strana nel primo arco destro, una madonna del Perugino denudata dal Signorelli e posta in groppa a un diavolo volante. La scena è tumultuosa: un avvinghiarsi di braccia, un attortigliarsi di gambe; corpi rovesci, balzati, rapiti, contorti, corpi che a poco a poco prendono i colori e le squame dei demoni. Per ciò, lo scomparto sovrastante dell'Angelico è veramente un riposo dell'occhio e del pensiero. *Prophetarum laudabilis numerus.*

Sedici profeti disposti in gruppo piramidale, campeggiano sull'oro, in chiare tinte di oltremare, di lacca, di verde Paolo. Leggono essi in calma religiosa, sulle nubi sottili che spuntano ai fianchi e nei vani delle vesti cerulee.

Occupano la base il Battista, più triste che nel convento; Mosè con le tavole della legge; Giacobbe scettrato, vegliardo con lunga barba e volto meditativo.

Le figure senili sono ora dipinte da Fra Giovanni stupendamente. Egli è sulla soglia

della vecchiezza, e gli angioli alati sono per lui un ricordo degli anni migliori. Infatti, direttamente sopra Giacobbe, si aderge una figura giovanile mestissima. È forse il giovine Geremia a cui i biondi capelli ricciuti non dissipano il pianto nel cuore? Egli inclina le palpebre e dischiude le labbra, quasi secondando una lamentazione interiore. Assorgendoci nel volto di lui, dimentichiamo tutti i nudi del Signorelli, i diavoli e le donne volanti; pensiamo al dolore di quel volto intensamente. Forse in tale figura noi inconsapevolmente troviamo un simbolo del declinare del nostro Fratello dall'orizzonte dell'arte. Egli è più raccolto e più triste; onde il giovine Geremia interpreta il suo cuore. Come sempre, egli si rivela interprete del carattere. Ciascuno dei Profeti presenta un tipo spiccato e un'espressione sua propria, corrispondente alla sua significazione storica.

Il volto del Battista è rossastro, perchè riarso dal sole. Mosè con sorriso di fede sicura, di trionfo, mostra le tavole della legge.

Davide re tocca l'arpa, mentre i suoi occhi si perdono dietro la melodia. Isaia con profondo sguardo e ciglia ristrette, addita la Legge che egli tiene nell'altra mano. E sopra lui, Ezechiele con le mani semiaperte fuor del pallio, contempla la terra, e mormora un'amara parola su tante umane follie. Al vertice della piramide, sorge in mezza figura Daniele bellissimo, col pallio annodato sulla lorica, pensoso e forte, bruna stirpe di David. Osea, paziente e rassegnato, piega la testa calva e spande le mani, al comando del Signore. Joele giovine, coi capelli castanei ritondati su le spalle, in pallio azzurro, fissa i begli occhi in distanza, e impugna lo stilo per segnare le parole dell'avvenire. Egli forse vede lontana la mistica colomba scendere sugli Apostoli del ventùro Messia.

Abdia con lunga barba fluente, alza gli occhi, e a mani giunte, prega l'avvento del Regno di Dio. Zaccaria, lo sguardo al cielo, svolge un papiro; Amos bendato, raccolto, stringe il manto con la mano rude; vigoroso e dolce pastore di Tecua. Habacuc regge

con la mano un libro verde contenente le tavole della Legge: guarda lungi, fiduciosamente, calvo e bianco. Sotto il bellissimo Daniele, Giona pare ascolti qualche lontana parola; e Malachia sdegnoso, in foggia straniera, torna dalla lunga peregrinazione.

In tal modo sull'oro del fondo, si svolge l'inno dei sedici profeti. È la più pensata delle opere di Fra Giovanni: occorre vincere la difficoltà d'improntare un individuale carattere a tipi ideali. Come nella Crocifissione di San Marco, riuscì a plasmare l'elegia della Chiesa; così ora, in relazione al Cristo Giudice, atteggia i profeti. In cima a tutti, il pittore pone la figura di Daniele; poichè il libro di Daniele è il vero espositore delle speranze messianiche.

Non è più un re, un Ciro, che deve venire, ma un figlio dell'uomo che appare nelle nubi, un essere sovranaturale, vestito dell'umana carne, giudicante il mondo e aprente l'età dell'oro.

Come nella tavola del Giudizio Universale l'Angelico aveva composto la canzone del

verde e dei fiori; così ora nei Profeti scolpisce la meditazione della Palingenesi.

Immobili sul fondo d'oro, i sedici Profeti guardano l'Avvento del Regno.

A Roma, il Beato trovava un grande fervore artistico promosso dai papi. Eugenio IV e Nicolò V sembrano agitare con mani febbrili la pietra, perchè canti la gloria del papato, perchè innalzi magnifica la nuova Roma.

Eugenio IV limitò più specialmente la sua azione ai lavori di restauro. Il Pantheon, unico edificio antico sopravvissuto integro, fu per sua volontà riparato e ricoperto di lastre di piombo, come narra Flavio Biondo con parole entusiastiche (1). Il Campidoglio, Castel Sant'Angelo, Santa Maria Maggiore, Santa Maria in Trastevere parevano prendere nuova vita, mentre si innalzavano dalle fondamenta il presbiterio del Laterano e il palazzo della Moneta; mentre Filarete fon-

(1) MÜNTZ, *Les arts à la Cour des Papes*, fas. VI.



deva le nuove porte di bronzo del Vaticano, e Pisanello succedeva a Gentile nelle decorazioni. Amava il pontefice sopra ogni cosa il lusso dell'oreficeria.

La tiara commessa al Ghiberti pesava 20 libbre e le pietre onde era ornata non valevano meno di 38.000 ducati d'oro. « Fatta con gran magnificentia » scriveva il Ghiberti nei suoi Commentarî. Ogni anno ai nuovi cardinali si donavano anelli di zaffiri; e rose preziose erano inviate a principi e a prelati; mentre innumerevoli spade d'onore, scudi miniati, bandiere fregiate, adornavano la cerimonia del sacro possesso. Perfino il Duca di Borgogna, conoscendo le predilezioni papali, inviò in dono un drappo istoriato di tre morali, quasi a modello dei numerosi tessitori romani.

Nicolò V trovò quindi il lavoro iniziato dal predecessore; ma le sue idee erano più grandiose, la sua febbre edilizia senza pari.

Sognava di trasformare la città, ricostruire le mura, restaurare le quaranta stazioni, fare di Borgo la Residenza della Curia, rie-

dificare il palazzo del Vaticano e la basilica di San Pietro; allineare le vie, erigere fortezze, decorare di palagi le città ombre e romane.

Chi avrebbe predetto nel piccolo Tommaso di Sarzana, vissuto fra i codici, una simile concezione? Per la vastità dei suoi progetti sarebbero appena bastate le vite di otto pontefici; e invece, otto soli anni potè regnare.

Come Cosimo padre, egli rappresenta il genio ordinatore del popolo italiano, e la sua piccola persona, sembra scomparire in mezzo a costruzioni gigantesche. Ma chi era egli mai se non uno strumento dell'anima secolare? La febbre onde era invaso, superava la forza dei suoi polsi: quando sulla testa del nuovo pontefice raggiò la mitra del Ghiberti, tutti gli ardori profondi dell'epoca affluirono alle sue tempie. Costruire, costruire, costruire!

— *Audite, audite, inquam, venerabiles fratres*, egli scriveva nel testamento, *rationes causaque considerate, quibus adducti ad aedifi-*

*candum construendumque tantopere conversi fuisse videamur.* Questo periodo ciceroniano prelude la dichiarazione che tutto fu eseguito a maggior lustro della Chiesa Cattolica e a confusione dei suoi nemici.

Questa dichiarazione non era forse che un pretesto, buono per contentare la Curia: nel grande spirito del Pontefice il sogno personale superava gl'interessi ecclesiastici. Infatti in ogni luogo si leggeva il suo nome: quel nome doveva essere perpetuato dalla pietra, dai marmi, dai colori, doveva narrare ai secoli che un nuovo ardore incendiava gli spiriti, l'ardore della Gloria.

Perfino ai monumenti antichi si rapiscono i materiali: da ogni luogo sono chiamati gli artisti, il Rossellino presiedeva ai lavori, Mastro Antonio da Firenze li dirigeva: Rinaldo Fioravante trasportava colossali monoliti: L. B. Alberti, Giacomo da Pietrasanta, Giuliano da Maiano, Baccio Pontelli emergevano tra una folla di maestri. Al Campidoglio, al Castel Sant'Angelo, a San Pietro lavoravano gli scultori; nel Vaticano

Frate Angelico, Benozzo Gozzoli, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Benedetto Buonfigli, Bramante da Milano adornavano le pareti, che poi dovevano in gran parte cedere il posto ai nuovi affreschi di Raffaello.

Una delle costruzioni preferite da Niccolò V era lo Studio in palazzo, che fu dipinto dall'Angelico con le storie di San Lorenzo e di Santo Stefano; Studio o Cappella forse rimasta intatta, per essere segregata dalle altre stanze. La nota dei pagamenti fatti dalla Tesoreria pei lavori del Vaticano e della basilica, non finisce mai: fra tutti l'Angelico era il meglio retribuito, ricevendo 200 ducati d'oro per anno, insieme al Gozzoli e agli aiuti.

Frattanto, mentre il Rossellino e l'Alberti discutevano intorno all'Acqua Virginea, meditando la superba fontana di Trevi, l'Angelico saliva l'impalcatura nella piccola Cappella Vaticana.

La Cappella è visibile soltanto due giorni della settimana; e gl'inquilini del Vaticano

respingono qualunque richiesta venga fatta di permesso speciale, gelosi dei minimi privilegi, rimasti loro per concessione.

Una finestra si apre sull'altare e dà luce alle tre pareti, ove campeggiano in tinte quiete, due serie sovrapposte di composizioni: nelle lunette è rappresentata in sei scomparti la Storia di Santo Stefano; nelle pareti inferiori la storia di San Lorenzo.

Quest'ultima opera dell'Angelico (1447-49) nella sua perfetta eleganza segna un progresso sulla Cappella Brancacci, progresso dovuto oltre che all'avanzare del secolo, anche alla superiorità poetica dell'artista.

La prima lunetta raffigura, in una metà dell'arco, San Pietro che conferisce il diaconato a Santo Stefano, nell'altra metà, la Distribuzione delle elemosine. La scena di S. Pietro avviene in un atrio marmoreo, fiancheggiato da una loggia antica. Non sono più gli archi ogivali, ma un superbo architrave romano poggiante sull'abaco di robuste colonne d'ordine corintio. Si delineano le foglie d'acanto in vegetazione marmorea,

mentre un altro loggiato a pieno emiciclo si allontana nella penombra. L'unica irregolarità nell'architettura antica è data dalle tre finestre bifori, apertisi sopra l'architrave. La penombra della loggia quadrata e della loggia rotonda, ricorda simile penombra nella Vita di Gesù. I piccoli quadretti fiesolani presentavano in breve le stesse geminazioni di architettura antica e medievale, proprie di questo primo periodo di transizione.

Si direbbe quì cosa voluta.

La geminazione dei due motivi architettonici corrisponde alla fusione, nello spirito dell'artista, del principio cristiano col rinnovato mondo antico; e corrisponde alle esigenze di Nicolò V, alla Roma Instaurata. I caratteri individuali spiccano nel giovine protomartire, negli Apostoli, in San Pietro, con intento deciso. È specialmente notevole l'incurvatura di San Pietro; la posa uguale del Sacerdote nel ministrare l'ostia, colta dal vero. Questo atteggiamento è nuovo: forse fu ispirato a Fra Giovanni dal Pontefice

celebrante; essendo egli per l'autorità di lui, più disposto all'osservazione. Pietro porge il calice e la patena al giovine diacono, tutto compreso della consecrazione. Gli Apostoli avvolti nelle tuniche primitive, guardano compunti: la scena è religiosa al sommo; quasi una meditazione pende fra le austere colonne, un presentimento della fine del giovine martire e della fine di molti e molti martiri dell'avvenire. Nella Distribuzione delle Elemosine, Santo Stefano inclina il corpo, stende la mano delicatamente. Una donna esile, in tunica rosea e velo bianco, gli sta di fronte, contegnosa, con le palpebre chine. Porge la mano con dignità, mentre il suo bambino alza il capo con gli occhi spalancati. Un uomo giunge le mani; due altri si avanzano lentamente; altre donne, altri uomini partono con le elemosine avute; figure miti, esili; donne velate, lunghe tuniche. Il fondo è architettuale, fastigî di cupole, di campanili: forse le fabbriche son tutte di mano del Gozzoli. Benozzo fa quì i primi suoi passi. Pensate che saranno mai le scene

del camposanto di Pisa, il trionfo dell'architettura nell'affresco, un'orgia di fabbriche, di capitelli, di rabeschi, di prospettive lineari, che non hanno rivali se non nelle opere di Mantegna.

Benozzo compone quì le sue prime figure: per esempio, la figura bionda di giovinetto tra la donna velata e l'uomo che accorre, fu certamente colorita da lui. Quella bionda figura sarà moltiplicata poi nella Cappella Riccardi, fra gli Angeli cantanti l'Osanna. Il tipo biondo giovanile del Gozzoli tramezza fra quello di Fra Giovanni e del Botticelli: tiene della delicatezza muliebre del primo, prende l'eleganza di orefice di Alessandro. Ma lo studio della realtà è palese. Le due povere donne che partono curve, parlando fra loro, forse dell'elemosina ricevuta, sono un particolare vero. Altre donne velate, sottili, seggono nella via per udire la Predicazione del giovine diacono: quindici all'incirca se ne distinguono nella seconda lunetta. Tengono le mani in attitudine calme, in dolci atti, o congiunte, o intessute, o



strette al petto; atteggiamenti rivelatori dei varî affetti onde sono investite.

Una fra le altre ha il figliuolo assiso davanti a lei, e con una mano stringe quella del piccino che sorridendo volge la testa al santo parlante, mentre ella appoggia la gota sulla palma sinistra, puntando il cubito al ginocchio.

Il gruppo è così squisito che merita una osservazione accurata. La donna estatica pensa, con la testa inclinata su la palma; il bambino ridente guarda il santo. Che mai pensa la donna soave, stringendo la mano del figliuolo?

Medita forse? No; ella è una semplice donna, una buona madre che tiene fermo il bambino perchè non si muova, perchè non rompa in qualche strillo.

Anzi forse, il bambino ha già disturbato la predicazione, perchè la madre sembra nascondere il volto dopo un improvviso rossore; e una donna la guarda decisamente, come a rimprovero di aver portato in mezzo a loro una causa di disordine: Che mai può

intendere cotesto tuo figliuolo di sì alte cose?

Ma la madre non cura lo sguardo e il muto rimprovero. Ella vuole che il piccino faccia frutto fin d'ora delle parole del Signore; e gli dice: Quietò amore, non muoverti, ascolta, sii buono. E a lei rifioriscono le parole di Gesù sui parvoli.

Eppure, questa figura di donna derivò da una consimile Predicazione di Masaccio, quella di S. Pietro nella Cappella Brancacci. La predicazione di San Pietro è meno poetica, più vitale. L'artista era preoccupato del tipo umano nelle sue varietà. La turba ascolta in una valle: alte montagne limitano l'orizzonte. San Pietro alza il braccio. Uomini, donne, vecchi, giovani, ascoltano in pose caratteristiche. Il gruppo principale è di tre tipi: un vecchio, una donna, una giovine. Il vecchio curvo, seduto, con la testa in seno; la donna calma ed estatica; la giovine attenta per atto volontario, poggiante la gota sulla palma. Questa giovine che si scorge soltanto, fra le altre figure, colpì senza dubbio Fra Gio-

vanni, il quale con sapiente poesia ne creò una scena tacita, mentre Masaccio aveva semplicemente copiato l'atto dalla realtà.

— Santo Stefano innanzi al Grande Consiglio — Il sommo sacerdote assiso sul trono, ricorda la figura del Soldano nella Cappella giottesca, e la disposizione stessa della scena fa rifiorire alla mente San Francesco e i Magi. Ma il quadro ha luogo sotto una specie di loggia quadrata, coronata da un ballatoio di marmo e sorretta da un pilastro, ricorso per il lungo da un fregio elegante. Questa loggia terrena ricorda la Cappella Brancacci nella Risurrezione di Tabita. Si uniscono così, in due metri d'affresco, il capolavoro di Giotto e il capolavoro di Masolino e Masaccio. Ma quale differenza! La loggia di Masolino pare di legno, senza nessuna architettura; qui invece il traforo e gli ornati del marmo potevano ispirare anche Melozzo da Forlì e Raffaello. L'atteggiamento di Stefano ricorda quello di San Francesco; ma il suo dire è diverso, e sta scritto negli Atti degli Apostoli. — Capo VII, v. 48.

\* Ma l'Altissimo non habita nei tempî fatti a mano, come dice il Profeta.

49. Il Cielo è la mia sedia, e la terra è lo sgabello dei miei piedi. Qual casa m'edificate voi? dice il Signore, o quale è il luogo del mio riposo?

50. La mia mano non ha ella fatte tutte queste cose?

51. Gente di dura cervice || e incircuncisi di cuore e d'orecchie, voi resistete sempre a lo Spirito Santo: come i padri vostri, così voi.

54. Essi udendo queste cose, si rodevano nei lor cuori, e stringevano i denti contro lui.

Una fiera meraviglia è dipinta infatti sul viso degli ascoltanti. Il Diacono immobile, alza la destra in atto liturgico: e la sua parola deve essere calma e sicura come la sua fede.

E l'artista continua il suo commento pittorico agli Atti degli Apostoli — C. id.

57. Allora essi gridando ad alta voce si chiusero l'orecchie, e tutti d'un animo gli andarono impetuosamente addosso.

58. E scacciatolo fuor de la città, lo lapidavano; || e i testimoni posero la lor veste a i piedi d'un giovine chiamato Saulo.

59. E lapidavano Stefano che invocava e diceva, Signor Jesu, ricevi lo spirito mio.

60. Ed inginocchiatosi, gridò ad alta voce ||

Signore no imputar loro questo peccato: e detto questo s'addormì.

Nell'affresco noi vediamo Stefano trascinato alla morte lungi, nella solitudine, presso le mura, con atti brutali, verso il supplizio. Le mura della città lo cingono turrette; ed è più tremendo il silenzio e l'ombra, che i manigoldi. Sulla dalmatica egli ha tuttora la toga pendente, quando nel piano triste vien lapidato. Saulo dietro, superbamente, guarda con occhio freddo, senza pensare a ciò che deve avvenire. Ma il piano fugge lontano, e annunzia la cavalcata futura, quando il superbissimo cadrà di sella, e sentirà bruciarsi le dita dal sangue del Protomartire. Lo sfondo della pianura è ripreso dalla scena di Masaccio della Cappella Brancacci, in

cui Pietro obbedisce le parole di Gesù (S. Matteo, Capo XVII 27). « Ma acciochè noi non gli scandaliziamo, vattene al mare, e gitta l'hamo, e piglia il primo pesce che verrà su: & aprendoli la bocca, troverai uno statero, piglia quello, e dallo loro per me e per te. » — Similmente fuggiva il piano deserto, con pochi alberi, dall'acqua alle montagne. Così nelle lunette si chiude la Storia di Santo Stefano; nella serie inferiore si svolgono gli atti di San Lorenzo, in circostanze parallele. Però, occupando spazio maggiore, le scene si dilatano e si arricchiscono. L'ordinazione di S. Lorenzo ha luogo nella navata centrale di un'antica basilica. Dieci colonne corintie fuggono fino all'abside in iscorcio perfetto. (Alla nostra memoria tornano le piccole colonne del gradino di Cortona). Otto giovani assistenti attorniano il Pontefice, porgente il calice e la patena al giovine prono, in lunghe stole ornate, cadenti in pieghe azzurre, gialle, verdi, rosee. Sono tutti ritratti: la testa del Pontefice è per la precisione dei tratti fisionomici, degna

dell'Holbein. Le mani non presentano novità; il tipo solito, poco variato dall'osservazione individuale. Sui volti degli Assistenti domina una meraviglia: Forse è la giovinezza del Diacono? Forse qualche precedente della sua vita? No. — Due chierici si guardano in faccia parlando sommessamente; mentre un diacono volge lo sguardo alla navata laterale, un altro gli mormora: Hai visto? Il terzo dei tre a sinistra chiede al secondo: Che è stato? — Non so, risponde il secondo. — Il primo è il più intento alla cerimonia, e immobile, fissa l'Accolito.

Tutta questa varietà d'atti è lasciata solo indovinare, perchè l'immobilità imprigiona le membra degli astanti, immobilità che pare emani dalla presenza del pontefice. Solo un lieve volger d'occhi crea una scena, quale un uomo del chiostro doveva essere abituato a sorprendere dal vero.

Il capolavoro di questo ciclo è la Distribuzione delle Elemosine di San Lorenzo. È l'ultima rivelazione del Beato, una crea-

zione di patetica realtà: insieme alla Predicazione di Santo Stefano, in cui le ascoltatrici sembrano fotografate sulla via, forma il testamento artistico di Fra Giovanni. Il suo sogno estatico scendendo su la terra, si arresta a cogliere due istanti di dolore e di amore, prima di partire per sempre dagli uomini.

Il poeta dell'Annunciazione di S. Marco si ferma nelle strade di Roma per sorprendere un gruppo di pie donne in atto di ascoltare una predicazione, e un gruppo di mendicanti.

Dopo aver consolati i cuori con forme d'arte sovrane, egli si unisce ai poveri, ai reietti, agli umili, ai semplici: chi più di lui comprese la vita?

San Lorenzo sta su la porta della Chiesa: la sua figura avvolta nei paramenti sacerdotali, campeggia sull'abside prospettica della basilica. Ventidue colonne fuggono in iscorcio diretto, coi capitelli corintii tutti distinguibili, fino all'abside emiciclica. La porta d'ingresso è sormontata dall'architrave, e la



fiancheggiano due colonne incassate nella facciata, e ricorse da un fregio palmifero. Su la soglia, s'erge la figura di San Lorenzo, in atto di beneficiare. Sei mendicanti per parte lo circondano: non un lineamento che non sia preso dal vero.

La povertà appare quì commovente e contegnosa, nessun atto rivela l'abbassamento morale; e sulla fronte di tutti vi è l'impronta di una speranza sovrumana. Certo pensò il Beato alla glorificazione della povertà come di dama, proclamata da San Francesco.

L'arma santa brillò nell'alba umbra; prima di finire i suoi giorni, egli volle consacrarle il pennello. Fra Giovanni si rivela quì grande musico.

Le mani del Santo formano il motivo centrale: due onde melodiche ai due lati si alzano e s'abbassano nei due gruppi dei mendicanti; due scorci di colonne stanno per il fugato. Simbolicamente, le due file di colonne congiungenti i due gruppi umani con l'abside del tempio, raffigurano la Fede

che eleva a Dio, i cuori oppressi. Non poteva inno più armonico glorificare la Dama di San Francesco. A destra di chi guarda, un vecchio ricurvo, avanzandosi, stende la mano. Dietro a lui un uomo quasi giovine, smunto, malato, non ardisce farsi innanzi e porgere la palma. Macilento, con gli occhi fissi sul santo, pare irrigidito da qualche profondo malore, pare sottoposto a un sacrificio superiore al suo male, quello d'implorare pietà. Ma la figura più originale, la creatura nuova, è il Cieco che si avanza tastando la terra col bastone, e alzando l'altra mano per prevedere un ostacolo, rigido nella persona, la testa alquanto indietro, le palpebre morte, le labbra strette, use al silenzio. Questo cieco non si cancella dalla memoria: è una creatura viva, arrestata nello speciale suo movimento. Due fanciulli si contrastano l'elemosina avuta, ma dolcemente, senza frastuono; mentre il Santo dà l'obolo allo storpio che gli sta davanti adagiato in terra. Un altro infermo, la gamba fasciata, si appoggia alla stampella e stende la mano con

viso calmo e rassegnato. Una donna si copre il volto col mantello, quasi vergognosa; un'altra stringe al seno il bambino, abbassando gli occhi avvilita, con singulto represso. Le sue mani scarne stringono al seno il figliuolo che appoggia la testina al volto di lei, soave e doloroso; atteggiamento che verrà imitato da molti cinquecentisti. Anche in cotesto volto si legge una storia, poichè i lineamenti tradiscono una condizione diversa, un miglior sangue; ma il dolore che la madre prova non è rimpianto del passato, bensì uno spasimo per l'umiliazione a cui va abituando il suo figliuolo. Così l'Angelico seppe in figure artisticamente perfette, esprimere un dramma nuovo. Le esagerazioni e contraffazioni moderne della miseria, poste a confronto di questa Povertà nobile e calma, mostrano quanto superiore fosse l'ideale umano di Fra Giovanni. Il senso di disgusto che noi sentiamo davanti a una scena moderna di pezzenti, rivela l'ignoranza dell'artista, il quale si fermò alle cenciose apparenze, con leggerezza.

Frate Angelico era giunto in tal modo al grado supremo di estrarre dalla più cruda realtà un'armonia ideale, senza alterare perciò l'avvilimento degli uomini e la loro passione.

Nessun compimento più perfetto noi desidereremmo alla vita di un Artefice tanto dolce che non sapeva disegnare un atto violento e brutale, prima che la Morte sfiori il suo capo, e il Silenzio ne accolga lo spirito.

Dai canestri di rose recati dagli angeli in omaggio a Maria, nell'alba umbra, fino alle elemosine distribuite ai poveri della terra, noi abbiamo percorsa brevemente tutta la vita del nostro Fratello, seguendo i suoi passi nei luoghi ove abitò, contemplando le opere che più ci rivelarono il suo cuore. Dai canestri di rose alle elemosine dei derelitti. Che giova indagare gli ultimi anni dell'uomo? Non è meglio entrare nella Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, ove egli riposa?

Nella cappella in cui la sua figura si de-

linea rigidamente su la pietra sepolcrale murata, io credetti (era il Crepuscolo) che la faccia scarna marmorea vivesse, nell'agitarsi delle luci e delle ombre.

La finestra gialla sopra l'altare, rischiavava l'apice della pietra; e nell'oscurità delle navate, le rose vitree multicolori, introducevano l'ultimo sole.

Le rose di cristallo della chiesa antica, ove pregavano pochi oscuri fedeli, mi richiamarono le parole dianzi profferite: Dalle rose alle oblazioni; e compresi che veramente il Beato aveva espressa tutta la vita nel suo più alto significato; compresi il senso recondito delle parole di Nicolò V, quando dettò la lapide dell'artista morto.

HIC JACET VEN. PICTOR.

FR. IO. DE FLOR. ORD. S. PREDICATO. ILLV

M

C. C. C. C.

L

V

NON MIHI SIT LAUDI QUOD ERAM VELUT ALTER APELLES,

SED QUOD LUCRA TUIS ONMIA, CHRISTE, DABAM.

ALTERA NAM TERRIS OPERA EXSTANT, ALTERA COELO;

URBS ME JOHANNEM FLOS TULIT ETRURIE.

Nella Chiesa di San Clemente a Roma, davanti alla Storia di Santa Caterina, che è tra le primitive opere di Masaccio, io pensava alla somiglianza e alla diversità, che corre fra lui e l'Angelico.

La figura di Santa Caterina esile e bionda nella sua tunica verde, sembra una vergine di Fra Giovanni; mentre il San Cristoforo rivela uno spirito d'altra tempra.

Questa apparente contraddizione trasse in inganno gli storici, i quali credettero aver di fronte due uomini di diversa epoca, avendo invece soltanto, artisti di diversa indole. Masaccio è un fiorentino pratico, che vede nella natura chiaro, e si occupa solo del carattere; l'Angelico è un fiorentino sognatore: entrambi vanno nello stesso giorno per due strade diverse. Masaccio arriva alla meta quasi subito; Fra Giovanni, smarrito in un laberinto di sogni, indugia a trovarla. In tutte le sue opere balena il nuovo giorno; ma qualche ombra del passato lo nasconde alle viste deboli.

Se il nostro Fratello invece d'essere stato

scolaro di Lorenzo Monaco — come io dimostrai — fusse stato discepolo di Masolino, al pari di Masaccio; se invece di esser vissuto nell'Umbria durante la prima giovinezza, fosse vissuto a Firenze a contatto di Paolo Uccello, di Andrea del Castagno, di Masolino, del Ghiberti; se il chiostro non avesse educato il suo fiore giovanile a una mistica rugiada, noi avremmo un pittore più naturalista di certo, ma storicamente meno importante. L'interesse storico che prendiamo nello studiare le opere dell'Angelico, deriva appunto da quegli elementi, che s'introducono nell'opera sua, a dispetto quasi della sua educazione, della sua vita monastica, dell'isolamento dall'ambiente.

Egli è un chiuso giardino, fiorente per virtù ingenita al terreno, egli è il vero simbolo di quel momento indicibile, in cui lo spirito italiano passa dal secolo XIV al XV spontaneamente.

La sua vita intera pare una mistica pagina di corale, svolgentesi, per ingrandimento, in tavole luminose.

Per rilevare appunto il carattere dell'Angelico, fino ad ora malinteso, ho scritte queste pagine, con godimento spirituale.

Nella Storia dell'Arte, egli non chiude l'epoca giottesca, come vogliono Crowe e Cavalcaselle; non apre la scuola mistica umbra, come fantasticavano i seguaci del Rio; non è un artista in ritardo, come concludono Paul Mantz ed Eugenio Müntz; ma è invece il prediletto figlio che Firenze custodisce gelosamente, affinchè riveli a chi sa comprendere; il vero spirito della sua terra, nell'alba del secolo XV.

FINE.



*Give honor unto Luke Evangelist ;  
For he it was (the aged legends say)  
Who first taught Art to fold her hands and pray.*

D. G. ROSSETTI p. r. b.





---

*Stampato in Firenze per i tipi di L. Franceschini e C.  
ottobre, 1896.*

