ALBA UMBRA

Il Prerafaelita che muove per il lucido fiume, verso le misteriose paci della terra verde, dovrà recare con sè alcuni libri: e sono, l'Evangelo secondo S. Luca, la Leggenda Aurea di Jacopo da Voragine, le Visioni della Beata Angela da Foligno, i Fioretti di San Francesco.

Sollevando il capo dalle pagine mistiche, potrà comprendere il segreto della terra: le sante umbre appariranno a lui su le cime, accennanti come nella Leggenda Dorata; e le cime parranno elevate a simiglianza di plinti alle Donne, assorte in quelle visioni che Angela da Foligno narrò e l'Angelico dipinse.

E quando verso Assisi, le parole di San Luca parranno bianche in mezzo al verde, i Fioretti di San Francesco recheranno un colore nuovo a una nuova narrazione evangelica.

L'Umbria può far sognare quell'antica Palestina descritta dagli Evangelisti. Le curve montane verdissime, interrotte da zone cretacee, la solitudine di romeaggio, il languire delle valli ove i fiumi errano a loro piacimento, la pace diffusa, rievocano l'antico paesaggio di Gesù. Quì fra Perugia e Assisi noi cerchiamo i cactus e le palme: gli olivi soli rispondono alla nostra indagine, e le ombrella dei pini danno in distanza un'illusione palmifera.

Il Trasimeno non è forse fratello del lago di Tiberiade? e non sfiorò queste erbe un nuovo Gesù? In lui era veramente trasfuso lo spirito del Nazareno, lo spirito dell'amore. Egli abita lassù ad Assisi; e i nostri occhi lo vedono nell'atto di dolore mirifico, quale lo ritrasse Fra Giovanni. Con le palme e i piedi trafitti egli adora sulla montagna il Signore, estatico.

E come egli insegnava a Frate Leone la Perfetta Letizia, così per noi perfetta letizia è salire ad Assisi.

— O frate Leone, scrivi, che quivi è perfetta letizia. — Tutte le cose si trasformano nel suo ricordo: le erbe sono improntate dei piedi sanguinanti; il sole, l'acqua ci narrano l'inno di lui; gli uccelli, le rondini, le tortore, la predicazione leggendaria.

Levò gli occhi e vide alquanti arbori allato della via, in su' quali era quasi infinita moltitudine d'uccelli: di che San Francesco si meravigliò e disse a' compagni: « Voi mi aspetterete qui nella via, e io andrò a predicare alle mie sirocchie uccelli; » e entrò nel campo e cominciò a predicare agli uccelli ch'erano in terra, e subitamente quelli ch'erano in su gli arbori, se ne vennero a lui, e insieme tutti quanti istettono fermi, mentre San Francesco compiè di predicare. — Dicendo loro San Francesco queste parole, tutti quanti quelli uccelli cominciarono ad aprire i becchi e distendere i colli e aprire le ali e riverentemente inclinare i capi fino a terra....

In simili pensieri doveva camminare assorto l'Angelico quando per la prima volta salì verso Assisi. L'attendeva in cima, il Sagro Convento tutto ricco degli affreschi primitivi.

Dalla Crocifissione di Giunta Pisano nel calcidico della chiesa superiore, fino alla Cappella di Simone Martini, tutta l'arte precedente si allineava innanzi agli occhi del giovine. Ma più che le Allegorie di Giotto pendenti sovra l'altare della chiesa profonda, più che le storie di San Francesco della Basilica, dovettero colpire Fra Giovanni gli angeli e la Madonna di Cimabue. Tutta la nave trasversa e l'abside è ricorsa da una loggia entro la quale di fra le colonnette stanno immobili i Cherubini di Cimabue.

Nel braccio sinistro della nave trasversa, vi è un angelo coi capelli alti sulla fronte e incornicianti il volto, improntato d'indicibile maestà e dolcezza. È più muliebre di quelli di Giotto, ma ugualmente maestoso. Gli angeli nella chiesa dell'Arena sono più virili, hanno un profilo greco-etrusco. L'An-

gelico sembra dipendere più che da Giotto, dal sacro Cimabue. Quel Cherubino antico bello e severo, coi folti capelli fulvi che gli rinchiudono il viso come una capigliatura di donna, è veramente la prima rivelazione dello schietto tipo italico.

La rivelazione seconda apparve agli occhi di Fra Giovanni nella Madonna in trono della Chiesa inferiore. È infinitamente più perfetta di quella dell'Accademia, più soave di quella in Santa Maria Novella. Vi è un angelo, il primo a sinistra del trono, che fa pensare al Botticelli. Eppure l'abbigliamento è lo stesso delle Madonne bizantine. Il manto compone le stesse curve sulla sua fronte; ma le dure linee convenzionali s'inflettono delicatamente. Ravvisiamo quì la mano fiorentina che arriverà alla prodigiosa eleganza di Alessandro. Da questa Madonna al tondo del Botticelli, la strada è retta. L'angelo che ho indicato, ha la stessa inclinazione del collo, gli stessi ondati capelli.

Il carattere degli angeli e della Vergine di Fra Giovanni discende direttamente da

quello di Cimabue, passato traverso lo stile di Orcagna e di Lorenzo Monaco. Dopo aver raccolti i frutti della rinnovazione giottesca, l'Angelico ritorna a Cimabue per rimaneggiarne il tipo con eleganza perfezionata. La grandezza di Cimabue è veneranda e si comprende solo ad Assisi.

Dopo aver contemplata la sua Madonna in trono, giova passare alla Pinacoteca di Perugia innanzi a quella di Fra Giovanni (1).

Davanti al trittico decomposto sulla parete in tutti i suoi frammenti, noi siamo invasi dalla gioia.

Con la mente possiamo rapidamente ricomporlo. Nella tavola centrale la Vergine siede in trono coll'Infante su le ginocchia. Ai lati del trono quattro angeli, due per parte, su fondo d'oro. Lo sportello destro contiene il Battista e Santa Caterina, quello sinistro San Nicolò e San Domenico. I

(1) A mio credere, la prima opera esistente dell'A. è la piccola Madonna in trono nella prima sala della Pinacoteca Vaticana.

pinnacoli contenevano in due piccoli tondi l'angelo Nunciante e Maria.

Intorno al trittico si allineavano lunghe e sottili immagini di santi che ne formavano la cornice; lungo lo sportello destro San Tommaso d'Aquino, S. Lodovico vescovo, e San Paolo — i due primi di uguale grandezza, alti circa due palmi, il terzo la metà.

Ricorrevano a destra la tavola centrale, S. Caterina da Siena, S. Girolamo, S. Giovanni Evangelista, delle stesse proporzioni — a sinistra S. Lorenzo, S. Pietro Martire, S. Stefano.

Intorno allo sportello di destra, S. Maria Maddalena, San Benedetto e un santo vescovo. Sono diciassette parti, alle quali vanno aggiunte le tre storie della predella, esibenti la Vita di San Nicolò di Bari, della quale le prime due sono al Vaticano.

In tutto, venti parti che costituiscono un inno in venti strofe.

A prima vista, la forma del trittico pare

arbitraria e strane tali sovrapposizioni; eppure esse rispondono perfettamente alla cappella gotica. Il quadro centrale è una riduzione della volta ove si raffigurava un soggetto canonico; il gradino o predella sta per le pareti istoriate; gli sportelli corrispondono ai pilastri coi santi.

La pittura religiosa è strettamente connessa alla forma architetturale della cappella gotica: le cuspidi stesse del trittico aiutano la immaginazione. Onde è che la disposizione decorativa della pittura dei secoli XIV e XV si respinge all'origine prima dei vasi di bucchero; dal trittico per la cappella si risale all' antichissima arte etrusca.

Contemplando questa trasformazione millenaria degli elementi decorativi, accompagnata dalla trasformazione degli spiriti, viene al pensiero un armonioso fiume che si svolge sempre in argini e acqua; ma gli uni e l'altra di varie mutevoli apparenze. Così la Melopea antica nel canto della Chiesa latina, collega Pindaro e Guido d'Arezzo come

anelli di quella catena estetica che percorre senza fine il mondo occidentale.

Similmente, il motivo del vaso istoriato, lega gli antichi Etruschi con gl'Italiani dei secoli di mezzo.

Il trittico dell'Angelico è danneggiato, e perfino la tavola centrale reca traccie di ritocchi. Ma la gioia di aver ritrovata la prima opera che noi conosciamo di Fra Giovanni quì nel cuore dell'Umbria, e di restare assorti nella contemplazione, quasi dimenticando quanti altri quadri ne circondano; la gioia di aver sorpreso nel verde intenso questa opera primaverile è indicibile. Ai lati della Vergine, due angeli sporgono il capo dal trono, e due altri si avanzano in piena figura, con lunghe tuniche verdi e rosee.

Che mai dicono gli angeli, e che vogliono, avanzando il piede?

Entrambi hanno le mani levate e sorreggono leggermente due canestri; i canestri sono pieni di rose bianche, rosee, rosse.

Ai piedi del trono, tre vasi recano pure altre rose bianche, rosee, rosse.

L'Infante biondo, stringe nella mano una melagrana dischiusa.

L'uno degli angeli, più serio e contegnoso, guarda in distanza; l'altro inclina il capo guardando il Bambino con dolcezza. I fiori e la melagrana sono simboli della Vergine.

La Rosa mistica piega il capo assorta nella contemplazione del figliuolo, con un sorriso negli occhi e sulle labbra; sorriso e inclinazione derivanti dalla Madonna di Cimabue, la bellissima d'Assisi. Ma tutto si oblia, guardando le rose. Sono un motivo nuovissimo. Dai canestri e dai vasi muove un profumo di freschezza, perchè i colori serbano ancora la luce e le gradazioni. Come dipinse il giovine le rose? Non le fece aperte e rigonfie, non strette in boccio, ma aperte e pure ristrette nei petali, per modo che noi pensiamo alle camelie.

Sembrano piccole camelie bianche, rosee, rosse. I due angeli reggono i canestri con due sole dita; i canestri sono ricolmi, eppure tanto leggieri! Da quale giardino spic-

carono le rose i due angeli, poi che le recano con tanta letizia?

Essi muovono dal fondo d'oro, e l'oro è muto come il cielo: tace onde essi colsero le rose. Certo nacquero in un giardino dell'Umbria sospeso fra la terra e il cielo, in vista di un grande orizzonte.

L'Angelico in una mattina di primavera le colse di sua mano e le dispose innanzi a sè per ritrarne la freschezza: le rose umbre mantennero il carmino e il candore traverso i secoli. Belle rose nate dall'oro come dal sole, belle rose dei canestri angelici fra le dita sottili, belle rose senza spine e senza foglie. Sono senza foglie, i fiori soli, spiccati al calice e posti uno sull'altro. Sono rose senza spine e senza foglie, simbolo della perfetta Vergine. Io insisto sulle rose per una ragione più che estetica, storica, come vedremo in seguito. La Vergine è in manto azzurro foderato d'ermellino, congiunto al seno da una bulla, su la tunica rossa.

A lei sul manto biondeggia una ciocca di capelli: il viso è dolce e ricorda alquanto

la Vergine in trono di Lorenzo Monaco. Il volto quì è più breve e più dolce, accostandosi, nel tipo fiorentino, alla Divina di Cimabue. Il nudo del Bambino, fra le belle mani della Madre, sembra una rosa color dell'alba. Gli angeli hanno ali di libellula e riccioli cadenti: annunziano quelli del Tabernacolo dei Linaioli. La parte superiore del trono è ritoccata, quella inferiore, coperta da un drappo d'oro. I tipi dei Santi sono già formati e si manterranno uguali, perfezionandosi, nelle opere posteriori. Ma la figura più singolare è Maria di Magdala pallida e consunta, tutta avvolta nei capelli che ne coprono la nudità come mantello fulvo. Il suo sistema di colorire si può esaminare nella predella che è meglio conservata. Egli disegna minutamente, dispone i toni scuri, poi a colore asciutto vi passa i chiari con pennelli sottilissimi. Nel miracolo di S. Niccolò, gli sgherani calmi e contemplativi sono fratelli di quelli che egli dipingerà fra poco a Fiesole nella strage degli Innocenti della Vita di Gesù. I monti verde-

olivo e grigio-azzurrini nella distanza sono pure dello stesso fare: il panorama è copiato dal vero; e i castelli lontani e le chiese inerpicate per le pendici si colorano di pallido azzurro perchè l'ora volge al crepuscolo. Negli altri due quadretti che sono a Roma nella Pinacoteca Vaticana, la luce è di alba.

L'uno di essi rappresenta la Predicazione di S. Nicola. Sopra un semplice pulpito all'aria aperta, il santo alza il braccio coll'indice in alto, atto frequente in Fra Giovanni, che troveremo in San Marco nel Sermone della Montagna. Un gruppo di pie donne siede sul terreno fiorito: le erbe e i fiori sono rifiniti, sicchè dopo quattro secoli si ravvisano le margherite, i rosolacci, la ghiaia. Tutti i panneggi sono ombreggiati per lungo, regolarissimi: una calma estatica. Il cielo è chiaro, le nubi trasparenti: fra due edifici il cielo si allontana in due centimetri di prospettiva aerea. Le luci e le ombre parlano: l'interno di una camera oscura è ravvivato dai guanciali di tre letti

finitimi, che prendon luce dalla stanza accanto. Le tre dormenti sono cosa singolare, tre testine rosee sui guanciali bianchi, nell'ombra. La camera sinistra ove pure è un letto, riceve luce dalla porta, e i guanciali si illuminano di fronte.

Un pinnacolo in distanza è tutto preso dalla luce, perchè l'alba sorge e le nubi sottili s'imbiancano. Al disotto di questi quadretti, sono collocati i Misteri di Raffaello, circa della stessa dimensione.

Il primo Mistero presenta un tramonto e fa spiccare il quadretto mattinale dell'Angelico che lo sovrasta.

Altro cielo bene eseguito è quello sul mare del secondo quadretto. — Miracolo della Nave — Una burrasca si avanza minacciosa da Ovest, oscurando il cielo, mentre l'Est splende luminoso. La burrasca deve essere violenta a giudicarne dal gonfiarsi delle vele; ma sul lido due marinai riempiono tranquillamente i sacchi di grano, che sono eseguiti a meraviglia, partecipando del lume ambiente senza far toppa bianca.

Il Beato, assorto in una religiosa pace, non sa agitare le cose con violenza; ma la realtà che egli riprende è più ingenua di quella di Raffaello. Nei Misteri sottostanti tutti i volti si arrotondano in un ricordo di efebi; mentre San Nicola e gli uomini del lido sono figure reali.

Ritornando a Perugia, restano a vedersi i due tondi dei pinnacoli.

L'angelo Nunciante del primo tondo reca in mano una palma, ed ha le ali azzurre sfumate. È genuflesso, mentre la Vergine nell'altro tondo è seduta con le mani giunte. Ora, noi dobbiamo in questa sala dell'Angelico della Pinacoteca di Perugia, guardare la celebre ancona di Piero della Francesca, amore di Leighton. N. 21 — È una Vergine in trono, palesemente ispirata da quella che abbiamo studiata dell'Angelico. Il tappeto è uguale; l'angelo Nunciante del tondo porta le stesse ali azzurre e la testa di uguale carattere; una santa, nelle cocche della tunica regge una messe di rose, colte dal trittico di Fra Giovanni. Passiamo adesso

nella Sala di Bernardino di Mariotto, davanti ai quadri di Benedetto Buonfigli, buono artista, pittor d'angioli. Ma guardate: che cosa recano in mano gli angioli? Recano appunto panieri pieni di rose rosse, e cingono corone di rose rosse. Sono quattro tavole recanti ognuna due angeli con le rose. Di più al N. 10 sala id. il Gonfalone di San Bernardino offre una processione, nella quale campeggiano angeli con canestri di rose, coronati di rose. Al N. 15 un angelo Nunciante è copiato dal trittico di Fra Giovanni: uguale posa, benchè diverso carattere. Dunque tanto Piero della Francesca quanto Benedetto Buonfigli subirono l'influenza del trittico perugino. Non è perciò una mediata influenza dell'Angelico per azione del Gozzoli da riconoscersi negli Umbri, come voleva il Morelli, ma una influenza diretta operata dall'Angelico e dal trittico di Perugia. Benedetto Buonfigli verso il 1450 si trovò di nuovo innanzi ai lavori di Fra Giovanni, e forse anche in compagnia di lui, nel Vaticano.

Però, la teoria delle influenze va presa con discernimento.

Benedetto Buonfigli, come Fiorenzo di Lorenzo, è un grande artista; e il suo carattere resta schiettamente umbro, perchè dall'Angelico non prende che un motivo ornamentale; Piero della Francesca del pari rimane indipendente nel carattere, benchè ricopi il tappeto, l'angelo Nunciante, le rose, ed anche uno scorcio famoso di colonne che era preceduto da un altro di Fra Giovanni, come vedremo a Cortona. In ordine di tempo, l'Angelico è il primo a iniziare il secolo XV: egli osserva la natura ingenuamente, disposandola al suo sogno mistico: dipinge le rose prima di Benedetto Buonfigli; disegna una prospettiva colonnare prima di Piero della Francesca.

Dal Convento di San Domenico su a Cortona, il Beato dominava un panorama senza fine, una valle verdissima, corsa da vie simili a spade abbandonate nel piano. A sinistra un contrafforte di monti gli con-

duceva dolcemente l'occhio per ondulazioni fino al lago. Il lago si estendeva in un cristallo d'opale di fondo alla catena montuosa, mentre una lista d'acque pareva coronare le cime per effetto prospettico.

Quello specchio di cielo caduto nella valle infinita, doveva parlare al suo cuore un linguaggio misterioso, nelle albe o nelle notti lunari, quando il giovine, seguendo le parvenze di una madonna o di un angelo, spingeva lo sguardo fino al culmine nevoso di Santa Fiora. Nessun orizzonte più di questo può sedurre uno spirito mistico; perchè gli aspetti perdono ogni singolo valore, ogni forma, e lasciano meglio distendersi l'azzurro del cielo. Pare che dal lago ceruleo muovano il Silenzio e la Pace. Il silenzio solenne doveva dal cuore del giovine nostro fratello estrarre sospiri riposati e lacrime. Meglio che in orizzonte chiuso ove le apparenze si materiano e impediscono l'espandersi dell'aspirazione interiore, meglio qui su la montagna egli poteva pregare. Pare veramente la Scala del Paradiso. In

cima alla Scala del Paradiso, presso la piazza d'onde tutta la valle si dispiega e il lago lontano traluce, sopra un altare della Chiesa di S. Domenico, sta il trittico della Vergine in trono. È posteriore certamente a quello di Perugia: la fattura più delicata, annunzia il pittore del Tabernacolo dei Linaioli. La posizione della Vergine è alquanto diversa dalla perugina: invece di reggere con ambe le mani il Bambino, lo sostiene con la sola destra, e con l'altra bella morbida mano congiunge al seno il manto azzurro. Non sorride, ma fissa gli occhi giù verso gli adoranti. Ai lati del trono sorgono quattro angeli: uno solo reca il canestro di rose. Solo un canestro di fiori, e soli due vasi a' piedi della Vergine. Il piccolo Gesù, invece della melagrana, stringe una rosa rossa; l'idea della mistica Rosa domina sempre l'artista: Maria sembra una rosa nella sua tunica di seta rossa. Il trono si eleva su due svelte colonne corintie dal fusto attorto, stile ogivale. Intorno a tutte le teste girano le aureole d'oro a rabeschi finissimi. Gli

occhi chiari pensosi, con l'iride ambrata e la pupilla scura, recano l'impronta della speciale sua osservazione.

La forma dell'Annunciazione nei due pinnacoli degli sportelli ha cambiato alquanto: la Vergine è ritta in piedi, l'Angelo semplicemente inchino, non genuflesso, come tornerà in San Marco. Le ali dell'Angelo non sono più azzurre, ma verdi sfumate in rosa e oro. Fra Giovanni ondeggia fra l'ala di libellula, trasparente sul fondo d'oro, e quelle a colore unito, oppure striate alla maniera di Lorenzo Monaco.

Gli Angeli appoggiano, guardando, la fronte l'uno all'altro; e i capelli d'oro s'intrecciano, si toccano le fiammelle purpuree. Il drappo del trono, reca un disegno simile a quello del Tabernacolo Linaioli, ornato a motivi simboleggianti la melagrana. Anche nelle figure degli sportelli il fare è più sicuro; Giovanni Battista sorge in manto violetto come nel Tabernacolo; la sua testa offre la perfezione del tipo più volte plasmato dall'Angelico fino alla tarda età, dal

trittico di Perugia fino al coro dei Profeti in Orvieto — sempre bello e severo l'uomo del deserto. Il tipo di San Marco resterà pure costante; ma la testa nuova originale è quella di Maria di Magdala, più tipica che nella Deposizione dell'Accademia.

Dopo aver vista a Perugia la Maddalena consunta, coi capelli giù pel corpo a similglianza di una veste, passiamo con meraviglia a questa splendida figura di donna bionda, fiammante d'ardore nel suo mantello rosso. Sul collo tornito, tondeggia l'ovale del viso, e si congiungono le brevissime labbra alquanto tumide.

Corre al pensiero la Flora di Tiziano. La linea esterna del collo flessuoso come di cigno, forma un'immagine di voluttà repressa dall'estasi; e le maniche strette più su del polso lasciano indovinare un braccio florido. Anche gli occhi si fissano in un punto intensamente, con quella relazione colla bocca che forma il segreto dei volti. La fissità dello sguardo si collega con le labbra tumide, al pari che nella Flora di

Tiziano: e la cintura stretta molto più su dei fianchi, fa arrotondare il seno sotto la tunica rossa, con lo stesso arco che arrotonda le sue sopracciglia. Questi legami segreti di due linee rotonde, di due angoli d'occhi e di labbra, sono rivelatori.

Confrontate la bocca della Vergine con quella di Maddalena, e vedrete come l'Angelico abbia mirato al *carattere individuale* della peccatrice, a cui i capelli scendono in liste auree giù pel manto. È una Flora più ingenua e sottile; ma il paragone solo che si affaccia spontaneamente, rischiara l'intenzione dell'artista. Paragonate anche la linea esterna del collo di Maddalena e di Maria; il collo della Vergine segna linea rientrante anche nella parte che dovrebbe convergere; il collo della biondissima s'inflette candido sopra l'ombra della chioma.

Così il fascino della forma, sorgendo dalla radice etnica del giovine monaco gli concedeva di plasmare una figurazione ideale secondo le leggi della bellezza visibile. Ed egli così, poteva far opera immortale.

La Chiesa del Gesù si eleva al lato opposto della città: occorre traversare l'antico paese per arrivarvi, movendo da San Domenico. Nella Sacrestia della Chiesa vien conservata quella Annunciazione che è una rarità di Cortona.

Prima di entrare, sul piazzale verde che divide il Gesù dal Duomo, leggiamo nel Vangelo l'Annunciazione secondo San Luca, dal versetto ventesimo sesto al versetto trentanovesimo — in una versione antica.

26. Poi nél sesto mese l'Angelo Gabriel fu mandato da Dio in une città de la Galilea il cui nome è Nazaret.

27. Ad una vergine sponsata ad un uomo che haveva nome Josef, de la casa di David: e il nome de la Vergine [era] Maria.

28. E come l'Angelo fu entrato à lei disse, Iddio ti salvi piena di gratia: il Signore è con teco: tu sei benedetta fra le [altre] donne.

29. Et ella vedendolo, si turbò del suo parlare, e pensava che salutation fusse quella.

30. Allora l'Angelo le disse, Maria, non temere: perchè tu hai trovato gratia dinanzi a' Dio.

31. ‖ Ecco, tu concepirai nel tuo ventre, e partorirai un figliuolo, ‖ e chiamarai il suo nome Jesù.

32. Questo sarà grande, e chiamarassi Figliuol de l'Altissimo. E il Signore Iddio gli darà il seggio di David suo padre.

33. ‖ E regnarà sopra la casa di Jacob in eterno, e il suo regno non harà fine.

34. Allor Maria disse all'Angelo, Come si farà questo, conciosia ch'io non conosco huomo [alcuno?].

35. El' Angelo rispondendo, le disse, Lo Spirito Santo sopravverrà in te, e la virtù de l'Altissimo t'inombrarà, e però il santo che nascerà [di te] sarà chiamato Figliuol di Dio.

36. Et ecco, Elisabet tua parente ha 'conceputo ancor ella un figliuolo ne la sua vecchiezza: e questo è il sesto mese à lei che [pur] era chiamata sterile:

37. Imperoche niuna cosa sia impossibile appresso Iddio.

38. E Maria disse, Ecco qui la serva del Signore, siami fatto secondo la tua parola. E [ccsì] l'Angelo si partì da lei.

Apriamo adesso, a fogli 44, la Legenda Aurea di Jacopo da Voragine nell'Edizione del sec. XV.

Il commento de Dominica annunciatione stabilisce i tre momenti dell'animo di Maria.

Il primo è:

Que cuz audisset turbata est ĩ sermõe eius: ꝛ cogitabat q̈lis ēēV ista salutatio.

Non si creda però che la Vergine fosse turbata all'aspetto dell'Angelo, ma solo al suo parlare: *quoniã beata Virgo angelos sepe viderat: sed nunq̃ talia loquentes audierat.*

Il secondo momento è *Miratur de partu Virginis:* Come si farà questo?

Il terzo momento è quando Maria, *expansis manib'z oculis ad celū levatis ait: Ecce ancilla dñ̃ fiat mihi secūdū verbū tuū.*

Di questi tre motivi gli artisti cristiani dal secolo III fino a Fra Giovanni, modularono le loro Annunciazioni. Ogni età ed ogni popolo adattò al sacro tema i suoi

paesi, le sue case, i suoi costumi. Maria che nel quarto cubicolo del Cimitero di Priscilla (1) (sec. III) era assisa sopra una rozza cattedra, in atto di timorosa adesione dinnanzi al giovine togato, si trasforma nella Penelope filante la porpora innanzi a un vigoroso, armato del bastone viatorio; oppure prende i segni giunonici in magnifica veste imperiale. Seguivano gli artefici bizantini l'ondeggiare delle leggende, che il semplice racconto orientale spezzavano in più scene, secondo l'indole dell'epoca; ma quando il popolo italiano cominciò ad affermare nell'arte il suo carattere di maestosa semplicità di cui monumento primo sono le Madonne di Cimabue, anche la scena dell'Ave parve rinchiudersi in una forma più semplice. Senonchè, il popolo nuovo è ricco di ben altri doni che non fosse nel terzo secolo. Egli ha vissuto nei castelli, ha veduto le matrone assidersi in atto regale sopra i troni intarsiati, sotto i baldacchini di drappo

(1) VENTURI, *L'Annunciazione*. N. Antol. Marzo '95. BOSIO, *Roma sotterranea*, pag. 541. Roma, 1632.

d'oro; ha visto le giovani contesse chinare il capo fulgido sotto il diadema; ha esultato in mille primavere; e nel sec. XIV, dipingerà l'Annunciazione a simiglianza delle scene viste.

Quando Maria non s'inchina fra le ricche pareti innanzi all'angelo avvolto di broccato; sull'immobile fondo d'oro crescono i gigli, e lo scettro di Gabriele fiorisce per miracolo. Il popolo italiano effonde i fiori della sua terra a piè della Nazarena; e gli araldi splendidi delle repubbliche s'incurvano di fronte alla novella matrona orante in mezzo ai gigli.

A poco a poco, nel divenire l'arte più individuale, ogni artista concede l'impronta della sua vita e dei suoi sogni alla leggiadra rappresentazione evangelica. Così nel sec. XV in cui ogni artista ha un suo proprio ideale, che afferma con speciale carattere, anche l'Annunciazione subirà molte metamorfosi secondo i temperamenti e l'ambiente.

A traverso la misteriosa anima del Botticelli in cui ogni sentimento ha una linea

sua propria, ogni immagine una gradazione, ogni sogno una forma; traverso il labirinto delle sue sensazioni nitide e oscure, ondeggianti e ferme, l'Ave Maria prenderà un'espressione profonda e perspicua al tempo stesso — e, miracolosamente, nell'Arcangelo, le *dancing motion and waved drapery* arresteranno sulla tela il momento inafferrabile del volo che giunge e parte: Gabriele nella Annunciazione di Alessandro è come una melodia percorrente lo strumento: noi la sentiamo presente e ratto lontana. Questa Annunciazione è di fronte a quella di Leonardo, l'amico del Botticelli.

Come doveva Leonardo rendere l'Ave Maria? La Vergine e l'Angelo sono mute e inutili figure che servono di pretesto a un magnifico sfondo di prospettiva aerea. L'Angelo e la Vergine si guardano in faccia per domandarsi che cosa debbono fare; ma i monti remoti sfavillano meravigliosi.

L'Angelico invece, obbedendo al suo ideale di estasi ipostatica, ci darà in San Marco due visioni, le quali rivelano il suo spirito

personale, obbligandoci a meditare. Per ora, quì a Cortona, vedremo come interpretò le parole di San Luca la prima volta. L'avevano immediatamente preceduto nello stesso soggetto Simon Memmi e Lorenzo Monaco.

Il Martini espresse il primo momento del turbamento della Vergine in atto sdegnoso.

Che significa mai questa salutazione? ella chiede volgendosi, rigida nella sua verginità: Gabriele, in manto di broccato cangiante, piega il ginocchio sul fondo d'oro; mentre sorgono i gigli. In Lorenzo predomina il secondo momento: Maria assisa è in atto di meraviglia per il parto annunziato:

Come si farà questo?

Fra Giovanni raffigurò il terzo momento indicato dalla Leggenda: *cum Maria expansis manibus et oculis ad coelum levatis ait: Ecce Ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum.*

L'Angelo appare alla giovine sotto un porticato corintio ad arco rotondo, simile a quello più corretto, che biancheggia nella corsia di San Marco.

Ella è seduta sopra una sedia ad alto schienale, ricoperta di drappo d'oro, tutto disegnato a rose quadripartite di stile architetturale. Sulla luminosa sedia d'oro la Vergine allunga, protende la persona verso Gabriel, con le mani congiunte al seno; sul collo esilissimo, il velo pende dalla chioma aurea. E verso di lei, l'Angelo con grandi ali d'oro, in una tunica intessuta a foglie di rosa e a raggi, inclinandosi sovra il ginocchio, protende le mani sottili e il collo lungo, seguendo le parole che gli escono dalle labbra, segnate in oro dal pittore su la tavola. Una novità singolare muove dalle due figure. Non sembrano due corpi umani, ma una scena rapita a quel giardino forse che di là dal portico verdeggia: una libellula aurea tendente a un fiore ceruleo. Il fiore, Maria, incrocia le mani e inclina gli omeri: *Ecce Ancilla Domini.* Non mai rassegnazione maggiore piegò figura di donna nè in natura nè in arte; non è la soavità mite delle Annunciazioni di San Marco, è la dedizione completa al Verbo. Il suo corpo

è tutto abbandonato, la sua anima vibra secondo le parole di Gabriele, ed ella si curva, si stende, ad accogliere quella Parola che esce dalle labbra dell'Arcangelo in liste dorate.

Il colore della veste del Nunzio è un rosa raro tratto dall'osservazione dei fiori — il colore della rosa vinata, che è pure assunto dalle altre rose, viste coi petali in lume dubbio. Ma quelle mani, quelle mani sottili l'una delle quali tende l'indice verso il seno di Maria, l'altra verso l'alto ove splende la colomba! Nelle due mani tutto il mistero. L'indice destro parla: *Ecce concipies in utero;* l'indice sinistro insegna: *Spiritus sanctus superveniet in te.*

Gli occhi di Maria pendono dagli occhi fissi di lui, per impossessarsi del grande mistero. Le due chiome sopra l'aureola, appariscono più fulve nella loro pallidezza, due chiome d'oro riccio; quella dell'angelo è sollevata dai ricci sul collo di ligustro. Sovrabbonda l'oro del miniatore: le aureole, la sedia, il tappeto, le ali, le maniche, i lembi, la zona

del Nunzio, gli orli del manto di Maria. È certo anteriore alla Madonna in trono che abbiamo vista nella Chiesa di San Domenico. Nella predella l'artista istoriò la vita della Vergine. Due cose sole sono notevoli: una prospettiva aerea copiata dal vero felicemente, e uno scorcio di colonne esatto, che precorre l'ancona di Piero della Francesca. Similmente nella stessa chiesa si conserva il gradino del trittico esistente in San Domenico, con le storie del santo omonimo. Succede a chi ripensa quei quadri, nella distanza, di non vedere più la città e le fabbriche che le contengono, ma il monte solo, l'alta montagna su la grande valle, la verde montagna cortonese, ove sfavillano l'Annunciazione e la Vergine in trono, del Beato. E pare che le due tavole abbiano assorbito ogni raggio.

Se voi desiderate una corrispondenza fra le opere dipinte dell'Angelico e le parole scritte di una donna ignota, che abitò queste stesse montagne e percorse la stessa via

spirituale, dovete innanzi ad un'immagine del Beato Angelico, leggere le visioni della Beata Angela da Foligno. Le parole della donna interpretano e commentano le linee dell'uomo: i nomi stessi loro si richiamano; e i luoghi ove vissero entrambi, associano i ricordi. La vita spirituale si palesa con languori e accendimenti nelle Visioni di Angela, si delinea delicatamente nelle tavole del Fiesolano.

Sono due rivelazioni che provano le parole del grande teosofista del sec. XVIII, il Saint-Martin. Egli dice, distinguendo i mistici (1) dai teosofisti: « Non è raro vedere i mistici, donne o uomini, dipingerci meravigliosamente lo stato più perfetto delle anime e darci una descrizione esatta delle regioni, per cui passano i veri strumenti del Signore. Ma tali mistici non sembrano chiamati a penetrare coteste regioni che per farne la pittura; essi vedono la Terra Promessa, non la lavorano; sono nati soltanto

(1) E. CARO, *Essai sur Saint-Martin*. Paris, 1852.

per godere. » Essi realmente godono diletti spirituali così forti da mancarne, e l'autosuggestione è cosi persistente da far luogo ad una convinzione profonda. Credono a tutto ciò che per una esaltazione delle loro facoltà si elabora, si compone ed emerge dalle oscurità dei sensi. Il fenomeno è misterioso; e se l'analisi può spiegarlo, non può ugualmente indicare il segreto della sua formazione.

Ma che importa? Santa Teresa, Santa Caterina, Gerson, San Francesco, sono sublimazioni dello spirito umano, suscitano interi mondi con un semplice atto d'amore. Toccò la B. Angela da Foligno il più occulto penetrale del misticismo: La verace conoscenza di Dio, ella dice (1), non si ottiene, salvo per la frequente e fervente orazione, e per la lettura quale assiduamente si esercita nel libro della vita. « Che cosa è il libro della vita? — È Cristo, nel quale si conosce Dio e Uomo, se stesso e

(1) Versione a stampa del 1536.

ogni cosa salutifera all'uomo. Così bisogna che la via quale ha tenuto il capo, tengano anche i membri del corpo; e da quella compagnia dalla quale è stato accompagnato il capo, siano ancora accompagnati i membri. Quale fu la compagnia di Cristo? Primamente la perfettissima, somma e continua povertà; secondo, il perfettissimo, sommo e continuo disprezzo; terzo, il sommo dolore. Questa fu la compagnia dalla quale Jesu Cristo, libro della vita, e salute nostra, fu accompagnato. »

La Beata Angela ebbe qui fra i monti le Visioni ch'ella confidò ai figliuoli suoi, cercando di restringere nelle parole, l'evanescenza delle cose viste. Ella stessa narra: « Fui tirata alla contemplazione con grandissima dilettazione, quale fu maggior che io avessi ancora provato. Onde gran parte di quel giorno stetti in piedi in la cella dove orava, stipata, serrata, e sola: il cor mio era tutto converso in quella dilettazione, in quale, fatta come muta, perdei la loquela: onde sopravenendo la mia compagna, pensò

e credette ch'io morissi. Una volta essendo all'orazione una sera, parvemi ch'io non sentissi cosa alcuna di Dio: onde mi lamentava, e pregava Dio dicendo: Signore quello ch'io faccio non per altro faccio che per trovar te, fammi grazia ch'io ti trovi. . . . Mentre dunque che le predette cose in cammino orando domandava: et essendo già pervenuta fra Spello e la via stretta, quale ascende perfino Assisio, e oltre Spello, in esso loco mi fu detto, tu hai pregato il mio servo Francesco: e io non ho voluto mandarti altro messo. Io sono lo Spirito Santo; verrò teco fino a San Francesco, dentro in te: voglio venire parlando teco per tutta questa via. — Poi con parole provocative ad amore, diceva: Figlia mia, dolce a me, figlia mia, tempio mio, figlia mia, dilettamento mio, ama me, perchè sei da me molto amata, e assai più che tu non ami me: sposa e figlia dolce a me, ti amo più che alcuno chi sia in la valle Spoletina. . . . Poi queste cose, ritornava da Assisio e sentiva la croce e l'amor di Dio nell'anima mia, e redondare nel corpo: tal

che la sentiva corporalmente, e sentendola, si dislenguava l'anima mia nell'amor di Dio. E poi ch'io fui ritornata, stava in casa, e sentiva una dolcezza pacifica, quieta, e sì grande, ch'io non la so esprimere: onde desiderava di morire; anzi m'era gran pena il vivere per la detta pacifica, quieta soavità, sì dilettevole, che non la posso narrare: desiderava dico di morire per venire a quella dilettazione della quale sentiva allora qualche cosa, volendo uscire dal mondo. Da indi in qua, ho sentiti sovente odori indicibili, le quali cose e altre furono tante e tali che non le posso esprimere: potrei ben dire qualche parola, ma la dilettazione e dolcezza ch'io sentii non si può esplicare. »

Ella ci dipinge la visione del Crocifisso: « Altra volta, essendo nella Chiesa del beato Francesco, presso all'elevazione del corpo del Signore, mentre che gli organi cantavano l'inno angelico, Sanctus, Sanctus, Sanctus; l'anima mia fu assunta in quel lume increato e elevata e talmente assorta e attratta, che è cosa indicibile: dopo questo, rimanendomi

il primo attrattamento e influsso, apparvemi l'effigie di quel benedetto Dio e Uomo Crocifisso, come se questo allora fosse stato deposto dalla croce: il sangue del quale appariva sì fresco e rubicondo e effluente dalle piaghe, come se allora immediate fosse stato effuso da quelle. Allora ancor apparve nelle giunture del benedetto corpo, tanta dissoluzione di tutti li membri, che li nervi e giunture delle ossa, ogni uno mi parevano laxati dalla debita armonia o sia consonantia del corpo, e questo per la dura e crudele estensione e frattura orribile delli membri virginei, fatta dalle mani di quelli perfidi, sopra del patibolo della Croce: non che apparisse però alcuna soluzione delle continuità della pelle.

« Era veramente di tanta compassione l'aspetto del cruciato corpo del bono e diletto Jesu, che non solo tutti li miei intestini, ma pareva che l'ossa e giunture mie sentissero novo dolore, e excitassero nuovo lamento con terribile sentimento di dolore. . . . — Altre volte vedeva e sentiva che Cristo abbracciava l'anima col braccio, col quale fu crocifisso. —

E pare all'anima mia, che dal predetto fortissimo abbracciamento, esso entri nel lato di Cristo, e la letizia quale riceve l'anima mia in quella illustrazione non si può narrare, per essere sì grande che alcune volte non posso stare in piedi, ma giaccio o perdo il parlare. »

Anche degli Angeli ella godè la visione, e la descrisse: « Nella festa delli Angeli di settembre, essendo nella Chiesa di Foligno, mi voleva comunicare, e pregava li santi angeli e specialmente santo Michele e li Angeli serafini. . . . Erami letizia e piacere per la presenza degli angeli, nè l'arei mai creduto, se non l'avessi visto, che fossero sì piacevoli li angioli: e che potessero dare tanta letizia nell'anima. »

E ancora un'altra visione d'angioli le apparve: « Ecco subito fui elevata e mi fu presente gran moltitudine d'angeli, e mi menorno ad uno altare, e mi dissero: questo è l'altare delli beati angeli: e sopra all'altare mostraro all'anima mia, la predetta laude delli Angeli. » In altra visione vide nell'ostia consacrata, Cristo come fanciullo. Pa-

reva certamente essere un bambino di dodici anni molto signorile, come se tenesse il scettro e la signoria: pareva tenere non so che in mano come signale di signoria. »

Anche la Vergine Maria si dimostrò a lei, ponendole sul braccio il fanciullo.

« Essa Madonna nostra, quasi stracca per lo cammino se assentò, e faceva sì belli, eleganti e venusti gesti, che l'anima mia per la dolcezza e dilettazione, era costretta a contemplarla. » E un giorno mirabile la Vergine consolò la Beata e i suoi figliuoli in novo e grazioso modo baciandoli e abbracciandoli. — « Di tanta carità, che essendo in apparenza tutta luminosa, pareva sorbesse quelli nel suo infinito lume dentro dal suo petto: non mi pareva però vedere braccia di carne, ma certo lume meraviglioso, nel quale li sorbeva con grandissimo amore. »

In quest'ultimo tratto, la visione assorge ad una pittura luminosa quasi transustanziale. La vita dei due spiriti eccelsi era veramente la stessa; ma se la debole donna

umbra, paga della visione, cadeva sopraffatta dall'impetuoso amore; il giovine fiorentino ne ritraeva invece nuovo sangue per le opere sue.

Essi ardono, mirabili fiaccole di carità, su le umbre cime; ardono dello stesso fuoco con diversa apparenza, la Beata Angela ed il Beato Angelico.

LE TAVOLE FIORENTINE

You are accustomed, too carelessly to think of Angelico as a children of the Church, rather than of Florence (1).

Queste parole di Ruskin si affacciano come riflessione necessaria, a chi contempli tutto il periodo storico, che precedette e accompagnò la vita di Frate Angelico. Settanta anni di esilio avignonese e quaranta di scisma; bande di venturieri sguinzagliate in Italia dai Papi; stragi cardinalizie di città ribelli; centinaia di cavalli nelle stalle dei Porporati, e intrighi di Abati e di femmine; dissoluzione di monasteri; l'autorità papale

(1) RUSKIN, *Val d'Arno*. Lovell.

avvilita al punto da farsi precedere all'ingresso in Roma dal canto e dalle danze di centinaia d'istrioni (1). E poi il concilio di Pisa che mise un terzo pontefice fra i due già in lotta, e complicazioni di guerre e intrighi forestieri, e sgomento dei popoli sbalestrati nella coscienza, nella fede.

Tale educazione religiosa la Chiesa preparava all'Angelico. Ma su tanto disordine e oscurità, Firenze sola balenò come focolare del genio italico. Il suo popolo laborioso e geniale, diramantesi per tutta Europa nelle vie del commercio e delle industrie, parve risuscitare sullo scorcio del sec. XIV, lo spento genio di Roma. La Repubblica bandì la crociata contro i Papi ed i barbari: tutta Italia parve accendersi nel meraviglioso lume del giglio rosso.

Alla terribile scomunica di Gregorio XI che concedeva il diritto di tutto confiscare e asservire che fosse fiorentino, la Repubblica risponde sollevando dall'ombra la figura

(1) GREGOROVIUS, *St. Roma*, vol. VI.

virginale di Caterina da Siena. Alla ingiuria pontificale che poneva lo spirituale popolo al disotto di un pugno di sgherri, la Repubblica risponde sollevando dall'ombra la figura di Frate Angelico.

Il mite pittore si unì al moto di riforma iniziato a Firenze da Giovanni Dominici; come al moto di riforma del Savonarola si uniranno altri pittori alla fine del secolo. Ma più d'ogni riformatore egli seppe attingere dalla immaginosa fede del popolo, l'ispirazione.

Egli è creatura purissima della Val d'Arno, egli è il candidissimo fiore della Rinascenza toscana. L'ombra dei colli e dei chiostri custodì l'artefice solitario, dal contatto con gli eruditi e con la corruzione.

Tutto ciò che di corrotto ha la Rinascenza non deriva dal popolo; onde si spiega come in tutto il quattrocento non vi sia un nudo sensuale, dall'Eva di Masolino alla Venere del Botticelli.

Il trattato di Filarete che rappresenta le tendenze più classiche, comincia con la co-

struzione di un tempio: *Nisi Dominus ædificaverit domum.*

Coloro che vollero fare dell'Angelico il capo di una scuola mistica di reazione al naturalismo, erano in verità ben lontani dallo spirito del quattrocento, perchè non sapevano associare la danza degli Angeli con quella delle Ore.

Un breve giardino popolato d'angioli e accarezzato dal pennello del miniatore fiesolano, una testa di donna bionda e un panneggio di lapislazzuli, sono opera moderna, quanto una danzatrice del Botticelli, siccome prodotti di *concezione formale.*

Io picchiai al Convento di San Domenico in un pomeriggio invernale splendidissimo, fiducioso di dominare il paesaggio, dalla cella di Fra Giovanni.

Dal finestrone doppio del corridoio che guarda mezzogiorno, il Priore bianco si curvò verso la luce e m'indicò a sinistra una fila di finestrelle antiche. — Qui forse, ma ora è tutto sconvolto, in una di coteste. — Il

convento ha due ale, che, sorrette da due file di colonne, si immergono fra gli olivi.

L'ala di ponente guarda inerpicarsi la costa di Fiesole delicata di verde, l'ala meridiana fronteggia tutta la raggiante cerchia di monti; e un basso poggetto forma un baluardo oscuro, d'onde gli occhi corrono, traverso una lunga distesa di veli azzurri ed aurei, all'orizzonte.

La prospettiva è sorprendente, e non stanca perchè non è illimitata; qualche ostacolo d'ombra acuisce la suggestione. Quando il tramonto investe la valle della sua gloria, la fuga prospettiva intorno è così aerea da abbacinare Leonardo, e i toni violetti dell'ombra così diafani che Turner ne resterebbe perplesso. Tutto nell'aria limpidissima è definito e cristallino: in certe posizioni di luce e di luogo, i solidi sembrano piatti; e chiudendo gli occhi, pare di aver vissuto sotto una coppa di cristallo azzurro. La diffusione dell'opale è insistente per modo che noi ci spieghiamo il predominio dei lapislazzuli nei quadri dell'Angelico; come i

bagliori di rame della laguna veneta ci fanno pensare ai toni caldi del vecchio Palma. Quel disegnare nitidissimo e quegli opali predominanti, erano pel nostro artista una necessità fisiologica, derivata dalla consuetudine con cotesto paesaggio. In tale purezza di luce e di cuore egli udì la voce di Gesù, e ne dipinse le storie in trentacinque piccoli quadri (Accademia B. A.).

Il loggiato ad arco rotondo dell'Annunciazione con le colonne tornite, ricorda i portici del convento. L'Angelo non è ancora creatura sua, perchè le ali sono ricadute sotto la influenza di Lorenzo Monaco, a strie rosse turchine e gialle. È più ariosa di quella di Lorenzo, e il cielo sfuma in bianco delicatamente, con una prospettiva dell'azzurro, ignota ai trecentisti.

L'architettura è mista di gotico e di classico: finestre a sesto acuto e colonne scanalate con capitelli corintii (Purificazione); le colonne rotonde sono sbattute con sicuro rilievo, salde e dritte. Nella Purificazione, è

tentato uno scorcio di navata e una penombra interna, rischiarata debolmente da alcune finestre oblunghe. Si nota qui più marcato il contrasto: le colonne e gli architravi di un tempio pagano si associano alle finestre di sesto acuto, con quel sincretismo a base classica che è la caratteristica della architettura italiana. La prospettiva della navata, identica a quella di Salomone nella terza porta Ghibertiana del Battistero, mostra la percezione della scala; ma non si possono giudicare le ombre perchè sono alterate. L'interno della chiesa pare una loggia Pantheon illuminata da fori gotici. Tra le colonne antiche muove la profetessa Anna in un panneggio di drappo verde a rivolte azzurre, come una matrona romana, a cui le mani giunte soltanto, addolciscono la solennità. Questo particolare è del più puro stile XV.

Nella Comunione, le due colonne che sorreggono i peducci degli archi, sono anarmoniche col resto della volta, che è quella di tutti i cenacoli e capitoli claustrali: la pic-

colezza dell'arco stona con le due lunghe colonne; ma il pittore le introdusse apposta: è lo spirito del tempo.

Nel Tradimento di Giuda, il tempio è un edificio esagonale con finestrelle e porte quadrate, prese al Battistero.

Confrontate ora l'architettura della Vita di Gesù nei quadretti giotteschi quì dell'Accademia, in cui ogni fabbrica è una gabbietta colorata ove i personaggi battono il capo; le finestre bifori; le colonne senza capitello, come asticciuole di legno; il tempio ove Zaccaria sviene, gabbia perfetta con le gretole ad arco; e poi vedrete come sotto la direzione dell'Angelico si potesse formare Benozzo Gozzoli, che più d'ogni altro pittore ebbe sviluppato il senso architetturale.

Il carattere che più colpisce è la bellezza nuova delle attitudini calme. Dov'è il riposo, dove la piega si abbandona, dove il passo è lento, l'attitudine estatica, il pittore trova forme d'incanto.

Sorgono le forme esili, e sono fiori, im-

mobili fiori umanati; sorgono le donne lievi secondo un ritmo d'oro pallido e d'oltre mare. La melodia è così pura che lascia i sensi sgombri, il motivo semplice come l'Evangelo.

Giotto non sapeva disegnare una figura distesa, perchè la vita si rivelava a lui sotto l'aspetto dell'energia, della dinamica; mentre il Beato concepisce la vita essenzialmente statica. *Monastic and domestic*, i due momenti riuniti da Giotto in una flessione animata, sono riuniti da Fra Giovanni in un sorriso pio. È un sorriso mite, a quando a quando velato di lacrime; stilla perle su fiordalisi. Bisogna esaminare le scene truci e mortali per conoscerlo bene; per esempio, la Strage degli Innocenti e la Cattura nell'orto.

Voi vedete gli sgherri nell'armatura bruna, e invece di tremare, pensate agli angeli: sono infatti i suoi angeli che, deposti gli sciamiti, hanno cinta la maglia ferrea e messa la celata. Invece dei salteri hanno le spade o le lance, ma potrebbero servire d'archi a cetere melodiose.

Essi vibrano l'arma e s'inchinano come citaredi. Perchè mai le donne fuggono? Non vedono i bei giovani danzatori? Perchè Gesù è così mesto? Non lo circondano snelli santi amici? I due percussori non sono due coraghi in azione?

Con semplice ocria, verde delicato, bianco e cinabro, egli compone le piccole teste. I capelli della Vergine sono insuperabili; del colore del miele; il riflesso di una lamina aurea. Non è mai una chioma voluminosa: i biondi capelli si dividono sul mezzo della fronte, ripiegandosi su le tempia, arrotondandosi, raccolti dal velo bianco trasparente su la nuca. — Ricordate, ricordate l'Era Ludovisi?

È l'idealizzazione del tipo biondo fiorentino. Egli lo colse sulle fratte di Fiesole, e lo rese etereo fra le pareti della sua cella. Da quell'istante, il pittore non seppe cambiar motivo: tutte le sue donne furono ripetizioni di quella sola. Si formò così la *maniera* dell'Angelico, quale possiamo vederla forse più distintamente che altrove, nelle ta-

volette diafane della Morte e Nozze della Vergine. (Uffizi — 1.ª sala toscana). Quì pure nella Fuga in Egitto, il tipo è invariato.

La Vergine lunga, incorporea, muove sull'asinello pel monte deserto: solo Giuseppe la segue. Ricordate l'Arena? Giotto preoccupato solo dell'azione, crea una scena; Fra Giovanni, spirito contemplativo, fa un'immagine. Ella è così bella, così sottile, così delicatamente seduta e avvolta nella tunica azzurra, tutta azzurra con la testa di aureo miele, che noi pensiamo a un fiore d'arancio sovra stelo ceruleo. Tutto è aspro intorno, mentre Ella sale; una palma sola, simbolo del futuro, di fronte a lei s'indora nel fusto e su per le rame, mediante sottili divisioni di giallorino. È il primo che cerchi rendere gli alberi con verisimiglianza. Nella Cattura, i pioppi sono distinti pazientemente, ramo da ramo, e gli ortaggi, nel declivio, resi con colori appropriati. Qualche simbolo delicato: nell'Orazione dell'Orto, due palme radiose e due peschi in fiore. Lo stesso pesco fiorito torna nella Cattura:

Giuda bacia il maestro, e il pesco fiorisce; primavera della terra, primavera della Passione. Dietro una porta aperta si scorge un viale, due lembi di aiuole, dei fiori di mandorlo e di pesco, una siepe e qualche fusto, tutto in un vano di pochi centimetri. Si ravvisa l'abitudine del miniare; i Gaddi non sognerebbero tante piccole verdi cose. Sono questi gli albori del paesaggio italiano — dall'Angelico a Leonardo. — Ma le montagne farebbero ancora riscuotere il Vinci, che, al Capo CXLIII. diceva perchè le cose lontane sono dipinte azzurrine — perchè l'aria tinge più gli oggetti, ch'ella separa dall'occhio, del suo colore, quanto ella sarà di maggior grossezza. »

La Fuga in Egitto presenta la linea di monti grigiastra in modo da fingere una qualche lontananza. Nei tre quadretti staccati (Cena, Battesimo, Trasfigurazione) uno dei più chiari indizi d'epoca posteriore, sono le montagne completamente azzurre. Cartier mostra di non capir nulla quando dice che appartengono a un artista *tres-médiocre:*

sono invece di fattura rarissima, e giustamente il Burckhardt li attribuisce ad Alessio Baldovinetti. Si confronti infatti il Battesimo del Verrocchio, quì nell'Accademia stessa. In complesso, tutta l'opera ci presenta un contrasto fra molte cose nuove, e alcune incertezze, alcuni ricordi.

La forma dell'angelo si attarda ancora nel ricordo del Camaldolese, e la Discesa al Limbo è presa dalla Cappella degli Spagnuoli, insieme allo scorcio dell'Apostolo dormente.

Innanzi al grande Giudizio Universale, (N. 266) sorge un problema. Come mai l'Angelico, che aveva un senso così raro del colore, dipinse i Patriarchi assisi nelle nubi, col medesimo finito e grandezza delle figure al primo piano? Era dunque privo di ogni senso prospettico, o lo era suo malgrado?

Io vi dico che lo era suo malgrado. Guardate infatti la mandorla ove è Gesù giudice, tutta circondata dagli angeli. L'irradiazione luminosa movente dal Salvatore, è tale che

le tuniche angeliche impallidiscono verso la sommità della mandorla; ma il finito è sempre soverchio. Scendete ora con l'occhio per la celeste gerarchia, fino alla base della mandorla che tocca l'azzurro; e guardate il gruppo che la termina. Un angelo bianco, ali auree, regge la croce congiungendo, con processo altamente mistico, il simbolo della Trinità (mandorla) col simbolo della salvazione (croce); e ai suoi lati due angeli distesi in iscorcio, danno fiato alle tube che si allungano giù nell'azzurro. Questi tre angeli sono diversi degli altri per una ragione che ci dà il segreto cercato.

Tutta l'ellisse serafica sovrastante è distinta in ogni gerarchia, perchè i Fedeli possano riconoscere le categorie di Serafini, Dominazioni, Troni, Potenze etc. La doppia fila bilaterale dei patriarchi e santi, è rappresentata con l'esattezza delle figure di primo piano, perchè i Fedeli debbono riconoscere e adorare S. Giuseppe, S. Domenico, S. Paolo, S. Francesco, e tutti gli altri. Ma il gruppo dei tre angeli che giù ter-

mina nell'azzurro la mandorla, è diverso dagli altri, perchè i Fedeli non vi debbono riconoscere una spiccata personalità ieratica da adorarsi; ma invece sono lì sospesi nel cielo, soltanto perchè il pittore aveva la percezione prospettica del colore. Come farebbe un pittore moderno tre angioli sospesi in un lontano azzurro? Certamente candidi e azzurri con pochi tocchi d'oro; per l'unica ragione che i colori celesti sono il bianco delle nubi e l'azzurro. Orbene, nel chiaro cobalto del cielo che tocca il primo piano sfumando in bianco, allontanandosi per mezzo di poche linee di biacca, come potrebbe fare Segantini; in questo azzurro e bianco, campeggiano tre angioli azzurri e bianchi. Essi più che angeli, sembrano tre animate nubi sospese. Quello centrale ha un punto di candore così luminoso da vincere l'oro; i due laterali sono due fiocchi di candida lana tutti imbevuti nell'azzurro dell'aria. Se tutta l'ellisse angelica sovrastante, fosse dipinta a cotesta maniera, noi avremmo un effetto prospettico sorprendente.

E se voi ammirerete questo piccolo gruppo, invece di cercare San Giuseppe e San Paolo fra i beati, e il re, la regina, il papa, fra i dannati, avrete compreso l'Angelico, e riderete di chi lo annovera fra i Gaddeschi. Egli è il primo precursore di Leonardo da Vinci.

E capirete un'altra verità.

Il Cartier nella *Vie de Fra Angelico* dice: « la Teologia è la regina delle arti: al dogma deve l'Angelico la sua perfezione. »

Invece non vi è nulla che inceppi l'arte, più del dogma.

Se il pittore avesse potuto dipingere tutte le sue figure secondo il suo senso cromatico, e non secondo le pretese devote dei fedeli, questi due angeli che nel divino azzurro allungano perdutamente il suono, questi due angioli avrebbero già annunciato il pieno avvento dell'arte nuova. Ma invece tutto in arte si compie lentamente; e Leonardo è ancora lontano.

A sinistra il cielo lambe una costa arborea, un fiorito Eden, ove s'intreccia una

danza di eletti. Nessun altro pittore del quattrocento, eccetto il Gozzoli, ebbe un senso così acuto del verde d'un giardino. La percezione intensa del recesso ombroso, rivela un sentimento complesso e un'assiduità singolare d'osservazione. È un pendio delizioso di montagna fiesolana trasportato nell'arida simbologia apocalittica. Noi penetriamo nel verde. Perchè un occhio moderno si perda nel verde, è necessario che il pittore lasci immaginare una superficie grande in uno spazio piccolo: ciò riesce facile coll'orizzonte aperto, ma difficile in luogo chiuso. Ebbene, l'Angelico seppe ottenere tale effetto, accumulando un tesoro di osservazioni in pochi palmi di tavola; digradando il verde così naturalmente, che noi immaginiamo l'erba affondare sotto la danza. Le erbe sono rese cespo a cespo, filo a filo, con sottilissime divisioni di giallorino sui toni scuri, che non derivano tanto da una reminiscenza di miniatore, quanto da un senso esatto delle riflessioni di luce fra le erbe. Senza questi cespi, il terreno

sarebbe piatto, privo di profondità: così invece risolve una delle maggiori difficoltà tecniche, quella dei velluti. Infatti il velluto, come le erbe, deve la sua intensità di colore ai singoli fili, che fanno subire alla luce interne riflessioni, in modo da rimandarla affatto imbevuta del loro colore. La siepe fiorita che circonda la danza è così lumeggiata e ombreggiata che noi pensiamo ai nidi. In quelle ombre verdi si debbono nascondere nidi d'usignoli: e un canto d'usignoli modula la danza dei beati. Tra gli alberi, sorge la simbolica palma dipinta con ottimo scorcio cromatico; e altri alberi svariano con ricchezza di luci calde sul verde tenero del suolo erboso. Quasi tutti i colori delle foglie vi sono impiegati: manca naturalmente il violetto. Sotto la fila dei pini ombrelliferi, profilanti contro il cielo il declivio, vi è tale zona d'ombra che lascia immaginare una foresta: e in mezzo al giardino s'apre una piccola vasca intagliata nel sasso con l'acqua verde. Che vuol dire far l'acqua verde in mezzo alle erbe? Vuol dire avere colto dal vero.

In mezzo a tale giardino della Rinascenza, s'intreccia una danza d'angioli fulgidi che armonizzano col paesaggio, come i fiori. Sono infatti fiori elevati a sembianza d'angioli: i fiordalisi, le primole, le viole, le margherite, le roselline, trasformate in angioli e in beati: le loro ali d'oro non ci stonano, perchè richiamano le libellule e le farfalle.

Le celesti libellule, girano girano la danza al canto degli usignoli nascosti nella siepe ombrosa; con le mani intrecciate in atto di grazia, al pari delle Ore del Botticelli; e due di loro in cima all'erboso declivio, si appressano alla porta della celeste Gerusalemme, d'onde balena un fascio di raggi d'oro, un'atmosfera luminosa. Fra mezzo secolo in questo giardino danzeranno le Ore; Venere annunzierà la Primavera, Amore trarrà i dardi; i veli ondeggieranno scoprendo le delicate forme delle danzatrici; ma neppure il Botticelli arriverà a dipingere con tanta precisione una costa fiorita.

Pensate ora tutti i Giudizi Universali da Nicola Pisano a Michelangelo, che pon-

gono ogni sforzo nel rendere la simbologia violentemente; e poi guardate questo grottesco inferno che l'Artista ideava sorridendo.

Non il *Dies ira*, il *Dies illa* medievale ispirava l'Angelico, ma l'ideale pace del Vangelo, il giorno di grazia, il Regno di Dio nella sua vera espressione. I diavoli sono ridicoli in tutti i suoi Giudizi, l'inferno è una bottega di fabbro; ma nella luce esultano i fiori: ecco il vero senso della Fine del Mondo, dell'avvento del Regno, della Parola.

L'arte soltanto, comprese per prima la dolcezza di Gesù; l'Angelico ne è il più insigne rappresentante. Lungi i terrori millenarî, pane dei teologi, spavento dei secoli di ferro; ben vengano i mille aurei raggi tra 'l verde della fede pura; oh venga la religione intima delle anime!

Il segreto dell'arte di questo Artefice antico, sta nella qualità primitiva del sentimento religioso: onde per alcuni di noi, benchè figli del sec. XIX, può quell'arte valicare cinque secoli, fresca e ingenua, come gli

albori della nuova fede che noi tentiamo di edificare nelle nostre coscienze.

Questo Giudizio Universale che è il migliore dei cinque, esistenti in varî luoghi, di Fra Giovanni, c'interessa per un altro rispetto tecnico, pel componimento.

Per sapere che cosa è il componimento, dovete leggere il Trattato della Pittura di Leon Battista Alberti, il quale divide tutta l'arte in tre parti — circonscrittione — componimento — ricevimento dei lumi —: di queste tre cose riesce perfetta la pittura. Ora, l'Alberti, è il primo nel quattrocento che formuli le nuove ricerche. Paragonando il Libro dell'Arte di Cennino col Trattato dell'Alberti, troviamo la stessa differenza che tra un quadro gaddesco, in cui non c'è l'idea di spazio, e uno rinascente, in cui è esatta la squadratura.

Il problema che si pone l'Alberti è di trovare il punto del centro: « Trovato cotesto, ciò mi dimostra in che modo si ristringano le quantità insino all'ultima infinita lontananza, traverso la veduta mia. »

In Alberti questa squadratura è perfetta, orizzontale e trasversale; quì in Angelico troviamo il primo Giudizio Universale, in cui sia determinato il punto del centro. Se guardate infatti la linea delle tombe in iscorcio diretto, vedete applicata la scala fuggente; e se misurate la tavola, trovate i due piani di altezza corrispondente.

Ciò vuol dire che nell'Angelico era sviluppata l'idea di spazio, caratteristica del Rinascimento.

Se vi risparmierete ora di guardare le piccole altre tavole che sono sparse per la sala, Fra Giovanni ve ne sarà grato.

Osservate piuttosto tre grandi composizioni che rappresentano la Vergine in trono, e che appartengono all'epoca di San Marco (1436-'47) N. 227. La Vergine col figlio e diversi santi. Bella la figura a sinistra, di San Domenico col libro — Architettura brunelleschiana; notevole l'ombra dei braccioli del trono, esattamente prospettica. La figura di S. Francesco ha il panneggio duro: uno dei più bei panneggi di saio eseguiti dal-

l'Angelico, è quello in piccolo di S. Francesco, nel Giudizio (N. 266).

Il bambino ha una melagrana, simbolo leggiadro che di nuovo ci riconduce al simbolo giunonico delle statue greche. N. 281. Si crede, dietro parole del Vasari, fosse quello dell'Altar Maggiore di S. Marco. Aggruppamento notevole per varietà di posizioni e di piani; sfondo arborato e tappeto a scacchiera sul primo piano, di stile esotico. Trono Brunelleschi. Vi ebbero certamente mano gli scolari; e nella colorazione impiegarono cattive terre, onde il quadro subì presto l'umidità.

N. 265. La Vergine col figlio e diversi Santi. Le mani e i piedi mostrano il disegnatore consumato. I tipi richiamano il N. 227. Preferisce gli aggruppamenti a tre a tre come Botticelli. Su quell'architrave, il Ghirlandajo non avrà che porre i suoi vasi fioriti, dopo aver tracciati i suoi rabeschi d'oro e arricchite le ombre. Queste tre tavole che appartengono al secondo periodo del Beato, spiccano nel loro carat-

tere individuale (che risulta dall'unione di un disegno perfezionato con una ingenua fede religiosa) se le paragoniamo con le tavole dei Bicci. È il vero tipo dell'arte di stampo chiesastico: un pasticcio di oro e di terre sudicie, con motivi rubati a tutti gli artisti principali del tempo, una vera arte di bottega.

Cotesti Bicci sono contemporanei del Beato e imbrattano il secolo delle loro porcherie, dietro una moltitudine di commissioni; nè giotteschi nè naturalisti, grotteschi parassiti che contentavano i preti, i frati e la plebe. Con tale confronto avrete la misura dell'alta individualità dell'Angelico, a cui le esigenze chiesastiche, che doveva soddisfare, tendevano un laccio continuo di canonismo vuoto e pesante e di formalismo retrogrado; onde scopresi un lato nuovo del nostro artefice, quello di lotta fra il suo novello stato intellettuale e il gusto ancora vecchio dei suoi committenti.

Dove egli bizantineggia, cede terreno; dove si libera da ogni convenzione, grida

vittoria; ed è per noi specchio di quell'ingenuo ondeggiamento artistico che inizia il secolo XV.

Bisogna rileggere la commissione dell'Arte dei Linaioli (1433) per riconoscere l'osservazione precedente, nella quale i buoni mercanti « allogorono a Frate Guido, vocato Frate Giovanni dell'ordine di San Domenico di Fiesole, a dipingere un tabernacolo di nostra Donna nella detta arte, dipinto di dentro e fuori con colori, oro e argento variato etc. »

Confrontate le parole di Leon Batt. Alberti C. 39, L. II: « Ma ci sono alcuni che si servon dello oro, senza alcuna modestia, perchè ei pensano che lo oro arrechi una certa maestà alla historia: io veramente non gli lodo. Anzi se io vorrò dipingere quella Didone di Virgilio, che haveva la faretra d'oro, e le chiome legate in oro, e la veste con i legami e le cinte di oro, e che era portata da cavalli con freni d'oro, e che tutte le cose risplendevano di oro, io non-

dimeno m'ingegnerò d'imitare con i colori, più tosto che con lo oro, quella grande abbondantia dei raggi dello oro che percuote da ogni banda gli occhi de' riguardanti. »

Ma poteva far intendere ai Linaioli questo difficile sermone? I buoni popolani mettono insieme 190 fiorini, e vogliono una tavola rilucente: Frate Guido cerca di farli contenti, ma in maniera degna di lui. (Uffizi, sala di Lorenzo Monaco).

Il ricco baldacchino del trono è composto di tre drappi d'oro con tre diversi fregi ornamentali; il primo assimiglia a un giglio entro una mandorla, il secondo ad una rosa quadripartita, il terzo ad una melagrana.

Non sono che puri motivi ornamentali; ma a chi osservi acutamente, rivelano i tre fiori; molto più che il cuscino su cui siede la Vergine è intessuto a boccioli di rosa nei motivi dell'orlo, i quali nello scacco centrale allargano il fogliame. Egli così trasformò tre fiori simbolici in tre motivi ornamentali; e siccome i partiti del drappo si piegano e si svolgono intrecciando i motivi, i tre simbo-

lici fiori si uniscono nell'oro comune, precisamente come si uniscono nel dogma le tre idee ispiratrici del quadro — Maternità (melagrana) Verginità (giglio) Natività (rosa). — E sul trono, sul cuscino di cinabro siede la Vergine avvolta nell'ampio mantello d'oltremare, morbidamente sfaldato e foderato d'ermellino; e il fanciullo si drizza su le sue ginocchia in veste attillata, colore scorza d'albero, color foglia di rovere. In alto, fra i drappi, si apre un lembo di cielo stellato, ove distende le ali la colomba. L'artista ha obbedito i buoni mercanti che volevano oro fino e colori ricchi, ma in modo diverso che non facesse Simon Memmi nella rigida fulgidezza della sua Annunciazione. Su la tavola ingessata, tornita, distesa di bolo, brunita, e poi bagnata, egli sovrappose le fini lamelle dell'oro, brunì la superficie scintillante; ma poi con una punta acuta tracciò delicatamente i disegni delle pieghe e dei fiori, e con pennello morbidissimo ombreggiò lieve di lacca pura.

Ed ora la lacca ha perduto il tono san-

guigno che rendeva il riflesso del drappo d'oro accumulato nelle ombre, e ha ritenuto solo l'ombra, il valore; un valore indistinto, che pare effuso dal cuoio antico di un trono regale. In quest'ombra di trono occulta, in quelle flessioni armoniose dei drappi aurei, nelle variazioni sottili sovra la materia luminosa e muta, vi è tutta la vita di uno spirito eccelso, vi è tutta la perfezione del primo Rinascimento. Vedrete poi che pieghe balorde faranno i secoli seguenti, che pieghe cariche di terre grasse e di olio.

Quì il colore brillante, ammorbidito dal rosso d'uovo, reso fluido dall'albume, ferisce i sensi senza ingombrarli. Ma pensate la gioia dell'artefice che ha fatto parlare, vivere, muovere l'oro muto e immobile; e poi capirete perchè la corona d'angioli quì intorno, possa suonare perdutamente cimbali, cetere, trombe, organi, salterî.

Essi suonano, suonano, lunghi nei loro panneggi drappeggiati sull'oro, agili nelle ali incise sull'oro; e cantano e suonano la gloria dell'Artefice nel supremo suo ufficio:

la spiritualizzazione della materia. Egli, l'Angelico, come la colomba che stende le ali lassù nell'azzurro, infuse il suo respiro d'amore nelle cose inerti, le ravvivò come non mai. Queste creature sovrane, dai lunghi ricci aurei, sono i figli dell'oro: essi nacquero per virtù d'un sogno cromatico in cui il sole era così possente da penetrare le cose della sua vita; non hanno essi i distintivi d'alcun sesso; sono la rinnovazione inconsapevole del tipo antichissimo, ideale, dell'ermafrodito, purificato sotto un arco di chiesa gotica. Non sono i severi Custodi biblici di Giotto, non le giovani alate d'Orcagna, non gli Eroti del Ghirlandajo e di Melozzo; ma una forma nuovissima di trasfigurazione e compenetrazione del tipo adolescente maschile e femmineo. Essi, per la prima volta, sono concepiti come *semplici elementi di bellezza*. Pensate agli angeli di Giotto e dei Gaddi, dei Memmi e di Lorenzo Monaco: erano mezzi meccanici per uno scopo ieratico; pensate i pargoli alati del cinquecento, e saranno un'armonia pagana nelle

sacre scene; quì soltanto gli angeli hanno il valore unico e identico alle ghirlande di fiori nei tondi di Luca della Robbia: sono semplici elementi di bellezza. E in tali parole si nasconde un significato storico più profondo. Potete immaginare un giottesco che concepisce separati elementi di bellezza?

È impossibile: per questa separazione ideativa bisogna essere spirito nuovo, bisogna aver vissuto nel carattere nuovo del sec. XV in cui tutto ciò che nel m. e. era complesso e collettivo si scinde e si tramuta nell'individualismo. Coteste creature del sogno, concepite come isolati elementi di bellezza, che non prendono parte al dramma, ma creano una musica di linee e di suoni, ci danno il carattere dell'Angelico più assai che un motivo architetturale ionico, o un profilo preso a Masaccio. L'isolamento delle forme, corrisponde all'individualismo pratico della rinascenza. — I colori delle tuniche angeliche sono il rosso, l'azzurro, il verde-rovere, perchè richiamano, come la fioritura di una melodia, i colori della tavola

centrale. A sinistra un angelo ha il panneggio violetto, perchè il colorista armonioso vuol richiamare il grande pallio violetto del Battista, dipinto nello sportello vicino. Egli solo, prima del Botticelli, comprese il violetto e lo trattò con intento speciale. Percorrete ora col pensiero la serie fiorentina delle Madonne in trono. Ecco per prima sorgere sulla *turris eburnea* quella di Cimabue dell'Accademia, poi l'altra di S. M. Novella, dalle lunghe mani; indi quella di Giotto, in cui le pieghe dorate alla greca, cedono il posto alle sfaldature ombreggiate (Ella è seduta sotto la gabbia bianca tricuspidale); e poi scendete ancora a quelle dei Gaddi dure e cinesi, di Orcagna più solenni, di Memmi, sdegnose, di Lorenzo Monaco più dolci, ma sempre povere di tecnica; e arriverete a questa dell'Angelico con giusta meraviglia. E se ricorderete quella di Masaccio, dell'Accademia, che certo la precede, vedrete come i due artisti appartengano allo stesso periodo e siano giunti a consimili risultati; con questa differenza, che la tecnica

di Fra Giovanni è più raffinata, mentre Masaccio è preoccupato più della figura umana; così che la sua Vergine lascia cadere il velo, perchè si possa scorgere la fontanella della gola; e il bambino è ignudo. Religioso fino allo scrupolo, l'Angelico non concepisce il nudo che nella morte, ed è costretto a restringere tutto il suo progresso tecnico nelle chiome e nelle vesti. Gli angeli, creazione sua elegantissima, sono orribili in Masaccio: e voi capirete di quì, che se il primo farà la Crocifissione di San Marco, il secondo dipingerà la Cappella Brancacci. Se volete sapere come l'Angelico avrebbe dipinto un nudo muliebre, egli non vi additerà l'Eva di Masolino o di Masaccio, ma la sottile Fiorentina del Botticelli. Io vi dico che l'Angelico era a tale punto nello studio del carattere, da modellare un nudo muliebre con grazia così trepidante da far cadere in ginocchio un artista spirituale. Ma ora, soltanto dalle mani lunghe e pure, noi possiamo argomentare e creare ciò che l'indole ieratica della sua arte impediva a Fra Giovanni.

Nella Galleria Pitti N. 373 vi è un'altra Vergine in trono, attribuita falsamente al nostro pittore: è invece una brutta copia; come pure quella di S. M. Nuova è una imitazione abbastanza riuscita, del quadro consimile di Fra Giovanni che vedemmo a Cortona. Poche varianti nella disposizione; ma le bocche, le mani, gli orecchi, svelano un altro pennello.

Io notava nel Tabernacolo dei Linaioli l'uso del violetto. La grande Coronazione della Vergine (Uffizi) è anteriore, perchè non presenta nessun panneggio violetto.

Circa un centinaio di figure in uno spazio di neppure due braccia. L'aggruppamento è il solito di tutte le Coronazioni: in alto il Redentore incoronante la Vergine; angioli intorno; e sotto, le due file di estatici, volti di tre quarti. Eppure è diversa da tutte le altre.

L'immensa raggiera d'oro che dà un tono caldissimo, è temperata dalla quantità di azzurro che il pittore seppe distribuire.

La Vergine e il Salvatore sono azzurri, su nubi azzurre, sorretti da teste di cherubi azzurri: un gran fiore cianeo in un fondo di spighe d'oro. È un oltremare di massima luminosità e trasparenza. I buoni copisti, dopo aver comprate le tavolette preparate, le insudiciano col pennello e coll'olio; e sotto le loro mani quei panneggi aerei si trasformano in cappi di ghinea. Graffiano e raschiano i loro capelli, non fanno che gerani secchi; l'unica cosa buona è il fondo preparato dal doratore. Intanto su la tavola splendidissima, le figure aeree esultano nella raggiera immensa. Nessuna tavola è più copiata di questa, e nessuna è più sciupata. Essi copiano, ai due lati del quadro, come due male guardie; e si ispirano parlando di mille futili cose. « Che volete copiare, dice Angelico, che volete strappare alla mia tavola, o piccoli esseri, se non avete vissuto nei miei sogni e nella mia fede? Io dalla immensa raggiera estrassi, l'essenza dell'oro, l'essenza che è simile a un miele liquido, e ne formai i capelli alle mie vergini: onde sul rosso manto di Mad-

dalena essi cadono in lunghe liste; e s'inghirlandano in Santa Caterina d'Alessandria, di rose bianche e purpuree. Voi potete scegliere i pennelli più sottili, ma perderete gli occhi prima di aver miniata una chioma, come quella del mio angiolo verde che vi volge le spalle assorto nella luce! »

Direttamente sotto a Maria e a Gesù vi sono le due figure più eteree che egli abbia mai ideate. L'una tocca la cetera, e noi vediamo soltanto l'atto, perchè è tutta rivolta alla luce: la sua veste è lo smeraldo più splendido che Dosso Dossi abbia mai sognato, la sua chioma è la perfezione del riccio biondo nella penombra aurea. L'altra un ginocchio piegato, tutta protesa verso la luce, abbraccia e appoggia sul ginocchio un lungo organo leggiero con venti canne in minuto scorcio; e nasconde la testa giù dietro l'organo, mentre la luce imbianca e sfuma la sua tunica azzurra per assimilarla con l'oro; e quella musica muta dell'organo, allungantesi nei grandi raggi, è senza fine. Astraete, per poco, dal resto del

quadro, e guardate lungamente, appassionatamente questa figura sola; perchè nessun'altra vi darà meglio l'idea della sua arte, che è una musica d'organo, librata da una lenta nube di fiordalisi, e abbandonata perdutamente verso il sole. Egli, il divin fiordaliso, nasconde la testa dietro le canne dell'organo; e noi immaginiamo il suo volto curvo su la breve tastiera in misterioso atto d'amore. L'atto semplice, assume un significato mistico, come un versetto di San Luca; e la suggestione è dovuta a ciò che essendo taciuto, è lasciato pensare.

Questa Coronazione degli Uffizi è posteriore certamente a quella celebre di Parigi, la quale conserva una disposizione più chiusa e prammatica, col trono e i gradini occupati dalle schiere celesti, senz'aria e luce; mentre quì il pittore si è liberato dal vecchio trono, e ha posta la scena nel cuore dell'aria. È l'ultima grande Coronazione che ritenga un carattere altamente sacro: tale soggetto, frequente nel medio evo, va nel rinascimento facendosi sempre più raro; ed

è naturale, quando si pensi che la Coronazione per sua natura era il tema più alieno dalle nuove tendenze artistiche. Ricordate quella del Lippi all'Accademia? È una mostra di teste e di studî. Avete in mente quella del Botticelli? Pare che il gruppo superno sia balestrato dal tramontano. Il mistico omaggio perde sempre terreno, avanzando i secoli; e perchè possa rivivere nel nostro, Burne-Jones lo spoglierà d'ogni carattere precedente.

Ma l'Angelico volle celebrare l'ultima volta coi colori più rari la divina simbologia. E le teorie d'angioli immersi nella luce, annunziano con le lunghe tube i versetti del cantico: *Tota pulchra es, amica mea; surge, propera, amica mea, et veni de Libano; veni coronaberis.* — *Veni coronaberis*, dicono gli angioli con le musiche; *veni coronaberis,* la moltitudine dei beati: e il Salvatore, con nuovissimo atto, aggiunge una sola gemma al serto di Lei, che piega il capo, breve, lontana, nel sole, avvolta nell'azzurro manto stellato.

La tavola in cui si effuse più luminosa la giovinezza del nostro Fratello, è senza dubbio la Deposizione di Croce, che trovasi nel Salone dell'Accademia. Non è possibile, al pari di quasi tutte le opere di lui, determinarne la data; ma a giudicarne dallo stile perfezionato, si può collocare verso il '30, come rappresentante di tutto il periodo di Fra Giovanni che va dal '18 al '36.

Gesù è tratto giù dalla Croce fra le braccia dei discepoli: i piedi del Trafitto bacia la Maddalena; le pie donne a sinistra recano i pannilini, a destra sei figure maschili prendono parte estatica al dramma. Tre gruppi su le erbe fiorite della montagna circondano la croce, mentre altri monti lontani fuggono grigio-azzurrini, e Gerusalemme si delinea chiaramente nella distanza. Sormontano la tavola tre cuspidi che forse prima adornavano un quadro di Lorenzo Monaco; e la cornice è miniata di belle figure di santi.

Per capire questo quadro e l'ispirazione cromatica dell'Artefice, dovete andare e

trattenervi alquanto nei roseti di S. Miniato; sarà la scuola migliore. Il quadro infatti non è altro che un largo bouquet così composto:

Al centro una grande asclepia cerea fra tre rose thee, due clematidi Lord Newil, e una giunchiglia lunghissima bleu vivo. Alla base, due prodigiose azalee Eugenie rosso sangue: al lato estremo sinistro una ciocca di glicine, al destro, una orchidea rosa tenero aurora, sopra delicatissime foglie verdi. In ogni interstizio, musco e piccolissime margherite, oltre minori fiori che arricchiscono i tre gruppi principali. Tale quadro non poteva nascere che sulla luminosa collina di Fiesole: poichè risulta di mille laboriose osservazioni di colore e di luce. Oltre i fiori, concorsero alla ispirazione gli aspetti del cielo, specie nell'aurora e nel tramonto. Vi è un panneggio meraviglioso, rosa e verde pallido, due colori rapiti a un'alba pura; un carminio, in un altro, tratto dal massimo ed unico istante in cui il tramonto divampa come una fiamma; un lilla, proprio al versante di Fiesole contro il sole occidente.

Ma la sinfonia risulta principalmente di due toni: un zaffiro vivido, e un cinabro ardente. Questi due colori formano la sinfonia, non per caso, ma per un'idea dell'artista. Se volete spiegare quelle due figure prone fiammeggianti, dovete guardare alla base della croce; e se volete capire la figura centrale cerulea, dovete rimirare il cielo.

La base della croce è tutta venata di sangue, e sanguigno è il colore delle due figure genuflesse; il colore del cielo è azzurro, e azzurra è la figura che accoglie fra le braccia Gesù. Le due idee principali della Deposizione sono: il sangue versato nella Passione, e la Redenzione degli uomini — il sangue e il cielo, la porpora e lo zaffiro: ecco le due idee centrali trasformate in due colori dominanti.

Ed ora siamo condotti all'osservazione tecnica sulla luminosità dell'Angelico. Quì accanto vi è la Adorazione de' Magi di Gentile da Fabriano: stessa epoca, stile alquanto simile: orbene, i colori di Gentile sono opachi, privi di luce, quelli dell'Ange-

lico sono quasi aerei: eppure è la stessa porpora, lo stesso oltremare, cadmio e terra verde.

Per indovinare la differenza, bisogna accostarsi al quadro, ed esaminare attentamente. Gentile da Fabriano stende il suo colore temperato con l'uovo, mescolato con la biacca per avere i lumi; ma a dispetto della biacca, i chiari restano opachi: l'Angelico invece si serve di speciali mestiche a base di resine che mescolate coi colori, danno una vivacità e saturazione difficili a ottenersi in altro modo; e inoltre, adotta un vero embrionale divisionismo.

Egli non fonde le materie coloranti con la biacca, prima di porla in tavola; ma quando è asciutta la prima mano di colore puro, molto liquido, sulla tavola, egli traccia lunghe linee sottilissime di biacca digradanti, che danno un risalto luminosissimo a tutti i chiari. Questo processo gli è particolare, e se da principio gli derivò dalla miniatura e da Lorenzo Monaco (come si può vedere fino dai suoi primi quadri);

certo in seguito ne riconobbe l'utilità, e l'impiegò scientemente. Nessun pittore raggiunse il colorito brillante dell'Angelico, fino a coloro, i quali cercarono di rinfrescare la pittura a olio, con la libera fusione delle luci colorate.

Egli è — in germe — il primo pittore divisionista, perchè è il *primo grande osservatore* della luce. Guardate la differenza che passa fra lui e Gentile! L'Umbro crede con l'oro di infondere luminosità nel suo quadro, e invece non ottiene altro che un risalto di oscurità; perchè non ha saputo percepire il *rapporto* necessario ad ottenere una gran luce. Prova migliore ancora è in un quadro di Filippo Lippi. Il Lippi nella sua prima maniera imitò l'Angelico; e quì in Accademia vi sono di lui due Adorazioni che appartengono allo stesso periodo.

Lippo ha prima disegnate le sue figure, e poi colorito il fondo cupo e complicato, secondo il suo solito: indi è arrivato a dover colorire la Vergine, figura principale. Egli voleva fare una Vergine alla maniera di Fra Giovanni, molto luminosa; infatti la

dipinge di un ceruleo pallidissimo, e ottiene un panneggio simile all'Angelico. Ma cotesta Vergine non ha niente che fare col fondo e col quadro; è un cencio ceruleo gettato sopra una parete nera. Invece l'Angelico possedeva il terribile senso dei *rapporti* cromatici, Egli sa equilibrare in modo le *equivalenze*, che l'armonia riesce perfetta. E notate che manca di chiaro-scuro! Pensate la difficoltà di non offendere gli occhi con molti toni vivacissimi, i quali sono privi di chiaro-scuro.

I valori essendo quasi impercettibili, perchè i toni armonizzino con l'unità chiara del quadro, è necessaria una straordinaria affinità di colori, un equilibrio cromatico, tale da sgomentare il più abile colorista. Ma egli sa che l'equilibrio consiste tutto nella relazione di ogni cosa con quella *unità* da lui stabilita: e il quadro riesce armonico.

Ed ora pensate un'altra cosa. In un quadro vi è il colore e il disegno. Il colore parla più ai sensi, il disegno all'intelletto. Dove abbonda il colore, la riflessione è di-

stratta; invece quì rimanete assorti come dinanzi a una melodia del Palestrina.

E la spiegazione di questo fatto l'avrete, se d'inverno, dopo il tramonto, salirete fino a San Domenico a contemplare la collina fiesolana. Il paesaggio è cosi nitido e cristallino che voi percepite ogni linea e ogni colore. Un occhio acuto che per molti anni viva in tale paesaggio, deve ritrarne la consuetudine dell'immagine cristallina. Non vi è contrasto di valori, ma di linee e di toni: tutto è lineare, eppure tutto è vivido. La Deposizione, che noi abbiamo studiata, segna il punto piu insigne nella prima fase dell'arte di Frate Angelico.

Egli è arrivato al grado da unire a un tipo essenzialmente lineare, la massima luminosità. Tutte le sue impressioni giovanili, vergini, della natura esterna, egli compenetra e fonde col suo ideale religioso: unisce fiore e sangue nella Magdalena biondissima; simbolo cromatico e visione naturale, carattere umano e fede mistica.

Nel cielo azzurro aleggiano gli angeli, ma

lo sfondo è formato dalla catena est di Fiesole riprodotta con sapiente prospettiva: sicchè questo quadro ci dà la rivelazione completa di ciò che l'artista poteva e sapeva dipingere su tavola.

Arrivato a tale punto di sviluppo, egli si arresta dubitoso. Deve proseguire nelle ricerche di colore e d'aria libera, perfezionare la sua tavolozza coi colori più raffinati; oppure rinchiudersi in sogno più mistico e meno sensibile? Deve seguire un'armonia ricca, o una pura melodia lineare?

Nel Convento di San Domenico, sala del Capitolo, ora sagrestia, vi è un Crocifisso di sua mano, in fresco, che ci dà la risposta più efficace. Quel Crocifisso si collega con gli affreschi di San Marco, e ci rivela il modo come l'artista potè trovare nuova strada.

Ad una circostanza dunque di fatto, la fondazione del convento Marciano, e alla necessità di dipingere a fresco, noi dobbiamo il nuovo aspetto dell'Angelico, come vedremo studiando San Marco.

Io ricordo davanti alla Deposizione, le parole di un pittore belga, Edouard Van Esbroeck, il quale, dividendo le mie convinzioni, esclamava: *Il n'est pas primitif, c'est savant.*

E ricordo pure la dimanda di una signora: È più bello questo, o un quadro di William Hunt?

Io cercai un fatto che mi spiegasse l'apparente contraddizione delle due frasi; e lo trovai in alcuni olivi dipinti nella Vita di Gesù (N. 236. Sala dell'Angelico). Codesti olivi sono dipinti col fusto diritto: la laboriosa fatica dell'albero esile per produrre gran dovizia di frutti, sfuggiva a Fra Giovanni. Quel fusto attorto che avrebbe rivelata in lui un'osservazione profonda della natura, nella sua mano si raddrizza e s'irrigidisce. Forse quì sta uno dei segreti del suo spirito. La meditazione religiosa gli alterava l'esame della natura; l'abitudine di affisarsi nella rigidezza del dogma, gli faceva irrigidire la vita delle cose. In uno spirito chiaro come il suo, la natura si sa-

rebbe riflessa limpidamente, eloquentemente, se invece di esser nato nel 1387, fosse nato alla metà del nostro secolo. Ma chi si ritirava a piangere sulle piaghe di Gesù in una cella bruna, non poteva abbandonarsi ad una estasi naturalista; e chi era preceduto dai Primitivi, non poteva avere il tesoro di sensazioni accumulato da varî secoli in un Pre-Raphaelite Brother. L'Angelico, chiuso in una corporazione religiosa, obbligato a sacrificare a un canone ieratico d'arte, non poteva spezzare le formule, e cambiar il genere delle commissioni. È sempre la Vergine in trono, il Giudizio Universale, l'Annunciazione, l'Incoronazione che gli sono richieste.

Egli trovava la scena già formata dai Primitivi, resa immutabile dalla consuetudine chiesastica; e doveva con sottile invenzione, introdurre soltanto delicati motivi, che sfuggivano agli intelletti volgari.

Da questo bagno di luce in cui esultavano i suoi sensi, dalle mille forme eleganti che gli atteggiavano i nervi ad una com-

prensione squisita, dalla vivacità dei colori, da tutto l'ambiente, egli doveva astrarre una forma religiosa e severa, e porla sugli altari. Non aveva al pari dei musici, in un tema stabilito, la grande libertà che concede una creazione sempre novella, ai maestri, dagli armonisti fiamminghi fino a Beethoven.

Ma frattanto il suo spirito è troppo ricco di colori, ma dalla cella del suo convento egli domina un orizzonte di luce: e l'oro metallico delle ancone si spezza e lascia scorgere una fuga di monti; i rigidi tappeti damaschinati si sollevano al pulsare delle erbe e dei frutici: e sulle alture sorge un castello, fra le erbe svariano i fiori, sui peschi volano gli uccelli, nelle vesti depongono i colori l'aurora e il tramonto: e Giotto e Orcagna guardano meravigliati.

— Che cosa è questo fiorire, questo splendere, questa primavera?

— Giotto, Orcagna, Memmi, Lorenzo, dolci padri, risponde Angelico, dolci padri, sono i frutti della vostra opera e del tempo. Nulla si può ripetere, ma tutto si innova:

il mio spirito ha meditato, come voi, il Vangelo e la Leggenda Dorata, ha palpitato più di voi, sovra la Passione; ma nel mio cuore cantava il Cantico dei Cantici più che il Miserere.

Io ho sfogliate le rose e contati i fili d'erba sul mio davanzale, ho veduto calare il sole su le cime remote, nell'ora che Fiesole muove le campane, che gli olivi bisbigliano sotto la mia cella; e i miei sensi purificati splendevano cristallini come il cielo! Era l'ora di grazia, l'ora del Signore; e le vergini che scendevano dai poggi, bionde e azzurre nell'aria, erano così del Signore, come le colombe e le rondini. E allora le Madonne vostre mi parvero assai tristi sul loro trono d'oro, e cercai rallegrarle coi lapislazzuli e col cinabro.

Il Priore mi parve contento; ed io spero che i miei colori sieno di generosa alchimia, e vincano il tempo.

Così parlava Frate Angelico, dopo il millequattrocentotrenta dalla sua cella di Fiesole, con le dita fra il breviario e lo sguardo su l'oliveta.