



FRATE ANGELICO

M

DELLO STESSO AUTORE

Iris Florentina — Firenze, R. Paggi editore, 1896.

In preparazione :

Musica antica per Chitarra.

Il Giardino delle Esperidi.

FRATE ANGELICO

STUDIO D'ARTE DI DOMENICO

TUMIATI



2258

IN FIRENZE ▲ PRESSO ROBERTO

PAGGI ▲ M·DCCC·LXXX·VII

NOTA

Studio d'arte qui significa : indagine su le opere di
un artista a fine di rilevarne il particolare carattere.

D. T.

INDICE

- Johannes fesulanus hetruscus (1336-1408).**
(Motivi etruschi — Le Cappelle Giottesche —
Questione dello Starnina — Il Paradiso d' Orca-
gna — Il Libro Chiuso — Lorenzo Monaco e
l'Angelico) *Pag.* 7
- Alba Umbra (1408-1418).** (I canestri di rose —
La Scala del Paradiso — Ave Maria — Paragone
mistico). *Pag.* 49
- Le Tavole Fiorentine (1418-1436).** (Children of
Florence — Il paese di Cristallo — Vita di Gesù
— Il Giudizio Finale — La Vergine in trono —
Veni Coronaberis — La Deposizione di Croce —
Parole di Fra Giovanni) *Pag.* 93
- San Marco (1436-1447).** (Nel Nuovo Convento —
L'affresco — Rex judeorum — Il mistico Pelli-
cano — Noli me tangere — I Re Magi — Ser-
mone della Montagna — Ecce Ancilla Domini —
Fr. Hier. Sav.) *Pag.* 145
- Tramonto Romano (1447-1455).** (In ista æstate
— Il Duomo d' Orvieto — Angelico e Signo-
relli — Roma instaurata — La Cappella di S. Lo-
renzo e di S. Stefano — Le rose di vetro — Con-
clusione) *Pag.* 209

JOHANNES FESULANUS HETRUSCUS

La Scuola del Rio aveva collocato Frate Giovanni da Fiesole sopra una cattedra di teologia dommatica; e il valore dell'artista veniva misurato dalla profondità delle sue lezioni e dalla quantità di lacrime sparse nel meditare i misteri della Fede. Tale criterio, non ancora scomparso, riduceva l'opera d'arte ad una emanazione della vita religiosa, quasi bastasse avere la fede di un apostolo e la dottrina di un tomista per creare dalla materia. Rio, Montalembert, Laborde, Marchese, Cartier etc. ignoravano l'intima ragione che muove l'artefice ad operare, e avvilivano la contemplazione della bellezza in esclamazioni generiche valevoli

per qualunque quadro e per qualunque poema. Onde ne derivava una falsa distinzione nell'arte del Rinascimento, una divisione forzata di scuola mistica e di scuola naturalista, la quale non esisteva che nel cervello dei critici e perturbava l'opera di quelli antichi artefici armoniosi. La falsità delle conclusioni derivava dalla falsità del metodo: essi cercavano la ragione dell'opera pittorica nel campo astratto, fuori delle linee e dei colori; mentre nelle linee e nei colori soltanto sta la vita del pittore, e più precisamente nel passaggio misterioso dalla materia all'Idea.

Risalire all'Idea formale per la scala delle linee e dei toni, ecco il metodo che deve scoprire l'intima sostanza dell'artista e la radice etnica onde sorse. Quindi l'opera di lui, non va spiegata come il frutto di una esaltazione sentimentale, ma di una lenta elaborazione nell'energia di una stirpe. Il sentimento religioso nulla avrebbe prodotto nell'Angelico se non avesse trovato in lui una materia già preparata da secoli. Egli

infatti, come Giotto, presenta all'indagine degli schietti elementi etruschi. Un millennio ha trasformato fede, istituti, ispirazioni, ma non ha alterato il tipo etnico.

Le teorie d'angioli da Fra Giovanni squisitamente miniate, ci riconducono ai cori di citaredi e di danzatrici nelle pitture etrusche della seconda epoca. Erano anche allora panneggi sottili e trasparenti, alieni dalla solennità greco-romana, trapunti d'oro, orlati d'oro.

Se confrontiamo uno specchio etrusco col cammeo romano di Parigi raffigurante l'Apo-teosi d'Augusto, possiamo rinvenire il carattere dei padri. Il gusto romano si afferma nella solennità delle pose e delle pieghe, l'etrusco nell'agilità dei contorni. Sarebbe inutile negare l'influenza greca nell'arte etrusca per affermarne il carattere indipendente; anzi cotesta imitazione ravvicina sempre più la vetusta arte a quella del Rinascimento.

Nello sforzo palese d'imitare una forma aborigena, scatta lo spirito indigeno, come allora prima di Cristo, così adesso nel quat-

trocento. Donatello diviene fiorentino imitando un marmo romano; un metallotecnica etrusco ritrovava se stesso pur imitando la metallurgia e la vascularia greca e fenicia.

Il moto medesimo che conduce i Giotteschi a divenire Rinascanti, sembra avvenuto un millennio in precedenza. Così è che alle creature di rigido profilo distese sui giacigli funebri, arcaiche, succedono i lineamenti e le forme danzanti della seconda epoca. Il profilo si smuove di tre quarti, il tallone si va staccando dal suolo, gli scorci si moltiplicano, la figura balza di fronte: e dallo stile severo allo stile libero grecizzante, il passo è breve. Alla stessa maniera la rigidità italo-bizantina è sconvolta, pervasa, animata dal genio di Giotto. Egli comunica il moto all'inerzia; e il moto si propaga nel Rinascimento assimilando e trasformando gli elementi classici. I cavalli dalle zampe sottili e dalle teste imbrigliate nell'Amazzonomachia del Grande Sarcofago (1)

(1) Firenze, Museo Archeologico.

ritorneranno nel Trionfo della Morte. Quel gruppo di cavalieri innanzi alle tombe scoperte, è la cosa più etrusca che esista a mio sapere.

I vasi di bucchero si rovescieranno per formare le concave cappelle giottesche. E come gli angioli di Fra Giovanni richiamano i citaredi dello stile severo, così i gioielli scintillanti sul seno e su le chiome delle figure botticelliane ci riconducono agli scolpiti sarcofagi ove gli eroi e le eroine della leggenda greca si ricoprono di tutta l'innumerabile serie dei gioielli italici. Fin d'allora l'amore della eleganza non peranco affinato dai secoli, ci fa prevedere le meraviglie del Verrocchio, del Pollajolo, del Cellini. La bulla pendula era sacra per ogni etrusco; e sul petto delle eroine del quattrocento penderanno nuove bulle, opera degli orafipittori. Questo carattere d'orafo è etrusco: gli antichi padri e i toscani rinnovati sembrano congiungersi nell'oscuro intervallo millenario per mezzo di filze e di monili.

Il disegno, il disegno, unico rivelatore del

carattere, è identico. La cista Ficoroni su cui è rappresentato lo sbarco degli Argonauti, offre musculature eguali a quelle di Paolo Uccello nella scena del Diluvio (1).

Lo specchio di bronzo ove sono incisi Menelao ed Elena dopo la presa di Troia, presenta gli scorci caratteristici e le flessioni delicate di Sandro Botticelli.

I rilievi dei sarcofagi suscitano all'attento osservatore più i Pisa e il Ghiberti che, i Greco-romani. Un guerriero morto tratto giù dalla biga è una Deposizione di Croce. Pensiamo infine i massi sovrapposti delle mura di Fiesole e di Cortona, e avremo la ragione dei palagi di Brunellesco e di Michelozzo.

Il ricorso storico si matura al raggio delle benefiche Signorie, meglio assai che alla penombra dei Lucumoni. Cosimo padre, è l'eccezionale ordinatore della prima generazione rinascenza; egli, vera apoteosi del popolo etrusco tutto comprende, tutto fonde, Cristo e Apollo, Donatello e l'Angelico; ordina al Ghiberti un

(1) Firenze, Chiostro di S. M. Novella.

prezioso reliquiario, a Frate Giovanni dice: frescatemi la cappella mia di San Marco. Se egli, contemporaneo, poteva comprendere e fondere tutti i diversi caratteri del quattrocento fiorentino, risulta manifesto che tutte le differenze sono apparenti, e che noi dobbiamo studiare quell'arte come armonico prodotto di un'unica energia secolare.

Lo scrittore che meglio ha compreso Giotto è John Ruskin. Iacopo Burckhardt nelle sue esatte pagine sulla pittura giottesca mostra di avere studiato il critico inglese.

Ora, Ruskin formula in tre leggi la forza nuova che cambiò il cuore d'Italia.

You shall see things-as they are.

And the least with the greatest, because God made them.

And the greatest with the least, because God made them, and gave you eyes and a heart (1).

(1) RUSKIN, *Mornings in Florence*. Lovell.

Però l'artista che entra nella Chiesa dell'Arena (1303-1306) resta colpito dal contrasto fra alcune forme sviluppate, come le teste, la composizione, l'asino, le pecore, con quelle trascurate, cioè gli accessori di terreno, fondo, prospettiva, paesaggio. È il dramma nudo senza gli ornamenti: Giotto stabilisce il centro a cui tutto deve convergere, si preoccupa solo dell'azione, vuole svincolare quelle membra prima irrigidite, infondervi la vita. Chi passi dall'Atrio di San Marco alla Chiesa dell'Arena, ha chiara in mente la trasformazione. Trasformazione imperfetta negli elementi; osservate gli scorci: un tentativo continuo di scorciare, impedito dalla mancanza di prospettiva. Il rilievo non è ottenuto, in modo che negli scorci il corpo sembra piatto, perchè non è stabilito il chiaroscuro. La prospettiva è ignorata completamente, tanto l'aerea quanto la lineare: gli alberi in cima alle montagne sono grandi come se fossero in pianura; le montagne restano al primo piano, e hanno l'altezza delle figure! Così nella Strage degli innocenti

due fabbriche sembrano piombare su le spalle degli astanti. Nella Lavanda dei piedi è tentata una figura allacciantesi i calzari; ma la gamba che posa a terra è troppo corta, perchè il pittore non seppe far rientrare il piede. Però, guardate la Nascita di Gesù. Qual'è il vero centro? È Gesù? No: è un gruppo di capre sul terreno, disegnate benissimo. In alto gli angeli volano, ma di sotto le agnelle belano: qui c'è Giotto, là un semplice mezzo meccanico per idealizzare la scena.

È così ignaro di prospettiva da non raffittire nè pure i rosoni delle pareti laterali verso quella di fondo: e non è che lineare!

Fra tutti i personaggi della Cappella rosea e azzurra, una figura sola resta fissa in mente con la pertinacia della natura colta dal genio: è nel 'Giudizio Universale.

La farragine di quà e di là, di dannati e di beati, fu certo opera di scolari e di aiuti: quei corpicciuoli ignudi sembrano rane. Ma alla base, sorge un gruppo, l'Offerta del

tempio a tre angeli di severo tipo greco-etrusco. Chi è in ginocchio?

L'oblato, biondo, sottile, squisito, lo Scrovegno pallido ritratto con pennello trepidante.

Chi va all'Arena è costretto a prenderne la fotografia. L'eleganza della chioma ricciuta sotto il casco, la finezza del profilo, il dolce rilievo della sagoma, rivelano un ritratto. Le pieghe melodiose scendono e si rompono in curva rotonda, insenandosi leggermente.

Se non vi è duro passare da Padova a Firenze, a questa figura unica potrete aggiungere tre altre: quella del Soldano, di un violinista, di un cardinale.

Coteste quattro figure regnano nella mia mente, e segnano tutto il progresso di Giotto. San Francesco innanzi al Soldano non ha che fare con le due scene dipinte inferiormente, dure, grigie, cinesi. Nella scena del Soldano, tutte le pieghe mostrano un chiaro scuro perfezionato, in relazione quasi dell'aria ambiente; mentre le rappresentazioni infe-

riori stanno entro una campana pneumatica. Nella Cappella Peruzzi, la testa del Cardinale è tizianesca. Le sopracciglia concentrate sul naso affilato indicano i segni dell'attenzione: nulla di più vivo di questo piccolo occhio immobile. Il colore così semplice, raggiunge dei toni ricchi, e la fattura è semplicissima: una preparazione verde, coperta da incarnazioni scure. La barba rilevata delicatamente con pennello sottile, è campeggiata in grigio, così sfumata che dà l'illusione del rilievo. E di faccia, proprio di contro, il Violinista. Si può dire cavato col nulla: un po' d'ocria chiara e scura forma la capellatura ritonda e ricciuta; un pennello fine ha segnato sulla incarnazione pallida i lineamenti; la bocca è degna del Botticelli. L'ondeggiare della melodia si incide nelle sopracciglia inarcate, quasi per miracolo. Compiuto il miracolo nella testa, Giotto si è poco curato del resto; e il corpo è brutto, benchè abbia tentata la posizione del suonatore.

Coteste quattro figure raggruppano tali elementi di bellezza da far dire: è già sorto

il Rinascimento. Pensiamo che cosa dovrà fare il quattrocento nella scena del Battista, e dimandiamolo a Filippo Lippi. Dovrà togliere il cielo azzurro morto, quel padiglione impossibile, quella orribile torre rossa, la mancanza d'aria che isterilisce le figure, l'incongruenza di elementi. Dovrà, in una parola, creare lo spazio e il tempo nel dramma umano intuito da Giotto. Vediamo ora che cosa fanno i suoi discepoli e come preparano la via.

Taddeo Gaddi, dice Cennino Cennini, fu battezzato da Giotto, e fu suo discepolo anni ventiquattro (1).

Ecco la Cappella Baroncelli in Santa Croce. Fra tutte le figure della Cappella, una sola è creatura nuova; le altre le abbiamo conosciute all'Arena. Non credo che nessuno abbia osservata una testa nella Purificazione della Vergine, una testa muliebre di bel profilo coi capelli biondi velati

(1) *Il Libro dell'Arte*. Le Monnier, 1859.

e una specie di diadema ritto sulla fronte. Questa faccia profilata regolarmente si ripete in tutte le scene e colpisce a prima vista, perchè è l'unica creazione del Gaddi nella parte umana. Ma se diamo uno sguardo all'ambiente, troviamo novità. Prima di tutto, la decorazione è elegante: chi svolse le colonnette policrome e ricamò i capitelli, era un architetto esperto. È una bella imitazione di marmo a tre soli colori: bianco sangiovanni, verdeterra, rosso di sinopia.

Nelle storie, gli accessori cominciano a penetrare: ecco un tempio con bei sestri e rose ritonde. La prospettiva lineare è tentata; e l'atrio si lascia vedere da tutte le parti, cosa difficile a intendersi nel 1340. Nella seconda scena a sinistra una terrazza ricorda quella del Bigallo; e poi, dietro un muro si notano gli alberi di un giardino. Un giardino! È una novità. Ma vi sono anche degli uccelli, e questi uccelli volano su le rame, si fermano sulle vette, proprio per farsi vedere. Noi voliamo, cantiamo, precisamente come si fa nel mondo, essi

dicono. — Eccone la fotografia contemporanea nel *Libro dell'Arte* di Cennino al Capo LXXXVI. « Poi tocca i chiarori pur di giallorino, e vedrai i rilievi degli alberi e delle verdure; ma prima, quando hai campeggiato gli alberi di negro in piè e alcuni rami degli alberi, e buttavi su le foglie, e poi i frutti; e sopra le verdure butta alcuni fiori e uselletti. »

È delizioso. Nella scena superiore (secondo scomparto a sinistra) sorge una città, vista di fuori le mura. Il caro Taddeo per farla veder bene, la prese fra le braccia esclamando: Ecco una città! — La porta turrita, non ritoccata, ha le ombre a posto: nella lunetta vi è un gruppo pastorale, brutto ma notevole.

Un pastorello suona la zampogna e le capre di Giotto posano, più brutte assai di quelle dell'Arena, ma notevoli pel tentativo più complesso, che dimostra l'importanza data dall'artista ai particolari. Una capretta guarda l'angelo alato che scende, col muso in aria, e dice: Che c'entra l'angelo qui fra

noi? Che figura strana colle ali; pare impossibile!

I panneggi e i colori non si possono giudicare perchè furono ritoccati; ma in complesso vi è una figurazione dell'ambiente.

Giovanni da Milano fu scolaro amatissimo di Taddeo Gaddi, il quale gli confidò l'educazione del figliuolo Agnolo.

Entriamo nella Cappella Rinuccini, eseguita da lui dopo il 1365. Nel mento assai pronunziato si nota la scuola dei Gaddi; e la Purificazione ha lo stesso aggruppamento e le medesime figure della Cappella Baroncelli.

Il tempio reca elementi classici; e lì presso sorge una loggetta con sestri acuti, ombre violette, tutta popolata di figurine di tipo speciale, con la torre di Giotto vicina. Questa loggetta è la sua scoperta. Noto i capelli trattati come nei miniatori, per mezzo di divisioni più che di mezze tinte: sono tutti biondi, a cui tale sistema di divisione dona luminosità; specialmente la capellatura di un bambino nella scena della Nave, è

tutta riccioli a girate di pennello, quasi da orefice. C'è uno studio della grazia: tutte le figure hanno labbra semiaperte, e se cingono l'aureola, l'oro le stacca penetrando. Nella storia delle Lampade tre angeli in stola candida fanno sognare l'Angelico; e Gesù appare tra 'l verde a Maddalena prona con le chiome luminose giù per le spalle, come tornerà nel *Noli me tangere* di San Marco.

Sproporzione in tutte le figure che toccano con la testa il soffitto: i bambini sviluppati in età, arrivano appena al gomito delle donne genuflesse sullo stesso piano. Ma da quella loggetta a lunghi sestì ombreggiata di biffò, la schiera dei giovani citaredi e cantori ricciuti parlanti accennanti, non aspettano che le ali per spiccare il volo d'angeli. Debbono ancora assottigliarsi in una mente più temprata alla grazia, rivestire più nobili sciamiti, stringere pieghe più fini; ma in cotesta loggia è da cercarsi l'origine delle figure angelicate dei cantori giovinetti che arriveranno fino alla Matti-

nata di W. Holman Hunt, il Prerafaelita più puro.

Nella Sagrestia si svolge la Crocifissione in tre scomparti. Gli alberi carichi di fiori e frutti con li uselletti in cima, sono tanto del Gaddi, quanto la figura solita di donna velata che Taddeo predilige e fa comparire nell'ascesa del Calvario sul primo piano a sinistra.

Questa è l'opera migliore di Taddeo Gaddi: anche il mento sporgente e la decorazione accurata sono della sua maniera; perchè bisogna notare che la Cappella Baroncelli è una delle opere sue prime in ordine di tempo (1).

Non so come il Burckhardt attribuisca la Cappella di San Silvestro a Maso di Banco, mentre la tradizione l'assegna a Giotto, del quale richiama il quadro noto. L'affresco infatti concorda col ritratto che dell'artista

(1) Burckhardt (Cicerone) l'attribuisce a Niccolò di Pier Gerini, Cavalcaselle (St. pitt. it.) a Francesco da Volterra.

ci dette il Vasari — artista pensoso e malinconico morto giovanissimo di mal sottile. Nessuna delle sue figure ha un'ombra di sorriso: tutte le contrazioni del volto conducono al pianto. La Deposizione nel Sepolcro è la più triste e la più suggestiva che io abbia contemplata; aggruppamento di molte figure e di molti occhi in uno spazio breve: quello che cercheranno alcune scuole moderne, condensare, non divagare.

Come si contraggono dolorosamente quelle povere sopracciglia giottesche, increspando la fronte con pieghe rapite al vero! e i due vegliardi che reggono l'estremità del lenzuolo funebre, così compunti e gravi! e Maria di Magdala in atto di strano dolore, con le mani mal disegnate, ma tanto espressive! Provate a confrontare il nudo di Gesù morto, con quello di San Lorenzo del Daddi qui presso! San Lorenzo è di legno, e dalla mammella all'ombelico manca la proporzione; la postura sulla graticola era terribile al Santo, come era terribile al Daddi formare un nudo. Giotto invece ha un senso chiaro

dei lumi e delle ombre; e basta guardare la piccola testa di Gesù sopra la nicchia, rilevata bene con semplice ocra e bianco.

Oltrepassando la barriera delle linee rudi, io dico che bisogna piangere; perchè le nostre sopracciglia si contraggono come quì, i muscoli delle nostre labbra si allentano come quì, e noi proviamo la nostalgia nuova dell'artista giovine e morto, che dell'oscuro presentimento faceva dolorose le creature sacre. Su la tomba di Andrea de' Bardi, egli dipinse il Giudizio. Niente beati, niente dannati! Cristo in alto fra pochi angeli allunganti il suono delle tube giù al basso, ove non è che un uomo solo fra rupi sole.

È nuovo. E due rupi sono disegnate come i Gaddi non avrebbero mai pensato. Io sono qui da un'ora e non so staccarmene: mi duole soltanto di non avere tempo e pennelli. Altro che Maso di Banco!

Agnolo Gaddi ciarla troppo.

Sarebbe inutile riprodurre il senso di tutto il discorso che si scioglie nel Coro figu-

rando le storie della Croce. Chi rintraccia la peregrinazione delle forme nota in queste affollate pareti due cose sole.

1.° La Cavalcata di Costantino dal monte al piano, preludio alle numerose cavalcate che si svolgeranno fra i monti, nelle tavole del Rinascimento.

Ma guardate che prospettiva!

Il suo occhio ha osservato che in natura vi è un ponte, un fiume, una fila di alberi, una montagna, accanto alle figure — e Agnolo mette un ponte, un fiume, una fila d'alberi, una montagna accanto ai suoi personaggi.

Ha visto pure che in distanza tutte queste cose sono piccole; ma per mancanza di prospettiva, nel quadro, avviene che tutto resta al primo piano; sicchè il monte è una pietra, il fiume un rigagnolo, il ponte un trastullo infantile. La figura regale di Costantino alle porte della città è disegnata bene: il suo passo è notevole per maestà. Molto meglio, in fatto di prospettiva, nella scena di fronte, presenta il piano degli Ere-

miti che conduce la mente al Trionfo della Morte. Molto meglio, perchè si allontana veramente in una penombra, benchè Agnolo non abbia capito l'effetto che avrebbe potuto ritrarre, dal raffittire gli alberi con la scala fuggente.

2.^o Il moto. Tutti si muovono in ogni maniera: si muovono sotto le tuniche che proteggono l'artista dal pericolo degli scorci, ma insomma si muovono; e anche questo fa pensare al sec. XV quando Leon Battista Alberti dirà nel suo trattato della Pittura pag. 33: « Bisogna adunque che il pittor sappia eccellentemente le attitudini e i moti del corpo, i quali io giudico che si abbino a cavare dal naturale con infinita diligentia » e a pag. 34: « Tutti questi sette viaggi delle cose che si muovono, desidero io che siano nella pittura » e a pag. 36: « E anche i moti delle cose inanimate. »

La Cappella Castellani fa ora nascere una questione.

Crowe e Cavalcaselle, dietro affermazione del Vasari, l'attribuiscono a Gherardo Starnina; e d'altra parte negano a Gherardo Starnina la Cappella del Duomo di Prato. Con che criterio allora si può dire: La Cappella Castellani è di Starnina, se non esiste altra opera di lui da rilevarne il carattere?

Burckhardt invece attribuisce allo Starnina nella Cappella del Duomo di Prato, tre di quelle sei storie, e le altre assegna allo scolaro Antonio Vite. Per chiarire la mia incertezza, andai a Prato, ritenendo questa idea sola del Vasari che lo Starnina aveva recato di Spagna un certo fare spagnolesco, e ritenendo pure in mente le forme di Masolino e dell'Angelico. La Cappella del Duomo di Prato mi fece dare completa ragione a Jacopo Burckhardt. Vi sono palesemente due maniere, l'una di un maestro, l'altra inferiore.

Quindi rilevai che la Nascita della Vergine, la Purificazione e la Predicazione di

Santo Stefano sono di un maestro, e le altre di diversa mano.

Ora, in quelle del maestro, notai un gruppo di figure, precisamente nella Purificazione, del tutto nuove, vestite alla spagnuola, con panneggi ondati; e non esitai a dire: sono di fronte a Gherardo Starnina.

La seconda questione era se da lui potevano derivare Masolino e l'Angelico. Il profilo del cavaliere verde inginocchiato, ha di caratteristico il naso prominente e il mento sfuggente: questo carattere mi fece ripensare le figure di Masolino a Castiglione d'Olona. Il disegno delle mani di Gherardo è corrispondente al carattere dei personaggi, con intento realistico: così è che Gioachino nella Purificazione ha la mano tozza e grossa in cui sono segnate le falangi e pronunziata la curva esteriore del mignolo; mentre il cavaliere verde ha la mano più snella, sempre con le falangi marcate. Nello scolaro Antonio Vite. si vedono le mani del maestro sciupate, tozze eccessivamente se aperte,

aguzze se unite, con la ricerca di una certa muscolatura nel segnare le tre articolazioni principali. Le dita sono quasi sempre staccate l'una dall'altra: l'orecchio è assai largo nella parte superiore, ristretto nel lobo inferiore, spiccato il trago. La sagoma intera si affila giù verso il mento; i capelli non sono luminosi; i drappeggiamenti nelle migliori figure sono larghi, con falde cadenti e aperte; specie il manto verde biancheggiato del cavaliere, nuovo per Firenze. Ora tutti questi caratteri non hanno affinità alcuna con la maniera di disegnare dell'Angelico, specialmente della prima epoca; quindi non esito ad oppugnare la congettura affacciata dal Baldinucci e sostenuta da Crowe e Cavalcaselle sulla dipendenza dell'Angelico da Gherardo Starnina.

Frate Giovanni non ha nulla che fare con Gherardo Starnina.

Invece i caratteri notati si accordano con la maniera di Masolino, non solo negli affreschi di Castiglione d'Olona, ma anche in

quelli della Cappella Brancacci: così il gruppo dei giovinetti nella Risurrezione di Tabita ricorda il cavaliere verde di Starnina, tanto pel modo di piegare, quanto per le mani. — Fra tali mani e quelle prime dell'Angelico non c'è relazione.

Torniamo alla Cappella Castellani.

Dice il Vasari: « E cominciando a lavorare sopra di sè, fece lo Starnina in Santa Croce nella Cappella Castellani (la quale gli fu fatta dipingere da Michele di Vanni onorato cittadino di quella famiglia) molte storie di Sant'Antonio Abate e di S. Nicolò Vescovo. »

E aggiunge poi che certi Spagnuoli lo condussero in Ispagna, e fu dopo il tumulto dei Ciompi (1378). Burckhardt attribuisce tutta la cappella ad Agnolo Gaddi; Cavalcaselle crede al racconto del Vasari, supponendo la cappella cominciata prima da Agnolo Gaddi.

Dopo diligente esame, io riconobbi due stili nella cappella Castellani: l'uno dei Gaddi,

l'altro di un artista più raffinato, il quale può essere Gherardo Starnina.

La mano non corrisponde nelle segnature delle falangi a quella di Prato, ma bisogna considerare il grande lasso di tempo fra le due opere; perchè la Cappella Castellani fu dipinta circa il tumulto dei Ciompi (1378) e la pratese circa il 1403.

Io credo adunque di Starnina i frammenti della parete dell'altare, a dritta, e poi tutto il primo arco contiguo in lunetta e due scomparti della parete destra.

Questo gruppo d'affreschi tratta un ciclo diverso dai rimanenti: quì campeggia Gesù e il Battista; negli altri, Antonio Abate e Nicolò Vescovo.

Anche il Cavalcaselle nota l'eleganza nuova del Battesimo di Cristo.

I tre angeli, dolci nelle arie, hanno il profilo col mento sfuggente, caratteristica di Starnina, opposta a quella dei Gaddi che disegnano il mento prominente e il naso allungato, profilo che in cotesto arco ha rarissima influenza. Di più mentre il tempietto

nella lunetta di Starnina è snello e proporzionato alle figure, nelle altre fabbriche dei restanti affreschi, le teste toccano il palco; le mani sono più rozze e hanno il polpastrello grosso — stile Agnolo Gaddi; — le teste riproducono altre simili del coro; e nel primo arco della parete sinistra è riprodotto senz'altro il piano degli Eremiti e il fiume cavalcato dal ponticello che ebbi a notare nel Coro stesso. Sono indotto quindi a congetturare il contrario di quello che si credeva, cioè che lo Starnina, chiamato da Michele Castellani, cominciasse la Cappella con le storie del Nuovo Testamento, e poi partisse per la Spagna: e gli scolari di Agnolo Gaddi compissero il lavoro cambiando il ciclo in quello di Nicolò vescovo e di Antonio abate. La volta, tanto per le mani, quanto pei panneggi, sarebbe opera dello Starnina. Naturalmente, essendo soggetto e forma immutabili e di stilismo canonico, l'artista poteva poco variare i tipi.

In ogni modo, cotesto arco della Cappella Castellani, segna una variante dallo stilismo

dei Gaddi, e pel tipo dolce del salvatore e degli angeli, un progresso (1).

E progresso troviamo pure in Spinello Aretino che dipinse la sacrestia di San Miniato al Monte circa il 1386. — Nei suoi affreschi bene conservati noto la ricerca del paesaggio e della prospettiva. San Benedetto fra le spine, Giotto l'avrebbe limitato a po-

(1) L'ipotesi del Baldinucci (a lui risale) era così espressa: « Ben è vero che il suo dipingere a fresco lo dimostra (l'*Angelico*) pur troppo chiaramente allievo di Gherardo dello Starnina che fioriva ne' tempi che questo venerabile uomo ancor giovinetto, e prima che Masaccio apparasse a dipingere anzi a vivere, si diede alla pittura, nella quale fece quasi nella puerile età e nei medesimi tempi dello Starnina gran profitto; poichè per quanto io raccolgo dalla original cronica del Convento dei frati predicatori di S. Domenico di Fiesole, egli allora era già valente pittore. La maniera del quale Gherardo, migliorata però quanto alla morbidezza e pastosità, col vedere le opere che poco dopo faceva Masolino da Panicale, tenne sempre. » — (*Vite pittori*, vol. I, pag. 414-15. Firenze 1845). — L'insufficienza e puerilità di tale discorso è palese. Di più Baldinucci ha fraintesa la Cronica del Convento di Fiesole, perchè l'autore della Cronica scrive nel 1516, ed è naturale che, nominando l'Angelico all'anno 1407, per associazione d'idee, aggiunga: *qui multas tabulas et parietès piuxit* — che deve interpretarsi, non prima del 1407, perchè non avrebbe avuto 20 anni, ma *durante la sua vita*.

chi rovi su terreno liscio, e il santo sopra; Spinello invece disegna e colorisce le sue spine e ortiche, e poi sfuma in verde le parti del corpo che toccano i rovi, in modo da farlo affondare; e con intento verista, lacera l'epidermide del Santo. Intanto escono dalle rocce i palmizî, un viottolo s'inerpica; in fondo, tra le palme e l'azzurro sta l'Eremo. Meglio ancora la scena del Pescatore. Ecco sui dirupi una mandra col guardiano rimpiccolito per modo da far capire la distanza graduale. Però, due lepri lo tradiscono: due lepri che corrono su per l'altro dirupo, grosse troppo per la distanza e in paragone dell'uomo che le insegue. Ma Spinello ha voluto mostrare che sono proprio lepri, che egli sa e vuole dipingere due lepri. Anche l'acqua è resa in modo nuovo. Invece di stendere una mezza tinta verdastra come i Gaddi, Spinello percepì le variazioni di luce nell'onda, e cercò di renderle con divisioni a linee ondeggiate sottili di biacca e di verdeterra; sicchè l'acqua ha un aspetto di capigliatura verde, notevole pel tentativo.

Così lentamente si va conquistando lo spazio e il tempo nel dramma, in modo che il Rinascimento appare continuazione, non rivoluzione.

Nel dramma avea frattanto infusa una grazia nuova Andrea Orcagna. Senza il Paradiso d'Orcagna non si arriverebbe all'Angelico, come senza Cimabue non si giungerebbe ad Andrea. Le celesti teorie di musici e di cantori nel Paradiso di S. M. Novella, sono cosa diversa dai robusti cherubini di Giotto.

Nel silenzio della bella chiesa Guido da Vicchio contemplò avidamente la parete ove le creature celesti allungano i colli seguendo la melodia che le loro mani estraggono dagli istrumenti. E sono salteri e cimbali e cetere; e lungo il corpo sottile le pieghe secondano il suono. Da questa fitta parete dove Orcagna addensò prodigalmente un mondo celeste, numerose figure si staccheranno per ascendere alle ancone dell'Angelico come ad un empiro.

Ma sotto la scala che conduce al Para-

diso d'Orcagna, vi è una porta d'onde si scende al Chiostro Verde e alla Cappella degli Spagnuoli, il Libro Chiuso di Ruskin (1).

Essa è la sintesi di tutto il secolo XIV col suo generoso impeto e le contemplazioni teologiche, col suo trivio e quadrivio, con la dolcezza di Beatrice e il realismo dei novellieri. All'ombra rosata di S. M. del Fiore, che il pennello di Simon Memmi disegnò pacatamente, artisti e poeti assembrati riguardano. Sono ritratti, persone reali. E nella parete di contro, entro le edicole disegnate secondo lo stile d'Orcagna, si assidono le delicate figure simboleggianti tutta la sa-

(1) Il Vasari afferma la Cappella degli Spagnuoli dipinta da Taddeo Gaddi e Simone Martini (Memmi).

Crowe e Cavalcaselle l'attribuiscono ad Antonio Veneziano e ad Andrea da Firenze.

Burckhardt, seguendo il dubbio mosso già da Rumohr, chiama « evidentemente falsa » la attribuzione del Vasari, e « non troppo convincente » l'opinione del Cavalcaselle.

Ruskin riconosce una maniera senese negli affreschi delle pareti e una gaddesca nella volta e in buona parte della Crocifissione; onde si accorda col Vasari. — Io mi attengo a Ruskin, perchè è l'unico che abbia profondamente studiato la Cappella. *The Vaulted Book.*

pienza del secolo. La Logica e l'Aritmetica sono le più belle. La Logica ha lo scettro Franzuto come quello dell'Angelo nell'Annunziazione dei Memmi (Uffizi). Udite Ruskin:

« È estremamente fine nelle gradazioni di colore: le sopracciglia sono segnate non con un tratto di pennello, ma con separate intersezioni di tocchi nel punto del loro sviluppo, squisitamente pure nell'arco: il naso stretto e fine, le labbra gioconde e lievi su dentatura certo superba; i capelli ondati e cadenti quasi secondo una melodia; la testa perfettamente diritta su le spalle, la fronte alta coronata da una benda rosea gemmata ove spunta il giglio. La bianca tunica è tutta chiusa, benchè si arrotondi lieve il seno; le mani delicatissime (1).

Si potrebbe giurare che l'Angelico restò quì muto in contemplazione della Logica: il contorno di Memmi ha un linguaggio di grazia che nessun'altri sapeva; egli riesce a parlare col disegno.

(1) RUSKIN, *The strait gate*.

Lorenzo Monaco ne ricorda gli occhi e la bocca. Ma l'adorabile Logica, Fra Giovanni dovrà prenderla e atteggiarla meno rigidamente in un sogno di beatitudine pia, in una maggior grazia femminile, per crearne una sua vergine.

Egli quì apprende la maniera di piegare. La piega sottile e diritta, che si sfalda ad angolo acuto (abbandono mistico), e si restringe negli scorci (timore spirituale) e dalle larghezze del suolo converge e svanisce alle spalle (elevazione a Dio), cotesta piega che niuno al mondo, dopo l'Angelico, saprà disegnare, quì soltanto emanava la sua musica visibile.

La persona di Gesù risorto, all'ingresso del Limbo, che a Ruskin parve fine come una moneta greca, non sarà superata neppure in San Marco: la donna genuflessa nel gruppo del Limbo, la rosea donna col soggolo, sarà rizzata su di ginocchio dalla mano del Beato, sotto la Croce. Una testa con chioma e barba castanea ricciuta diverrà il suo Battista; le triadi dei Patriarchi e Pro-

feti si assideranno sui troni luminosi; i frati domenicani ritorneranno con panneggi identici; l'uomo paludato di bianco che legge il libro rosso seduto al primo piano con le braccia sui ginocchi in iscorcio difficile, sarà ricordato dall'Angelico nell'Apostolo dormente. È nella parete destra, in cui campeggia il grande affresco pieno di ritratti e di pose caratteristiche che furono certamente contemplate anche da Masaccio.

Bisogna non aver studiata questa parete per gridare al prodigio quando si entra nella Cappella Brancacci. Non è altro che uno svolgimento naturale. Che cosa c'entrano le stupide divisioni di corrente mistica e di corrente naturalista?

La pittura fiorentina procede dalla Cappella degli Spagnuoli (1322-1352) al Coro qui in Santa Maria Novella stessa, del Ghirlandajo (1490) gloriosamente unita, giovandosi degli sforzi singoli di tutti i suoi artisti. L'Angelico non è un giottesco, e Masaccio non è un ribelle: sono due fiorentini del quattrocento che vedono le cose in maniera

diversa, per la semplice ragione che non sono la stessa persona; ma lo spirito che li anima è ugualmente nuovo. Il cammino dell'Angelico fu più lungo, perchè la sua educazione di miniatore gl'inceppeva la via; ma le sue opere appartengono al secolo quindicesimo quanto la Cappella Brancacci o le storie del Gozzoli nel Camposanto di Pisa.

Però se le opere che abbiamo esaminate, l'Angelico (n. 1387) vide e studiò prima della sua partenza per l'Umbria (1408) resta sempre il problema: Chi fu il suo maestro? Vi è un solo pittore — a mio credere — che abbia una tecnica esattamente corrispondente al Beato, ed è Lorenzo Monaco (1370-1425). Lorenzo non deriva dai Gaddi, come è stato supposto, ma risente l'influenza della scuola d'Orcagna. Lorenzo fu miniatore, e basterebbe a provarlo il Cristo in Gloria della Laurenziana. Dalla miniatura egli recò nella pittura un fare vivace e finito che ha di caratteristico una specie

di divisionismo nei lumi. Per ottenere i lumi in un pannello, egli non passa una mezza tinta biancastra, come fanno i Gaddi, ma divide con linee chiare e scure, il che dona luminosità. Questo processo gli è particolare e lo lega all'Angelico. Vi è lo stesso finito, e spesso un disegno e un sentimento simile; come pure è identica la maniera liquida di stendere il colore. Le mani sono affusolate come nel Domenicano, l'orecchio è più angoloso; ma bisogna osservare che gli elementi ogivali prevalenti in Lorenzo, debbono in Frate Giovanni, spirito nuovo, essere arrotondati e aggraziati.

Entrambi hanno l'occhio del miniatore, con questa differenza, che Lorenzo non lo modificò mai, e Giovanni invece lo perfezionò col tempo (1).

(1) Burckhardt fa di Lorenzo Monaco uno scolaro dell'Angelico, senza calcolarne la cronologia delle opere. Valgano gli esempi. — La Grande Coronazione (Uffizi) fu finita nel 1413. — La Madonna della Collegiata d'Empoli nel 1404. La Madonna di Monte Oliveto nel 1410. — L'Angelico andò nell'Umbria ventenne nel 1408, e tornò nel 1418. Ora, che cosa e come poteva insegnare a Lorenzo (n. 1370) che per giunta era più vecchio di lui 17 anni?

In che cosa consiste l'occhio del miniatore? Aprite *Leonardo* al Capo LXXI ove è detto: « Le figure piccole dei miniatori son vedute da presso, e quelle del pittore da lontano? » — L'angolo visivo che abbraccia una figura e ne percepisce le variazioni di finito e di grandezza, nel miniatore non esiste; perchè l'occhio non è avvezzo a osservare dal naturale e a calcolare le distanze nell'angolo. Ne verrà che quando un miniatore è elevato a pittore, dovrà lentamente abituarsi a guardare dal naturale, misurando la distanza e le variazioni delle immagini.

Prima che l'Angelico arrivi all'applicazione del capo LXXI di *Leonardo*, deve percorrere una lunga via, deve rompere molte abitudini apprese da Lorenzo e dai miniatori.

Ma come potè Guido da Vicchio conoscere Lorenzo Monaco? Lorenzo si fece camaldolese nel 1391, quando Guido aveva 4 anni; e nel Mugello tra Vicchio e San Lorenzo vi era il grande convento delle Comitisse camaldolesi, di S. Pietro a Luco. —

Il convento era splendido oltre ogni dire, e dovevano passare di là artisti dell'ordine per commissioni.

Guido probabilmente sarà stato conosciuto in tali occasioni, e condotto insieme al fratello a Firenze a lavorare (1).

Perchè allora non si fece camaldolese? Per l'unica ragione che Guido non si sarebbe mai fatto frate, se non avesse conosciuto Giovanni Dominici.

Bella cosa farsi frate in quel periodo di corruzione di tutti gli ordini, di disordine pontificio e monastico! Una buona edificazione! Il pittore anzi metterà all'inferno preti, frati, cardinali, papi.

Rio, Laborde, Montalembert, Marchese, Cartier parlano di vocazione monastica e d'altre cose simili; ma uno spirito puro come l'Angelico doveva essere attratto soltanto da

(1) Il Vasari attesta che l'Angelico fu miniatore insieme al fratello suo Fra Benedetto. Ne cita molti corali, ora dispersi o perduti. Uno certamente è in San Marco al N. 73, proveniente dal convento di S. Bonaventura al Bosco.

un altro spirito puro; e questi fu il riformatore domenicano Giovanni Dominici.

Che altra ragione ci sarebbe stata per Guido di scegliere il convento di Fiesole che sorgeva proprio allora, mentre in Firenze ve n'erano tanti altri antichi e illustri?

Giovanni Dominici, riformatore, accoglieva nella nuova congregazione elementi utili. Egli era amatissimo della miniatura; conobbe i due fratelli e li accolse ventenni nel 1407. Poco dopo tutto il convento doveva rifugiarsi nell'Umbria per evitare disordini: tre papi si disputavano il triregno e dividevano gli animi. Così si schiudeva fra gli ermi monti dell'Umbria il primo periodo dell'arte di Frate Angelico.

Ecco come Firenze gli aveva preparata lentamente la via. Per lui fece sorgere il violinista di Giotto, per lui velare le chiome alla donna di Gaddi, ombreggiare di biffò la loggia di Giovanni da Milano, piangere le creature di Giottino, rinverdire i paesi di Spinello, inclinarsi i citaredi d'Orcagna, schiu-

dersi, come le valve di preziosa conchiglia, il Limbo di Simone Martini; e infine nel giardino dei miniatori, ella, Firenze, ingiunse a Lorenzo Monaco di rivelare al nuovo cultore il chiosco più fiorito. E quando il ventenne ebbe conosciuti i Precursori, ella, Firenze, lo chiuse fra gli oliveti. — Qui ella disse, sogna sicuramente, io ti darò linee e colori. — E nello stesso tempo la città di Cimabue indirizzava altri suoi figli alle scoperte nuove; poichè in questi anni apriva gli occhi Masaccio, il Ghiberti tormentava la creta, Brunellesco e Donatello facevano il viaggio di Roma, fecondo al Rinascimento. Nel meditare il lavoro di questa città per giungere alla sua completa espressione nell'arte, il pensiero si esalta come innanzi al miracolo; e pare un'argentea scala, che l'agile creatura salga verso la luce.