

BIBLIOTHECA

CARLO DEL BRAVO

INTESE SULL'ARTE

Le Lettere

Christus

a Renzo e Lorenzo
con gratitudine

Scrivono il Vasari che l'Angelico, della pittura usava «dire spesso che chi faceva questa arte aveva bisogno di quiete e di vivere senza pensieri e d'attendere all'anima»¹; ne scrive ancora che, «giudicato da tutti non manco santo che eccellente, aveva egli in consuetudine di non ritoccare o racconciare alcuna sua dipintura, ma lasciarle sempre in quel modo che erano venute la prima volta, per credere (secondo che egli diceva) che così fusse la volontà di Dio»²; e ne scrive poi che per lui «chi fa cose di Cristo, con Cristo debba star sempre»³; e che «non fece mai Crocifisso che e' non si bagnasse le gote di lagrime»⁴.

* * *

Integrando questi passi si arriva a veder l'arte dell'Angelico connessa ai processi conoscitivi domenicani: da lui praticati nella sua arte o illustrati coi suoi personaggi.

Nell'*Incoronazione* del Louvre, dalle pagine del libro che san Tommaso tiene in mano escono raggi di luce: e così, si può pensare che la sua *Summa* – e quella strettamente derivata di sant'Antonino – per l'Angelico fossero come luce.

Di quei processi conoscitivi.

Sulla percezione (sia pur unita ad ulteriorità intellettuale) si potrà addurre che san Domenico e san Pietro Martire, che in lui son così frequentemente presenti, lottarono contro l'eresia catara – che riproponeva il dualismo manicheo, per cui la creazione del mondo è un male –, e che Domenico, da tale battaglia trasse una salda fede sulla bontà del creato; che sant'Antonino scrive che la creatura corporale è fra gli specchi per cui vediamo indirettamente Iddio, e che «l'ordine dell'universo è ammirevole»⁵; e san Tommaso, che la bellezza consiste di integrità, debita proporzione, chiarezza⁶; che «la bellezza del corpo in questo consiste, che l'uomo abbia le membra ben proporzionate con qualche chiarezza del giusto colore»⁷ (e sant'Antonino lo ripete⁸); e, ancora san Tommaso, scrive che «la natura del nostro corpo non è stata creata da un principio cattivo, come ne ciarlano i Manichei, bensì da Dio»... «e perciò, partendo dall'amore di carità

col quale amiamo Iddio, dobbiamo amare anche il nostro corpo»⁹.

Sull'Angelico e l'apprendimento, poi.

Tommaso, sull'Annunciazione aveva detto «conveniente» «la visione corporea» che Maria poté avere dell'angelo («era venuto [...] ad annunziare l'incarnazione dell'invisibile Iddio»: «essa lo avrebbe ricevuto nel suo corporeo ventre»): «infatti le cose che son sottoposte agli occhi, noi le apprendiamo con più certezza di quelle che immaginiamo»¹⁰. E Antonino ripeteva esattamente: «Le cose che son sottoposte agli occhi, noi le apprendiamo con più certezza di quelle che immaginiamo»¹¹.

E ora, sul grado dell'immaginazione.

Ricorda il Vasari: l'Angelico usava «dire spesso che chi faceva questa arte aveva bisogno di quiete e di vivere senza pensieri e d'attendere all'anima» – per non disturbare, si direbbe, il delicato operare dell'immaginazione.

Si comincia lodando la certezza del senso, ma subito dopo, la maggior altezza dell'immaginazione. I pensieri che qui seguono in proposito, son tutti di Tommaso: «Poiché il principio dell'umana conoscenza è il senso, in esso consiste la massima certezza; poiché sempre è opportuno che i principi della conoscenza siano abbastanza certi»¹²: «ma, sì, l'immaginazione è una potenza più alta del senso esterno»¹³. «Per ritenere o conservare queste forme [sensibili] è costituita la fantasia o immaginazione, le quali son la stessa cosa: la fantasia o immaginazione è infatti quasi un deposito di forme ricevute attraverso il senso»¹⁴. «Nell'immaginazione non ci sono solo le forme delle cose sensibili secondo come vengono ricevute dal senso, ma anche tramutate in diversi modi», o disposte «al fine della comprensione sostanziale»¹⁵. «C'è una certa operazione dell'anima umana, che col dividere e comporre forma diverse immagini delle cose, anche di quelle che non son state ricevute dai sensi»¹⁶; «un'altra è la formazione, per cui la forza immaginativa si forma qualche figura d'una cosa assente, o anche mai veduta»¹⁷: «la virtù immaginativa» «facilmente può formare diverse apparenze»¹⁸.

E, tornando al Vasari, ripetiamo che l'Angelico lasciava sempre le sue pitture «in quel modo che erano venute la prima volta, per credere (secondo che egli diceva) che così fusse la volontà di Dio». E poi accostiamo questo ricordo a un passo di sant'Antonino sull'immaginazione che ci si offre quale ispirazione donata dallo Spirito Santo. Dice Antonino a una sua devota, che si eserciti in una meditazione sul seppellimento di Cristo «il tanto e 'l poco che lo Spirito Santo in essa *la* ispirerà»¹⁹: e può aver sullo sfondo dei suoi pensieri le parole di Tommaso: «Le grazie concesse gratuitamente si attribuiscono allo Spirito Santo, come al primo principio»²⁰.

E quanto a *divisio, compositio, formatio*, di cui parla Tommaso, anche da soli possiamo vederne gli effetti nel paesaggio dell'Angelico come quello della *Visitazione* nella predella di Madrid: un po' di sole sui poggi e i paesi lontani; l'angolo in penombra, coi tronchi di alti pini, e il loggiatino visto in tralice: poliedrica somma di ritorni disparati dalla riserva dell'immaginazione: divisi, composti, formati, in un altro, differente insieme.

Il punto di vista unico può talvolta essere aggiunto, per ragioni di bellezza o occasioni di memoria, ad una varietà di altri; e la geometria degli edifici sembra il frutto non della platonica ricerca di un'autonoma forma ideale, bensì di un'aristotelica azione mentale di sintesi.

Ed ora, sul grado finale della conoscenza intellettuale.

Parlando dell'Annunciazione, Antonino ci dà il passo per noi fondamentali: «Benché la visione intellettuale sia migliore della visione immaginativa o fisica, tuttavia sant'Agostino dice che la visione o la profezia che ha insieme la visione intellettuale e immaginativa è più eccellente di quella che delle due ne ha una sola»²¹.

E così, in opere dell'Angelico, dalle predelle che mostrano immaginazioni divise e ricomposte in una nuova forma poliedrica e variamente illuminata dalla luce di questo mondo, si sale nelle tavole maggiori alla contemplazione intellettuale figurata con lo splendore abbagliante di fondi a oro, dorate tende, altri dorati panni.

E una analoga ascesa è nelle immagini di Cristo. Sulla bellezza di Cristo son per questo tempo da ricordare dalla *Leggenda aurea* le parole di Gerolamo: «Gesù fu consegnato ai soldati perché lo frustassero, e i flagelli piagarono quel santissimo corpo e l'ampio petto di Dio»²². Secondo Tommaso il suo «corpo era di ottima complessione [...]: e perciò in lui ebbe il massimo vigore il senso del tatto»²³; e così «il dolore sensoriale» e «il dolore interiore», «l'uno e l'altro dolore furono in Cristo al massimo fra i dolori della vita presente»²⁴. E la ragione metafisica era che quel corpo «di ottima complessione», era stato «formato miracolosamente ad opera dello Spirito Santo»²⁵; ed «essendo Cristo», aggiunge Antonino, «Dio ed uomo, in quanto la sua umanità è unita al Verbo, quando la si adora la si adori propriamente come lo stesso Verbo divino»²⁶. E allora, il grido d'amore dentro lo spirito, secondo parole dello stesso Antonino: dell'occhio della contemplazione, coincidente con lo spirito, «dice lo sposo nel quarto del *Cantico*: “Vulnerasti cor meum”, “Hai ferito il mio cuore”, cioè traendo all'amore [...] nella contemplazione delle cose divine»²⁷.

E il Vasari riporta per l'Angelico: «Chi fa cose di Cristo, con Cristo debbe star sempre»... «Non fece mai Crocifisso che e' non si bagnasse le gote di lagrime», come ben possiamo credere dal *Cristo dolente* di Livorno, con gli occhi fissi e arrossati, e le labbra dischiuse sul buio della bocca, fra i rivoli di sangue che scorrono sul volto bellissimo: ma massimamente straziante proprio per il pensiero che la sua umanità è unita al Verbo divino, e al pari di questo essa è da adorare.

* * *

E ora, sui processi conoscitivi dei personaggi.

La raffigurazione loro è dunque immaginativa, e ci parla del superamento della percezione, per la contemplazione immaginativa e intellettuale.

Sul superamento della percezione: dopo la sua morte, Gesù apparso alla Maddalena le disse: «Non mi toccare, perché non sono ancora salito al Padre

mio»²⁸; e Tommaso commenta: «Rimossa attraverso la gloria della resurrezione la somiglianza alla carne soggetta al peccato, proibì di toccarlo a una donna che pativa d'una mancanza di fede verso di lui, secondo il passo di Giovanni 20, 17: "Non mi toccare, perché non sono ancora salito al Padre mio", cioè "secondo il tuo cuore", come espone Agostino»²⁹.

fig. 1 E ancora, sul superamento dei sensi, nell'immaginazione tradotta in pittura dall'Angelico per la *Deposizione* di Santa Trinita, c'è chi vede solo fisicamente il corpo di Cristo, e chi lo contempla anche intellettivamente.

Il personaggio col cappello nero sarà Nicodemo secondo Giovanni e la *Vita Jesu Christi*, Nicodemo, «dottore in Israele»³⁰, il quale trattava il corpo di Gesù sol come il corpo d'un uomo³¹, e dunque di questo corpo, bellissimo, non avrà avuto che la visione fisica: e i santi aureolati dintorno, avranno invece avuto pure quella intellettuale.

La *Leggenda aurea* dice il corpo del Signore, tenero, dolente, nobile, buono³². E Antonino, nell'*Opera a ben vivere*: «Il corpo di Gesù Cristo fu il più bello corpo d'uomo che mai fosse e che mai abbi ad essere. Onde profetando di lui David dice: "Tu sei bello in tua forma, sopra i figliuoli degli uomini"»³³.

Ma su la contemplazione ulteriore, in quei santi aureolati. Dice Antonino: «L'intelletto è l'occhio dell'anima, per il quale essa vede o conosce le cose e nel corpo e dal corpo separate»³⁴; e dice poi: «Si sappia che ci sono più occhi»... fra gli altri, «c'è l'occhio della contemplazione, e questo ha da coincidere con lo spirito»³⁵; e dice anche, nell'*Opera a ben vivere*: «cogli occhi della mente più che con quelli del corpo»³⁶... E Tommaso: «C'è da dire che per veder l'essenza di Dio si richiede qualche somiglianza da parte della potenza visiva, cioè la luce della divina gloria, che sostiene l'intelletto a vedere Iddio, del quale si dice nel salmo 35 (vs. 10): "Nella tua luce vedremo la luce"»³⁷.

* * *

Nelle Celle di San Marco e nei loro corridoi il pittore immagina dapprima la visione fisica come quella che dell'angelo ebbe Maria al momento dell'Annunciazione, e poi, più ampiamente immagina Domenico, Pietro Martire ed altri, che a loro volta immaginano sulla verità e non, come dicevano gli eretici, apparenza del corpo di Cristo e di Maria – e contemplano il significato ulteriore di tali veri, tangibili, corpi.

Su scene fra le prime delle Celle dei chierici, che sono il *Compianto*, l'*Annunciazione*, la *Crocifissione*, la *Natività*, potremo, ad esser brevi, citare da Tommaso solo questo: «Se il suo corpo non fu vero, ma fantastico, di conseguenza egli non sostenne una morte vera, e non secondo verità, ma solo secondo apparenza, condusse quello che gli Evangelisti narrano di lui: e in tal modo conseguirebbe perfino che non si sarebbe avuta la vera salvezza dell'umanità»³⁸.

Il significato ulteriore al corpo "vero" di Cristo, ancora secondo Tommaso sarà nella *Trasfigurazione* «la gloria del corpo, che solo gli uomini riguarda»³⁹,

con richiamo al passo della lettera di Paolo ai Filippesi (3, 21): «Riformerà il nostro umile corpo per conformarlo al suo, splendente»⁴⁰; e nel *Cristo deriso* il significato sarà: «Secondo il loro genere soffrì tutte le passioni umane»⁴¹; e nelle *Marie al sepolcro*, per via di due gesti divergenti dell'angelo seduto sul sepolcro, in primo luogo, che «fu giusto il seppellimento di Cristo, a provare la verità della sua morte»⁴², e in secondo luogo, che «il corpo dopo la resurrezione fu un corpo vero, e della stessa natura di cui era prima»⁴³. E per l'*Incoronazione di Maria*, il significato, ripreso da Agostino, potrà essere che se lei «col corpo fu assunta in Cielo», è ragionevole che «fosse stata santificata fin da quando era nell'utero»⁴⁴: tutto secondo Tommaso, come sempre secondo lui la *Presentazione al Tempio* significherà che essa fu osservata «poiché Cristo era nato come primogenito da una donna, e volle essere nella legge»⁴⁵.

Nelle altre Celle son poi quattro serie dedicate principalmente alla contemplazione immaginativa e intellettuale di Domenico, di Pietro Martire, e d'altri domenicani, sulla Passione di Cristo, secondo il forte richiamo – nel chiostro e poi nel corridoio in capo alle scale – di affreschi grandi con Domenico ai piedi della croce: gradi conoscitivi ulteriori, quelle contemplazioni, rispetto alla percezione e alla conoscenza di cui dice – come si è visto – la grande *Annunciazione* che è anch'essa in quel corridoio ed in capo a quelle scale: conoscenza secondo i sensi, che nelle Celle è figurata in una solitaria *Madonna ai piedi della croce* e in fatti di Cristo “veduti” solo nell'immaginazione del pittore, senza la presenza di contemplativi che li immaginino a loro volta, e con l'occhio dell'intelletto ne vedano il valore sacro.

Questi processi conoscitivi ulteriori riguardano dunque soprattutto scene della Passione, comprensive del *Battesimo* per il pensiero di Tommaso che «attraverso il battesimo l'uomo si conforma alla passione e alla resurrezione di Cristo»⁴⁶.

Negli affreschi dove più commuove il corpo di Cristo sulla croce abbracciata da Domenico al suo fusto sanguinoso, il santo e il pittore ne immaginano la bellezza e la sensibilità, ne contemplano le ragioni nel divino, ed escono infine nel grido d'amore «Vulnerasti cor meum».

Il cuore ferito d'amore per l'eterno, non può, fra i processi conoscitivi, non abbassare la sintesi razionale senza trascendenza, che è nelle forme degli affreschi della pontificia Cappella Niccolina: i loro impianti prospettici, le loro forme geometriche, non faranno pensare a una vicinanza sostanziale al platonismo, come nel Brunelleschi. Non si dimenticano queste parole di Tommaso: «Platone [...] pose le forme delle cose sensibili *per se*, sussistenti senza materia», e invece «le forme, cioè le figure del nostro intelletto, escono non da forme immateriali, bensì da cose sensibili»⁴⁷. E forse allora nella Cappella Niccolina una versione razionale della religione era mostrata nei suoi limiti contrapponendola a quel cuore ferito dall'amore per l'eterno.

NOTE

- ¹ Vasari-Bettarini e Barocchi, 3, testo, p. 275 (1550).
- ² *Ivi*, p. 277 (1550).
- ³ *Ivi*, p. 275 (1550).
- ⁴ *Ivi*, p. 277 (1550).
- ⁵ Antonino Pierozzi, *Summa sacrae theologiae*, Venetiis 1581-1582: 1, 3, 6, 4; 1, 3, 6, 7.
- ⁶ Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, 1, 39, 8.
- ⁷ *Ivi*, 2-2, 145, 2.
- ⁸ Antonino Pierozzi, *op. cit.*, 4, 4, 6, 1.
- ⁹ Tommaso d'Aquino, *op. cit.*, 2-2, 25, 5.
- ¹⁰ *Ivi*, 3, 30, 3.
- ¹¹ Antonino Pierozzi, *op. cit.*, 4, 15, 9, 3.
- ¹² Tommaso d'Aquino, *op. cit.*, 3, 30, 3.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ *Ivi*, 1, 78, 4.
- ¹⁵ *Ivi*, 2-2, 173, 2.
- ¹⁶ *Ivi*, 1, 84, 6.
- ¹⁷ *Ivi*, 1, 85, 2.
- ¹⁸ *Ivi*, 2-2, 51, 3.
- ¹⁹ Antonino Pierozzi, *Opera a ben vivere*, Firenze 1923, p. 152.
- ²⁰ Tommaso d'Aquino, *op. cit.*, 2-2, 172, 2.
- ²¹ Antonino Pierozzi, *Summa cit.*, 4, 15, 9, 3.
- ²² Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di G.P. Maggioni, Bottai (Firenze) 1998, p. 338.
- ²³ Tommaso d'Aquino, *op. cit.*, 3, 46, 6.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ Antonino Pierozzi, *Summa cit.*, 3, 12, 9, 4.
- ²⁷ *Ivi*, 1, 3, 2, 1.
- ²⁸ Giovanni, 20, 17.
- ²⁹ Tommaso d'Aquino, *op. cit.*, 3, 80, 4.
- ³⁰ Giovanni, 3, 10.
- ³¹ Ludolfo di Sassonia, *Vita Jesu Christi*, 2, 65, 2.
- ³² Iacopo da Varazze, *op. cit.*, pp. 337-338.
- ³³ Antonino Pierozzi, *Opera cit.*, pp. 150-151.
- ³⁴ Idem, *Summa cit.*, 1, 3, 2, premessa.
- ³⁵ *Ivi*, 1, 3, 2, 1.
- ³⁶ Idem, *Opera cit.*, p. 149.
- ³⁷ Tommaso d'Aquino, *op. cit.*, 1, 12, 2.
- ³⁸ *Ivi*, 3, 5, 1.
- ³⁹ *Ivi*, 3, 45, 3.
- ⁴⁰ *Ivi*, 3, 45, 1.
- ⁴¹ *Ivi*, 3, 46, 5.
- ⁴² *Ivi*, 3, 51, 1.
- ⁴³ *Ivi*, 3, 54, 1.
- ⁴⁴ *Ivi*, 3, 27, 1.
- ⁴⁵ *Ivi*, 3, 37, 3.
- ⁴⁶ *Ivi*, 3, 66, 2.
- ⁴⁷ *Ivi*, 1, 84, 4.

Pensieri etici di Desiderio da Settignano

I due adolescenti reggicandelabro ai lati del Tabernacolo di Desiderio in San Lorenzo¹, in origine alati, e quindi spiriti celesti, hanno un gioiello sulla fronte e un altro appeso a una collana di perle, come non ne hanno invece gli spiriti figurati nell'atrio che è al centro: forse, allora, quelli apparterranno a un coro superiore secondo la *Gerarchia celeste*², potranno essere arcangeli, e, come dice san Tommaso nel commento a quella *Gerarchia*, esser destinati ad annunziare agli uomini «cose grandi, al di sopra della ragione»; e invece gli altri potran essere angeli, col destino di annunziar agli uomini «cose piccole, alle quali la ragione può estendersi»³. Quelle «cose grandi» potran riferirsi alle altezze della dinamica ontologia plotiniana, espressa sinteticamente nei candelabri retti dagli spiriti che crediamo arcangeli, la cui fiamma potrà figurare l'Uno irradiante l'Intelligenza, e la vita «che è tutte le cose»⁴ – se alla base di quello a sinistra ci sono una testa alata e tralci vegetali –, e verso il quale le anime «desiderano tutte di andare» giacché esso è «il loro punto di partenza e la loro meta», «dall'Uno hanno la loro origine e tendono all'Uno»⁵ – come nella base del candelabro a destra esprimon una valva di conchiglia, simbolo dell'anima, e un angioletto che indica verso l'alto. Le «cose piccole» annunziate dagli angeli potran invece riguardar un'etica pianamente comprensibile se, indotti dalla presenza nel Tabernacolo, di un atrio in iscorcio davanti alla porta della dimora di Dio, che vi è raffigurato nella lunetta, ci riferiremo a un passo del platonico *Filebo*, nel quale Socrate dice d'esser nell'atrio del bene e dell'abitazione sua⁶ quando l'intelligenza e la mente chiedono di ritener loro propri, fra altri, «tutti i piaceri che sono compagni alla virtù nel suo complesso quasi seguissero una dea, e ad essa tengono dietro in tutte le sue manifestazioni»⁷.

fig. 2

fig. 3

Ma ora saliamo più in alto, con temi da arcangeli.

La bellezza architettonica dell'atrio, ben proporzionato, con colonne all'accesso e con la volta a botte adorna di fioroni, e la simmetria dei rilievi nelle cornici e nei fregi, ci conducono verso altre parole di Socrate nella stessa pagina del *Filebo*: «Ora dunque la potenza del bene ci è sfuggita e s'è rifugiata nella natura del bello. La misura infatti e la simmetria senza dubbio risultano dovunque bellezza e virtù»⁸; e poi: «Il piacere non è il primo bene da conquistare né il se-

condo, ma [...] invece il primo valore è nella misura, nella giustezza, nella opportunità e in tutto ciò che bisogna ritenere che a questi simile, sia stato prescelto ed assunto dalla natura eterna»⁹: e a quest'ultima frase Desiderio sembra rispondere ponendo due teste di serafini – gli spiriti celesti più vicini a Dio – ai lati dell'arco d'accesso, ornato d'una cornice semicircolare intorno a un festone simmetrico: e girano o alzan le pupille come a guardarvi la misura, valore «prescelto ed assunto dalla natura eterna».

Ma ancor più in alto, con altro tema da arcangeli!

Nel fregio sovrastante, ove son due rami di palma al centro di due coppie di cornucopie strapiene di foglie e frutti, che ci dicon di vittoria sull'abbondanza dei piaceri, e dove son pur serafini con lo sguardo convergente a due a due, e non invece rivolto alla fiamma che s'alza grande al centro, fra cornucopie anch'essa... questa fiamma sarà figura non dell'Uno irradiante, da cui i serafini non potrebbero distrarsi, ma invece dell'ardentissimo amor di Dio, com'è proprio quello loro¹⁰: apice di spiritualità contrapposto ai piaceri del mondo.

In questo spirituale apice il discorso etico del Tabernacolo sembra concludersi: alla contemplazione fiammeggiante d'amor di Dio, quale punto d'arrivo d'un ritorno attraverso bellezza e virtù, dalle figure della lunetta è infatti contrapposta la fede che il dolore possa redimere; il dolore: nella figura dei chiodi che insieme alla corona di spine eran tenuti in una mano dal Bambino Gesù fra due angioletti accorati, e nel rimando al sangue «versato per molti in remissione dei peccati»¹¹, che la conoscenza ulteriore, com'è quella di due cherubini lì presenti¹², riconosce nel vino del grande calice ch'è tra loro.

E i valori principali del Tabernacolo, come l'ascesa verso Dio, «la potenza del bene [...] rifugiatasi nella natura del bello», e la misura e la simmetria come equivalenti di bellezza e virtù, sono in fondo comuni a quelli del monumento, sempre di Desiderio, a Carlo Marsuppini. Questo ha nel culmine un candelabro fiammeggiante, sulla cui base son teste umane con corna d'ariete, a dir d'uomini e d'animali, e dal quale scendono due festoni di foglie e frutti, sorretti da due spiriti celesti – se un piede, avanzante, d'ognuno di loro, poggia su nuvole, e se all'origine ambedue, e non, come oggi, uno solo, avevano alle spalle due piccole ali¹³ –: e anche qui, come nel Tabernacolo, si farà riferimento all'ontologia neoplatonica¹⁴, con il suo Uno irradiante l'intelligenza e la vita. E più in basso, due sfingi (a dir della polimorfa natura), vasi con frutta, festoni, tralci, rami fioriti... e nel sottarco della nicchia, i singoli bassorilievi con un vaso stilizzato... e nell'arco, sempre della nicchia, i mazzi di foglie e frutta a costituir festone... tutto è simmetrico, a dire, ancora secondo il *Filebo*, che per l'etica-estetica la simmetria è dovunque non solo bellezza ma anche virtù¹⁵, e quindi a riferire tale virtù alla vita terrena del Marsuppini: la cui anima, – nella figura di valva di conchiglia con le ali, che è al centro di terrene simmetrie – secondo un cristiano neoplatonismo, tornerà verso la sua origine traversando anche il grado paradisiaco raffigurato nella lunetta, dove ha per essa un affettuoso gesto di saluto un Gesù Bambino con la madre: anche umani ambedue, se parte delle loro vesti e delle

loro persone emergono dal cerchio che è simbolo dell'eternità, e ai cui limiti si conformano gli angeli, come i due che, in atto di venerare, stanno, nella lunetta, ai lati di quel cerchio. E per l'umanità del Bambino amico, ora accogliente, ricorderemo che nel rilievo Panciatichi egli stringe un velo, simbolo di sottigliezza¹⁶: in questo caso, forse, d'ingegno.

Al carattere sostanzialmente etico che abbiām visto nei significati di Desiderio posson collegarsi anche l'elettezza delle forme e la levigatezza delle superfici, che vediamo nei suoi marmi – secondo il riferimento a un passo di Plotino che rientrerebbe nell'interesse che in Desiderio abbiām supposto per il neoplatonismo oltre che per Platone. Un'allegoria etica può essere infatti in tali caratteri, a causa delle parole: «Se non ti vedi ancora interiormente bello, fa' come lo scultore di una statua che deve diventar bella. Egli toglie, raschia, liscia, ripulisce, finché nel marmo appaia la bella immagine: come lui, leva tu il superfluo, raddrizza ciò che è obliquo, purifica ciò che è fosco e rendilo brillante, e non cessar di scolpire la tua propria statua finché non ti si manifesti lo splendore divino della virtù e non veda la temperanza sedere su un trono sacro»¹⁷.

Altro tema del pensiero etico di Desiderio è quello dell'esemplarità della virtù. Più che altrove esso è svolto nel rilievo con *San Gerolamo* nel deserto: qui il santo è raffigurato mentre prega fervidamente davanti a un Cristo crocifisso, in un paesaggio selvatico e dove pur vediamo la regolarità d'un filare di cipressi e dei rami a piani paralleli d'un albero diverso: «O deserto ripieno dei fiori di Cristo!», dice in una lettera il santo¹⁸... e: «Deserto, città più bella di ogni altra!», egli dice in una seconda¹⁹, facendoci per Desiderio ricordare le parole del *Filebo* su misura e simmetria come elementi di bellezza²⁰. E tali pensieri sulla vita solitaria sostenuta dall'amore per Cristo riguarderanno anche, nell'opera del nostro scultore, l'ideazione della *Maddalena*, e le varie immagini del Battista. Oggi sappiamo che nella *Maddalena* l'attacco di Desiderio fu largamente svolto da un altro scultore²¹ e che il vasetto d'unguento che essa mostra alzando la destra è in larga parte rifatto²² – eppure è coerente coi pensieri che andiam ricomponendo l'accostamento del suo aspetto da romita, e del vasetto dell'unguento che essa sparse su Cristo portandolo a riconoscer di lei, che lo amò molto – «dilexit multum»²³ –. E verso Cristo, nel leggendario incontro fra loro da giovinetti, volge la testa il *San Giovannino Martelli*: magro e in veste di pelle, anch'egli come romito, e con il «Vox clamantis in deserto» d'Isaia²⁴, forse all'origine scritto sul rotolo sciolto che regge con la mano del lato diverso da quello ove guarda; e verso Cristo analogamente volgerà la testa, anch'egli in veste di pelle, il *San Giovannino Widener*; così, la testa e il petto, pure quello a rilievo, sempre in veste di pelle. Già gli occhi pieni di sentimento e le labbra dischiuse del *Santo Martelli* ci dicon d'amore, per Cristo: ma l'espressione di tale amore è svolta di più nel tondo del Louvre, ove il santo dischiude le labbra, portando la destra al petto, come a dir «Io»: «Son io che ti amo», se il verbo può discendere dall'amorevole toccarsi ad avambracci e petto con un Gesù adolescente come lui.

Eppure la vita solitaria sostenuta dall'amore per Cristo, non è per tutti, di-

ce nella sua lettera centoventicinquesima san Gerolamo, dal quale siamo partiti commentando il rilievo che più d'altre opere esprime un pensiero etico di Desiderio, che cerchiamo di ricostruire: essa è per «uomini che tengono un atteggiamento, un linguaggio, un aspetto, un'andatura che siano un insegnamento morale»: per i più deboli vale quanto, nel rilievo, si può intendere dalla figura del monaco che un leone scaccia dal proprio regno – un leone che non è quello della leggenda del santo, poiché soltanto qui esso è accompagnato dalla femmina –: «Nulla ars sine magistro discitur», dice Gerolamo, ancora in quella lettera, e si stia, nel monastero, «in compagnia di molti» per poter «apprendere da uno l'umiltà, da un altro la pazienza, ci sia chi ti insegni il silenzio, e chi la mansuetudine»²⁵.

L'amore per il maestro di virtù è anche nell'*Alessandro* del rilievo che è in Francia, il quale gira un poco e petto e volto rispetto al profilo: la testa femminile con due coppie d'ali che è sulla sua corazza, alludendo forse, per richiamo alle due coppie d'ali dei cherubini e alla loro conoscenza ulteriore, alla filosofia anch'essa ulteriore che ad Alessandro fu, dice Plutarco, trasmessa oralmente da Aristotele²⁶, così che egli lo amò più del proprio padre, «poiché da questi aveva ricevuto la vita, ma dall'altro la vita bella»²⁷. E allora comprendiamo per qual ragione l'adolescente del busto del Bargello, vagamente sorridendo giri la testa di lato, e pur la giri, nella sua innocenza invece ridendo felice, il bambino del busto di Vienna... mentre solo d'emulazione nella virtù, senza svolgimento amoroso, ci dice il rilievo col busto di Cesare che guarda di fronte a sé, se ancora facciamo riferimento a Plutarco: «Cosa egli provava era [...] nient'altro che emulazione di se stesso, come se fosse stato un altro uomo, e una sorta di rivalità fra quel che aveva fatto e quel che si proponeva di fare»²⁸.

E infine, il busto di donna del Bargello, la presenta sì nel mondo, per la veste elegante, per il gioiello sui capelli, – ma pur fermamente frontale, a dirla esempio di virtù, giacché lei ad altri non si volge, e saran altri allora a volgersi a lei.

2006-2007 ♣ Presentato all'Istituto Tedesco di Firenze il 9 maggio 2007, nell'ambito del convegno su Desiderio da Settignano.

NOTE

¹ Su questo Tabernacolo vedi A. Butterfield, C. Elam, con un contributo di V. Coonin, *Desiderio da Settignano's Tabernacle of the Sacrament*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1999, p. 333 ss.

² Dionigi Areopagita, *De caelesti hierarchia*, 9, 2, 257c.

³ Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, 1, 108, 6.

⁴ Plotino, *Enneadi*, 3, 8, 10 (trad. G. Faggini).

⁵ *Ivi*, 6, 2, 11 (trad. cit.).

⁶ Platone, *Filebo*, 64c.

⁷ *Ivi*, 63e (trad. A. Zadro).

⁸ *Ivi*, 64e (trad. cit.).

⁹ *Ivi*, 66a (trad. cit.).

¹⁰ Dionigi Areopagita, *op. cit.*, 7, 1, 205b.

¹¹ Matteo, 26, 28.

¹² Dionigi Areopagita, *op. cit.*, 7, 1, 205b.

¹³ A. Giusti e Ch. Weeks, par. *Stato e manutenzione dei marmi*, in C. Danti, A. Giusti, M.R. Lanfranchi, Ch. Weeks, *Scultura e affresco: novità dal restauro del monumento Marsuppini*, «OPD-Restauro», 1998, p. 49; vedi anche le tavole XVIII e XIX.

¹⁴ C. Del Bravo, *Preparativi per l'interpretazione di opere funebri quattrocentesche*, «Artibus

et historiae», 23, 1991, pp. 89-90 (ripr. in *Bellezza e pensiero*, Firenze 1997, pp. 39-40).

¹⁵ Platone, *op. cit.*, 64e.

¹⁶ Vedi C. Del Bravo, *Lorenzo di Credi, allievo e maestro*, «Artista», 2002, pp. 55, 58 (ripr. in questo libro, pp. 41, 43-44).

¹⁷ Plotino, *op. cit.*, 1, 6, 9 (trad. cit.).

¹⁸ Gerolamo, *Lettere*, 14, 10 (trad. S. Cola).

¹⁹ *Ivi*, 2 (trad. cit.).

²⁰ Platone, *op. cit.*, 64e.

²¹ A.V. Coonin, *New documents concerning Desiderio da Settignano and Annalena Malatesta*, «The Burlington Magazine», 1995, p. 792 ss.: L.A. Waldman, *The Mary Magdalen in Santa Trinita by Desiderio da Settignano and Giovanni d'Andrea*, «Pantheon», 2000, p. 13 ss.

²² S. Lupi, M. Venturi, S. Vestri, par. *Restauro*, in AA.VV., «Maddalena» – *Desiderio da Settignano etc.*, «OPD-Restauro», 1990, p. 159.

²³ Luca, 7, 46-47.

²⁴ Isaia, 40, 3. Vedi anche: Matteo, 3, 3; Marco, 1, 2-3; Luca, 3, 4.

²⁵ Gerolamo, *op. cit.*, 125, 15 (trad. cit.).

²⁶ Plutarco, *Vite parallele* – *Alessandro*, 7.

²⁷ *Ivi*, 8.

²⁸ Idem, *Vite parallele* – *Cesare*, 58.

Magnificat

Sandro Botticelli ebbe pensieri lucidi ed insoliti: il Vasari scrive che fu «desto» e «stravagante»¹. Egli promosse burle, e in una di queste indusse prima a credere e poi a non credere all'apparenza dell'iconografia, che aveva liberamente truccata, d'un tondo di *Madonna e angeli*². Dunque, ritenne opinabile la conoscenza percettiva; e l'iconografia, per lui non fu sacra. Ed infatti, nel gradino dell'*Annunciazione* degli Uffizi, il velo della Veronica e il Cristo sul sepolcro, e nella pala Bardi la tavolina col Crocifisso, si presentano come immagine, ed evidenza ingannevole; e nel gran libro aperto del *Sant'Agostino* ad affresco, fra righe che soltanto simulano la scrittura egli ne scrisse altre ove si legge: «Dov'è fra Martino? È scappato. E dov'è andato? È fuori della Porta al Prato»³.

L'iconografia, allora, poté essere per il Botticelli come la "lettera" di simboli ed allegorie, "lettera" che si avrà da superare per giungere a un "senso" sostanziale: anche perché, a pensare in questo modo confortano i ricordi che egli amò l'allegorica *Divina Commedia*: racconta il Vasari che, essendo «persona sofisticata commentò una parte di Dante, e figurò lo *Inferno* e lo mise in stampa»⁴; ed illustrò anche, con disegni, l'intero poema.

Come simbolo, allora, su una spalla della Madonna, in un'opera del Botticelli⁵, una stella lancia bagliori verso il basso – e il "senso" ne è che lo Spirito Santo era disceso su di lei a fecondarla. Dal 1485 il Botticelli poteva, del neoplatonico Giovanni Nesi, legger parole di contemplazione paradisiaca dello Spirito Santo, o Carità, che eternamente unisce il Padre ed il Figlio, e che con lingue di fuoco illuminò – come egli figurò in un suo quadro – la mente degli Apostoli⁶; e fin da giovane, nel *Libro dell'amore* del Ficino, un ringraziamento allo Spirito Santo da parte di chi era stato «illuminato ed acceso a disputar di amore»⁷. Appare il pensiero che, oltre simboli, figure simboliche ed allegorie ove esse agiscono, molte opere del Botticelli portino pensieri sull'amore.

Su uno sfondo nero che, esprimendo la potenzialità, nella tenebra, dell'immagine che nella luce si attua, rimanda al passaggio dal prima al poi, che è radice del tempo, due figure di fanciulli⁸, uno dei quali, dal dietro, appoggia una mano sulla spalla del compagno e con le dita dell'altra prova la tenerezza del suo petto: senza durata, e solo naturale se già presente in età precoce, la tendenza al-

l'amore fondata sul tatto. E in immagini di Venere: da nuda essa è, con lo sfondo nero⁹, qualificata per non durevole, oppure è spinta sulle acque verso una fanciulla cinta di rose e di mirto – cioè dei simboli dei piaceri d'amore –, ch  la copra d'un mantello pur fiorito; e da amorosa ed onesta sta distesa presso mirti e vestita, e cos  ha fatto disarmare, e infine placare nel sonno, il suo Marte, figura simbolica di discordia e di lotte¹⁰. E, per esser l'artista incline ad un amore che superi la violenza, la sua *Fortezza*  , s , armata di mazza, eppure ha lo sguardo distratto di lato; e nella *Primavera*, composta con ricordi di Seneca¹¹, una Venere vestita e un Cupido saettante riguardano il circolo e continuo e bello e sincero di benefici e gratitudine – nella figura del girotondo delle Grazie, e belle, e appena velate –, nel quale il benefattore ama di cuore il suo beneficiato.

Ma questa pace amorevole ha in s  dei limiti, come li aveva avuti il pregio soltanto sensibile della musica di Marsia: il quale   figurato nel cammeo che si porta al collo una bella¹² mondanamente ornata di perle nella temporalit  d'uno sfondo tenebroso; e il superamento   in un'unione ulteriore, ulteriore come l'armonia divina della musica d'Apollo, figurato da prevalente nello stesso cammeo:   cio  nella pace in Dio, che col Botticelli trova figura in una Giuditta che torna a Betulia tenendo in mano un ramo d'olivo... e forse anche in una Minerva che pu  dar figura alla sapienza, nel senso di conoscenza ulteriore, se ha la persona pure cinta di rami d'olivo mentre ha posa di vittoria sulla forza d'un centauro. E cos , nella parte bassa della *Nativit * allegorica del 1501¹³, l'abbraccio sotto il segno dell'olivo della pace in Dio, fra gli angeli e gli uomini incoronati d'altro olivo, mentre all'intorno i diavoli si inabissano, ha come senso l'avvento quaggi  di un regno di pace e d'amore: che in questo riflette quello celeste, se in alto, in una cupola di metafisica luce, altri angeli fanno un armonioso girotondo fra corone regie e rami dei medesimi, e se tra le due fasce   la nativit  del Cristo che quell'avvento ha preannunziato – nativit  adorata da altri pacifici, i quali ne reggono altri ancora, di quei rami.

E l'unione prospettica sottesa all'apparenza, nelle opere similmente neoplatoniche del Botticelli pu  essere anch'essa un simbolo dell'unione nella carit , ulteriore a tutto quanto illude i nostri sensi.

Ma la nostra verit    incomprendibile a molti: primo significato della *Calunnia*, in parte ricostruita sulla descrizione che d  Luciano d'un quadro autobiografico d'Apelle. E l  la vittima di ignoranza, sospetto, bugia, livore, pu  opporre come verit  quella illustrata nella decorazione scultorea dell'aula, che   un'aggiunta del Botticelli, ove la crudelt  e la guerra, e la ferinit  e l'amor del fugace, son superati prima dall'amore umano, e poi dall'unione in Dio, come quella ottenuta da Giuditta, che vi compare in due rilievi e in una statua, ed in altra opera   col ramo d'olivo: valori autonomi dalla vicenda d'Apelle, che era stato accusato di cospirazione¹⁴, e non d'amori malintesi; e perch  la storia di Giuditta era estranea alla sua civilt .

A questo primo "canto", composto delle allegorie sull'amore in generale, ne segue un altro, di allegorie su quello di Dio per i suoi prediletti, e su quello che

poi, comprensivo o no della superiorità del loro spirito, può circondarli fra gli uomini e le donne; non mancando sentimenti sulle sofferenze che nel mondo essi hanno da incontrare. Conclusivo appariranno le allegorie dell'amore proprio dei prediletti, che è l'unione trascendente.

Su questi mirabili protagonisti, dunque.

In un affresco sistino si vede punita da Dio la presunzione egualitaria, d'alcuni uomini del tempo di Mosè, che «*omnis multitudo sanctorum est*»¹⁵; e lì un'epigrafe monumentale dice al contrario *NEMO SIBI ASSVMAT HONOREM NISI VOCATVS A DEO*¹⁶. E al prescelto, nella pala Bardi ci richiama il simbolo del vaso che è al centro, sul prato: «*vas electionis*», come il Signore disse di Saulo quando volle farlo guarire per la missione che gli aveva riservata, ma col destino di sofferenze per il nome suo¹⁷. Inoltre il prescelto è in questa pala pensato come umano, nel simbolo del Bambino che tende alla poppa, e pur anche come sapiente per conoscenza ulteriore e perciò amato: giacché l'evangelista Luca aveva detto che Gesù da fanciullo «*cresceva in sapienza e in età, e in favore presso Dio e gli uomini*»¹⁸, e in questa pala, il favore che la sapienza incontra presso alcuni di noi è figurato con i termini di confronto che essa, personificata, adduce nell'*Ecclesiastico* per la bellezza sua: rose, frasche d'olivo e di cedro, gigli, palme, cipressi¹⁹... In altre opere, Gesù Bambino, come figura dell'umanità dei prediletti si avvicina alle labbra un chicco di melagrana²⁰ o teneramente si tocca fra le gambe²¹; ma nel tondo dell'Ambrosiana, quale stessa figura egli ha per l'ordinario piacere dei sensi latte materno e odorosi fiori; e per la sua connaturata sapienza, un libro nel *tabernaculum Altissimi*²², che angeli stanno rivelando già a quella sua fanciullezza.

Ma il prediletto è impersonato anche da altri che Gesù, in storie della loro vita: «*vasi de electione*», con il loro alto mandato. Al giovane Mosè, come il Botticelli lo rappresenta in un affresco sistino, il Signore dal rovetto sta dicendo: «*Io sono venuto e manderò te*»²³...; e per san Zanobi, del quale il Botticelli dipinse una serie di storie, il testo che servì da guida²⁴ dice che il Signore lo mandò al mondo come bene e luce nelle tenebre, facendolo nascere da genitori che nel loro nome, di Luciano e Sofia, sembravan portare la previsione e della sua luce e della sua sapienza²⁵.

Un prediletto di Dio come son questi, potrà talvolta rivelarsi splendente di luce spirituale, come Gesù si rivelò ai tre discepoli: e i pensieri del Botticelli su tali splendori si vedon riflessi in una piccola tavola²⁶ ove quel momento di Gesù è fiancheggiato dai santi Gerolamo ed Agostino in contemplazione: «*Transfiguratus est [...]. Et resplenduit facies eius sicut sol*»²⁷... Gerolamo dirà: «*La trasformazione aggiunse lo splendore, non sottrasse la fisionomia*»²⁸; ed Agostino: «*Proprio lo stesso Gesù, proprio lui risplendette come sole [...]. Cos'è quel sole lassù per gli occhi della carne, lo stesso è quest'altro per gli occhi del cuore*»²⁹.

E un tale prediletto, alcuni attendono che appaia nella loro vita: nella lunetta ad affresco, che è a Santa Maria Novella... la *Natività* con il bue e l'asino e in-

sieme, secondo licenza sui tempi del *Vangelo*, con il Precursore fanciullo che accorre, rimanda alla profezia che inizia parlando di quelle docili bestie e che si svolge fino a dire del «piccolino [che] ci è nato»³⁰. Quando sarà giunto, questo prediletto toglierà via i peccati, come dice il cartiglio intorno alla croce del Battista nella pala Bardi: da redentore, tema sul quale il Botticelli ebbe un'invenzione che si conosce di riflesso³¹. E Iddio lo difenderà nel percorso che gli ha assegnato, e insieme lascerà che alcuni lo tormentino, come egli rivelò quando volle far guarire Saulo. In opere o del Botticelli o del suo ambiente, si vedon espressi difesa divina e tormenti da parte di alcuni uomini, per il prediletto: l'una, con la presenza e del bue e dell'asino che son nella profezia, e, insieme, della fuga verso l'Egitto imposta da Dio per difenderlo³²; gli altri, con strumenti di dolore. Nella *Madonna del libro*: alla pagina ove questo è aperto, lei e il Bambino hanno letto sull'atteso la profezia che egli mangerà burro e miele³³: per parte sua, quella madre affettuosa, che porta sul mantello il simbolo dell'amore che venne su di lei, ha circondato il Bambino di cose dolci – frutta fresca in un bacile, ed altra, secca, in una scatola di sfoglia –, eppure lui, che tiene in una mano chiodi e corona di spine, a legger che la dolcezza sembra esser generale nel suo destino, fa con l'altra un gesto di stupore, e si volge come interrogando: ma anche la madre fa un gesto di stupore con la mano che tiene sul libro, guardando pensosa a quegli strumenti. In altro prediletto c'è invece sorpresa per il dolore che gli è dato: il san Sebastiano, spirituale e bellissimo, inarca, nel supplizio delle frecce, i neri sopraccigli.

Procedendo in questo secondo “canto”, su chi ama con semplicità tali prediletti ci son dapprima gli angeli che nell'affresco sistino delle *Prove di Gesù* son sostituiti con licenza iconografica ai discepoli che il Battista aveva mandato a chiedergli se era lui l'atteso³⁴: e a quelli Gesù, già vincitore delle tentazioni per i beni mondani³⁵, indica l'uomo che egli ha guarito da una malattia terribile, e sta concludendo: «Beato chi non si sarà scandalizzato di me»³⁶... cioè, beato chi avrà avuto tanta purezza d'animo da non rifiutare la mia virtù e i miei miracoli. E, avendola tanta purezza, essi ne portano il simbolo del giglio.

A quelle complesse figure di prediletto, i semplici offrono dunque, per come possono, dolcezza ed amore.

I puri di cuore, nella figura degli angeli, reggono talvolta le rose dell'amore naturale, e spesso sostengono il Bambino verso la madre. Per l'umiltà di lei, nel gradino dell'*Annunciazione* degli Uffizi, ove col velo della Veronica e con la figura di Cristo dipinta ad inganno si dichiara il carattere d'apparenza di immagini come quella lì sovrastante, son scritte parole del *Vangelo* di Luca, che evocano intime remissioni amorose: vi son scritte cioè le parole dell'angelo, «Lo Spirito Santo verrà su di te, e la potenza dell'Altissimo ti coprirà con la sua ombra», e quelle, in risposta, della Vergine, «Ecco la serva del Signore: accada di me secondo la tua parola»³⁷. E nel tondo di Piacenza, poi, alla Madonna fra simboliche rose, è sottoposta un'epigrafe con parole sue, che significano: «Poiché rivolse lo sguardo all'umiltà della sua serva»³⁸. Ed al Bambino, poi, essa offre la

poppa, davanti a lui si inginocchia per terra, e una volta lo abbraccia sullo sfondo d'un libro aperto al *Magnificat* della sua gioia³⁹. In una tavola del Louvre, mentre il Bambino tocca la melagrana dell'unione in Dio, la madre è seduta per terra in posa d'umiltà, un angelo è abbracciato da un compagno e regge a piene mani corolle di rose simboliche del piacer amoroso⁴⁰...

E d'amori altrettanto semplici saran figure, quando compaiono in opere del Botticelli, la Maddalena, che ebbe per Gesù un amore senza limiti⁴¹, e Caterina d'Alessandria, che ne disse ch'egli era il suo amore, la sua dolcezza e il suo prediletto⁴². Nella pala dei santi Cosma e Damiano, poi, chi riceve lo sguardo del Bambino Gesù, che saluta a mano levata dall'alto delle ginocchia della Madonna in trono, e quello, pure dall'alto, di Caterina in piedi, e quello, invece in piano, di Cosma in ginocchio, è non – come accade spesso – il Battista da piccolo, giacché lì lo si vede da adulto, ma una persona inginocchiata, implicita nello stesso mondo immaginativo delle altre: bella, se le si rivolge Cosma, il cui nome, secondo la *Leggenda*, vuol dire bellezza o eleganza⁴³; donna ed innamorata, se un'altra innamorata, Caterina, la guarda e attenta e sospesa.

Nei *Compianti*, lo strazio degli amici e delle donne circonda un Gesù giovanissimo ed imberbe, cioè, secondo un pensiero del *Simposio*⁴⁴, con i caratteri dell'amato: e davanti ai chiodi della sua Passione, occhi interrogativi al cielo o uno svenimento: fra slanci, abbracci, volti accostati, pianto coperto con un panno.

Diversa è la condizione della donna che è dietro al simbolo di Maria incoronata, o seduta in trono come regina: giacché in questo modo essa è la sposa, giuste le parole del *Cantico*⁴⁵, che Iddio le dice nella *Leggenda* chiamandola dall'alto dei cieli: «Vieni dal Libano, sposa mia, vieni dal Libano, sarai incoronata»⁴⁶. E, all'opposto di quello dei semplici, per il prediletto non sarà da accettarsi l'amore matrimoniale. Nell'*Incoronazione* degli Uffizi, il Signore ha chiamato la sposa e regina; gli angeli, nella loro semplicità, danzano festeggiando con molte rose i piaceri dell'amore... ma in basso, con riferimenti alla *Leggenda*⁴⁷, insieme a Gerolamo ed Agostino, che qui son due autorità per il tema, c'è, sul primo piano, un Giovanni Evangelista nell'atto, pieno di sdegno, d'alzar al cielo un libretto, e cioè di ripudiare un breve testo che sul tema gli era stato ascritto per abuso.

Più in alto degli amori semplici per il prediletto, è quello misterioso di Giovanni il Battista. A lui, nella pala Bardi si rivolge l'Evangelista, che ha in mano e penna e libro, ed è quindi da considerare per parole che risaltano nelle sue opere, come, nel caso, queste che son quasi all'inizio del suo *Vangelo*: «Ci fu un uomo inviato da Dio, di nome Giovanni. Egli venne in testimonianza, per rendere testimonianza della luce, affinché tutti credessero per lui; non era lui la luce, ma venne per rendere testimonianza della luce»⁴⁸ – lo spirituale amore del Battista per Cristo essendo in opere del Botticelli figurato con la sua età variamente, ma comunque, maggiore che nella loro storia: giacché l'amato, come suggerisce il *Simposio*, è sempre il più giovane. Così, nel tondo di Piacenza, accanto all'amore naturale di quella Maria, che nell'epigrafe si dichiara umile serva,

fig. 4

il Battistino mostra invece meraviglia e venerazione. Tale suo spirituale amore è detto, col significato del tondo Raczynski, scritto nel suo destino. In quel tondo infatti, davanti al Gesù lattante, che dal grembo di Maria gira il volto come per una sorpresa e guarda in piano, è implicito un altro fanciullo, più grande di lui se lì sta in piedi come chi arriva, ed è guardato in volto a quell'altezza: l'arrivo del Battista, dunque, profetato da Malachia col passo che, nei libri aperti davanti ai gruppi d'angeli che stanno ai lati, o provoca ancora attenzione, fissità, interrogativi, o invece viene indicato col gambo d'un giglio e compreso or ora fra uno stupore che fa schiuder le labbra e inarcare le ciglia: il passo che i Sinottici riportano come «Ecce ego mitto angelum meum ante faciem tuam, qui praeparabit viam tuam ante te»⁴⁹. Prevista da un profeta, dunque, l'apparizione del Precursore nella vita di Gesù, e in questo suo mistero compresa con difficoltà dai semplici puri di cuore; e comunque ignorata dalla sposa, che qui, sotto la sua corona fra i raggi, si mostra, nel volto, distratta e lontana coi pensieri.

E il Precursore può, da amico dello sposo, che gode della sua voce anche a saperlo rivolto ad altri⁵⁰, può in opere botticelliane guardare a mani giunte l'abbraccio fra il Bambino e la madre quando il libro della sapienza porta il segno della lettura interrotta per poco⁵¹, o star presente al saluto che egli rivolge a un'implicita innamorata in ginocchio. Ma altra volta⁵², come chi crede a un amore più alto, egli distoglie lo sguardo da quelle effusioni, fra una siepe delle rose dell'amore e il libro di sapienza appoggiato lì, ma chiuso.

Lo sguardo distolto e l'obiezione divengono sofferenza e protesta sul volto del Battista nella pala di San Barnaba, dove egli indica a mano aperta, come alla causa di tanto, verso Caterina d'Alessandria, innamorata di Gesù – e neanche la guarda –: e lì pure san Barnaba si rivolge a lei e le indica a dita flesse, come a metà non puntuale, verso l'alto – verso una più alta carità, se nell'altra mano egli regge un ramoscello dell'olivo della pace e dell'unione in Dio: la memoria di due vittorie fiorentine che potevan considerarsi per la pace, accadute nel giorno della sua festa⁵³, essendo forse accostata a quella della *Leggenda*, che «una gran moltitudine egli strinse e adunò nella fede»⁵⁴.

Ma più che dell'amore come quello di Caterina, altra volta il Precursore soffre del matrimonio: in una pala del séguito botticelliano, che è alla Quietè, questo si presenta di nuovo nell'allegoria dell'Incoronazione – e, al di sotto, il Battista, proprio a Caterina si rivolge, che ha il volto alzato a guardare Maria, e in su indica sconvolto.

Però il prediletto, pur accettando gli amori terreni, li trascende.

Nel tondo di Vienna, un angelo e il Bambino che tende all'affetto della madre, hanno in grembo le rose dell'amor terreno – ma un secondo angelo alza una mano in gesto di obiezione –; nella *Madonna dell'eucarestia*, essa tocca una spiga di grano, e cioè rimane a una considerazione tattile del corpo di Cristo, mentre lui benedice e spighe e uva: in tal modo, cambiandole sostanzialmente. E così poi, nella tavola del Museo Fogg, il simbolico Gesù Bambino ascende in ispirito dall'unione dei chicchi in una scorza, com'è quella della melagrana che egli

tiene fra le mani... ascende in ispirito, con il volto e gli occhi levati, verso l'unione delle persone divine nella carità. Nella *Madonna del Magnificat*, poi, i sentimenti degli angeli e di Maria incoronata son trascesi dal piccolo Gesù per un'unione amorosa con Dio. Sulla pagina a sinistra del libro vi è infatti scritta soltanto quella parte del cantico di Zaccaria, che inizia ove questi parla di misericordia divina e di «alleanza santa»⁵⁵; e sulla pagina a destra, la Madonna è arrivata al punto del suo *Magnificat*⁵⁶, in cui avrebbe da scrivere della misericordia di Dio come riservata solo a chi lo teme, poiché «egli ha operato potentemente col suo braccio» disperdendo gli orgogliosi, rovesciando i potenti, rinviando a mani vuote i doviziosi... ma, prima che di queste durezza essa scriva con quella penna già intinta nel calamaio retto da uno degli angeli, il Bambino la ferma appoggiandole una mano al di sopra del polso... e l'altra mano la appoggia su una melagrana, figura invece dell'unione: anche la sposa e la tocca e la guarda, ma lui soltanto ne trascende la considerazione sensoriale e terrestre, giacché alza il volto a contemplare l'unione che in Cielo la carità stringe eternamente fra le persone divine.

E anche l'amore fatale del Precursore viene superato dal prediletto: in una tela ov'essi son fanciulli⁵⁷, mentre quello lo abbraccia fissandolo e baciandolo pur nell'incomprensione di Maria, Gesù non fa più che accostargli una mano alla guancia, e guarda altrove serio e contenuto. E parimenti, nel tondo *della melagrana*, Gesù Bambino dalle ginocchia della madre e guarda e saluta l'implicito piccolo Battista che è stato mandato davanti al suo volto quale angelo del Signore, come aveva previsto Malachia: però è serio in volto, e tien la mano sulla melagrana, simbolo dell'unione in Dio. Tutti i personaggi comunque... siano gli angeli, cioè i puri di cuore, con un festone delle rose dell'amore, i quali son trasognati o sospesi davanti alla profezia, oppure con un sorriso commosso o uno slancio di stupore vi stanno riconoscendo chi è davanti a loro; sia la Madonna, con il suo amore naturale che la porta ad astrarsi da quello del Battistino; siano il Battistino e Gesù... tutti son compresi nella radiosa discesa dal Cielo della divina carità.

fig. 5

* * *

Essendo per natura così dotato e intelligente, il Botticelli poteva riconoscere in sé alcuni dei caratteri da prediletto di Dio e di alcuni uomini: fra' Filippo, suo maestro, «gli pose amore»⁵⁸, e parimenti egli «fu da Lorenzo Vecchio molto amato, e da infiniti ingegni et onorati cittadini ancora»⁵⁹. Egli poteva poi veder se stesso in parte simile al Cristo vincitore, com'è in un suo affresco romano, delle tentazioni del mondo – lui che aveva tanta «trascurataggine» e tanto «poco governo», che proprio a Roma «ebbe dal Papa buona somma di danari», e subito la consumò «per vivere a caso come era il solito suo»⁶⁰; e che più tardi immaginò un'*Abbondanza*⁶¹ sul fondo nero di quel che non dura. Ma lui doveva identificarsi piuttosto col Precursore, se in quell'affresco gli angeli sostituisco-

no i discepoli di Giovanni mandati da Gesù a chiedergli se era lui l'atteso, e possono d'altronde esser simbolo degli «infiniti giovani» che affollavano la sua bottega, puri di cuore se non si scandalizzavano delle sue virtù, e che «molte giostre et uccellamenti usavano farsi l'un l'altro», concordi, nelle «baie e piacevollezze», con la parte «piacevole e faceta» del suo carattere⁶². Ma la sua «sapienza», quella conoscenza dell'ulteriore che egli pensava bellissima come la rosa, il giglio, l'olivo, poteva, sia nell'umanità che nell'arte, andar oltre questi cari compagni, e invece verso i prediletti del Signore e d'alcuni uomini. «Dicesi [...] che egli amò fuor di modo coloro che egli cognobbe studiosi dell'arte»⁶³: e allora, anche quando ama così, egli può identificarsi col Battista, e rivedersi nel "senso" delle proprie allegorie, come colui che ha atteso ed esulta a veder arrivare all'incontro; che è contento ad osservar il prediletto amato naturalmente e in semplicità, ma poi anche, per lui guarda altrove, verso unioni spiritualmente superiori: superiori e libere, se nel Battista della pala della Quietè, che si agita contro la sposa e regina, può esser figurata quell'insofferenza del pittore per il matrimonio, su cui l'Anonimo Gaddiano riporta come fossero parole sue: «Non è troppe notti passate [...] m'intravenne che sognavo aver tolto moglie; et tanto dolore ne presi»⁶⁴...

Così che il Botticelli pensa da precursore che ama di più, quando ritrae due giovani: di bellezza transitoria, dice lo sfondo tenebroso, ma l'uno⁶⁵, con la mano sul petto ad esprimer sincerità per i valori sostanziali a cui lo ha rivolto, e negli occhi distacco e ritegno verso ciò che occasionalmente lo chiama; e l'altro⁶⁶ invece, frontale, in una coincidenza assoluta della direzione della vista con quella del petto, cioè in una coincidenza assoluta dell'esistenza con gli interni valori.

Che chi ama così possa scandalizzare chi non è puro di cuore come un angelo, il Botticelli lo sapeva, se nel 1502 subì in proposito una denuncia anonima⁶⁷; e se la propria verità, cioè che per lui i sensi crudeli e ferini eran trascesi in un'unione superiore, è, nella *Calunnia*, circondata da ignoranza, sospetto, bugia, livore.

Per quell'unione, nella sua maturità arrivò a disegnar figure sproporzionate per accorciamenti o lunghe falcate, ed espressioni cariche, quasi ad ora evitare agli altri immagini ingannevoli, e far invece più diretto l'accesso all'ulteriorità: e con questo disegno sforzato egli trattò temi di "senso" neoplatonico – come la *Natività* del 1501, la *Pentecoste*, le *Storie di san Zanobi*, la *Trasfigurazione*, i *Compianti*, la *Calunnia* –, ma anche temi di "senso" savonaroliano, per la forza della nuova intenzione ignorando l'invito del Savonarola stesso ad esser naturali anche in pittura⁶⁸.

Un mutamento più profondo, invece, poté dipendere dalla perdita della salute, che prima della vecchiaia lo rese «disutile» al punto che «caminava con due mazze perché non si reggeva ritto»⁶⁹: e per questo egli poté scendere dalle felici contemplazioni dell'amore, ad altre savonaroliane della Provvidenza e del rapporto fra dolore e ragione – la persistente struttura prospettica perdendo allora nelle sue opere il significato di unione amorosa, ed acquisendone un altro, di

fondamentale razionalità. La sua *Orazione nell'Orto* illustra parole d'una delle savonaroliane *Prediche sopra Giobbe*, ove la tristezza di Gesù in quel momento, ma anche la sua remissione alla volontà del Padre, fanno esortare: «El dolersi è cosa naturale negli affanni, ma non partirti mai dalla rettitudine della ragione»⁷⁰. E le *Storie di Lucrezia e di Virginia* portan impliciti il commento in ispirito stoico che Cicerone dette delle sofferenze delle due donne dicendo che il male può, con la fermezza d'animo, essere convertito in bene⁷¹; e nelle prime di quelle *Storie*, alcuni dei rilievi che adornan le architetture illustran vicende romane – di Muzio Scevola; d'Orazio Coclido e Marco Curzio⁷² – che portan i valori stoici della condanna del giudizio affrettato, e della *virtus*... ma altri di quei rilievi rappresentan invece vicende di Giuditta, e la statua al centro, David come vincitore di Golia: vicende e personaggio, incongrui nella Roma più antica, ma che il pittore avrà inserito per il significato di fiducia nel Dio anche suo. Stoicismo allora, e remissione alla Provvidenza intesa cristianamente, presenti insieme come in altro passo del Savonarola intorno a Giobbe, ove sulla tristezza si dice che più del pensiero stoico è conforme alla fede cattolica quello peripatetico, per il quale «contristarsi l'uomo non è contrario alla virtù, *dummodo* che l'uomo non si parta dalla rettitudine della ragione»⁷³.

A questi pensieri insensibili noi accostiamo a confronto, salutandolo anche come sostegno nel dolore, il ricordo dei prediletti di Dio e d'alcuni uomini; della loro luce, e sapienza bella come la rosa; dell'unione con loro in ispirito.

NOTE

¹ Vasari-Bettarini e Barocchi, 3, testo, pp. 512 (1550), 511 (1550 e 1568).

² *Ivi*, pp. 517-518 (1568).

³ Vedi U. Baldini, *Botticelli*, Firenze 1988, p. 22.

⁴ Vasari cit., p. 516 (1550 e 1568).

⁵ *Madonna del libro* del Museo Poldi Pezzoli (R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, London 1978 – da ora in poi sarà citato come «Lightbown» –, 1, fig. 21).

⁶ G. Nesi, *Oratio de charitate* etc., Florentiae 1485, [cc. 3r, 8r, 5r]. Vedi, del Botticelli, la *Pentecoste* di Birmingham, City Art Gallery (Lightbown, 2, p. 150).

⁷ M. Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze 1987, p. 220.

⁸ Ottawa, National Gallery of Canada (Lightbown, 2, p. 129).

⁹ Berlino, Gemäldegalerie; Ginevra, coll. Bodmer; Torino, Galleria Sabauda. Vedi Lightbown, 2, p. 121.

¹⁰ Vedi M.L. Testi Cristiani, *Botticelli*, Milano 1992, p. 47.

¹¹ Vedi C. Del Bravo, *Etica o poesia, e mecenatismo* etc., in *Gli Uffizi – Quattro secoli di una galleria*, atti del convegno (1982), Firenze 1983, pp. 212-213, e n. 32 (ripr. in *Le risposte dell'arte*, Firenze 1985, p. 83).

¹² Francoforte, Städel Kunstinstitut (Lightbown, 2, p. 117).

¹³ Londra, The National Gallery (Lightbown, 1, tav. IX).

¹⁴ Luciano, *La calunnia*, 2.

¹⁵ *Numeri*, 16, 3.

¹⁶ Parafrasi di Paolo, *agli Ebrei*, 5, 4.

¹⁷ *Atti*, 9, 10-16. Vedi *Bibbia vulgare istoriata*, trad. N. Manerbi, Venezia 1492, 2, p. CLIXr.

¹⁸ Luca, 2, 52.

¹⁹ *Ecclesiastico*, 24, 17-19: vedi Lightbown, 2, p. 56.

²⁰ *Madonna col Bambino*, Strasburgo, Musée des Beaux-Arts; *Madonna del roseto*, Firenze, Uffizi. Vedi Lightbown, 2, pp. 13, 19.

²¹ *Madonna col Bambino*, Gosford House.

²² *Salmi*, 45, 5: «Sanctificavit tabernaculum suum Altissimus».

²³ *Esodo*, 3, 10.

²⁴ Come indica R. Lightbown (2, p. 106).

²⁵ C. Mazze, *De vita sanctissimi viri Zenobii* (1485), Firenze 1487, [c. 2r].

²⁶ Roma, Galleria Pallavicini (Lightbown, 1, fig. 51).

²⁷ Matteo, 17, 2.

²⁸ Gerolamo, *Commentarius in Evangelium secundum Matthaeum*, 17, 2.

²⁹ Agostino, *Sermones*, 78, 2.

³⁰ Isaia: 1, 3-9, 6.

³¹ Detroit, Institute of Arts; Bergamo, Accademia Carrara. Vedi Lightbown, 2, p. 141.

³² *Natività*, Houston, Sarah Campbell Blaffer Foundation. Vedi T. Pignatti, *Five centuries of Italian painting – 1300-1800* etc., Houston 1985, p. 38 ss.; Isaia, 1, 3; Matteo, 2, 13-14.

³³ Isaia, 7, 14-15: vedi Lightbown, 2, p. 40.

³⁴ Matteo, 11, 2-3; Luca, 7, 19-20.

³⁵ Matteo, 4, 1-11.

³⁶ Matteo, 11, 5-6; Luca, 7, 22-23.

³⁷ Luca: 1, 35; 1, 38.

³⁸ Idem, 1, 48.

³⁹ Ubicazione ignota (Lightbown, 2, p. 143).

⁴⁰ C. Ripa. *Iconologia*, Roma 1603, p. 198 (*Piacere*): «Le rose furono dedicate a Venere come soprastante de' piaceri, perché queste hanno soave odore, et rappresentano le soavità de' piaceri amorosi, come ancora la loro debolezza et corta durazione».

⁴¹ Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di G.P. Maggioni, Bottai (Firenze) 1998, p. 630.

⁴² *Ivi*, p. 1209.

⁴³ *Ivi*, p. 977.

⁴⁴ Platone, *Simposio*, 180a.

⁴⁵ *Cantico dei cantici*, 4, 8.

⁴⁶ Iacopo da Varazze, *op. cit.*, p. 782.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 779, 786, 788-789, 790, 807-810.

⁴⁸ Giovanni, 1, 6-8.

⁴⁹ Malachia, 3, 1: cfr. Matteo, 11, 10; Marco, 1, 2; Luca, 7, 27.

⁵⁰ Giovanni, 3, 29.

⁵¹ Dresda, Gemäldegalerie (Lightbown, 2, p. 127).

⁵² *Madonna del roseto*, Parigi, Louvre (Lightbown, 2, p. 18).

⁵³ Le vittorie di Colle (11 giugno 1269) e di Campaldino (11 giugno 1289).

⁵⁴ Iacopo da Varazze, *op. cit.*, p. 523.

⁵⁵ La parte trascritta corrisponde a Luca, 1, 72-79; il cantico di Zaccaria, però, inizia ad 1, 68.

⁵⁶ La parte trascritta corrisponde a Luca, 1, 46-49; il *Magnificat* proseguirebbe fino ad 1, 55.

⁵⁷ *Madonna col Bambino e san Giovannino*, Firenze, Galleria Palatina (Lightbown, 2, p. 140).

⁵⁸ Vasari cit., p. 512 (1550 e 1568).

⁵⁹ *Ivi*, p. 519 (1550).

⁶⁰ *Ivi*, p. 516 (1550 e 1568).

⁶¹ Chantilly, Musée Condé (Lightbown, 2, p. 119).

⁶² Vasari cit., pp. 517-519 (1550).

⁶³ *Ivi*, p. 519 (1568).

⁶⁴ *Il codice magliabechiano cl. XVII. 17 etc.*, a cura di C. Frey, Berlin 1892, p. 104.

⁶⁵ Washington, National Gallery of Art (Lightbown, 1, fig. 43).

⁶⁶ Londra, The National Gallery (Lightbown, 1, tav. VII).

⁶⁷ Vedi: J. Mesnil, *Botticelli*, Paris 1938, pp. 154, e 211, n. 160; A.Ch. Blume, *Studies in the religious paintings of Sandro Botticelli* (1995), Ann Arbor (Michigan) 1996, p. 144.

⁶⁸ G. Savonarola, *Prediche sopra Ruth e Michea*, a cura di V. Romano, Roma 1962, 1, pp. 142-143.

⁶⁹ Vasari cit., p. 519 (1568).

⁷⁰ G. Savonarola, *Prediche sopra Giobbe*, a cura di R. Ridolfi, Roma 1957, 1, pp. 85-86.

⁷¹ Cicerone, *De finibus*, 2, 20, 65-66.

⁷² Vedi Lightbown, 2, p. 102.

⁷³ G. Savonarola, *Prediche sopra Giobbe* cit., 1, p. 86.

Francesco Botticini, e l'arcangelo con Tobio

Francesco, in una tavola che era a Berlino¹, dipinge un cerchio di cherubini intorno all'incoronazione di Maria come sposa di Dio, a dir di conoscenza ulteriore e quindi forse d'allegoria: e intorno al "senso" umano di questa probabile allegoria, egli pone angeli incoronati di rose che, come in Botticelli, vorran dir amore²: quasi eroti che «vengon generati dall'anima in quanto desidera il bene e il bello», secondo parole di Plotino³: dall'anima, come quella di santi dei due gruppi da cui gli angeli si innalzano.

In una tavola ch'è a Modena⁴ lo stesso pittore pone in alto tre cherubini, che con la loro conoscenza ulteriore posson invitare ad andar oltre le apparenze, e quindi a legger allegoricamente la scena. Il Bambino fissa in volto la bellissima madre e sposa sua, e pur l'angelo con corona di rose, quasi erote generato dalla sua anima, la fissa nel volto: questi, a mani giunte; il Bambino, invece, alzando una mano come per accompagnar un discorso che le rivolge, e la sua voce sarà, allora, udita anche dal vicino Battista, amico dello sposo secondo il *Vangelo* di Giovanni⁵: ma, se in questo *Vangelo* l'amico si allietta ad udir quella voce, nell'opera del Botticini, ove la "lettera" sacra può coprire un "senso" umano, egli tien le mani giunte come adoratore, ma pur anche rivolge verso terra uno sguardo tristissimo – da amato ingelosito. E invece, in altra tavoletta dello stesso Francesco⁶, il piccolo Gesù si volge a Maria e pur posa le mani sul collo e sul volto del Battistino, che ricambia l'effusione. È scritto nel *Simposio*, che coloro che amano secondo Venere Volgare «amano non meno le donne dei fanciulli, e poi di questi amano i corpi più delle anime»⁷. Ma d'altra parte nello stesso *Simposio* Platone dice che quanti amano invece secondo Venere Celeste «si rivolgono al maschio, ammirandone la natura più forte e l'intelligenza più viva», e «non si mettono ad amar dei bambinetti, ma quando quelli cominciano ad aver forza di mente, cioè quando quasi gli spunta la barba»⁸. E l'*Adorazione del Bambino*, in San Lorenzo di Firenze⁹, è forse un'allegoria dell'opposto, con "lettera" cristiana: i santi Giuliano e Francesco vi adorano un infante, e al di là di loro, fuor del loro sguardo, stan due cardellini, che posson figurare i belli d'aspetto e dolci d'espressione¹⁰, nonché una lucertola, figura invece di chi li protegge dal male, giacché essa, «quando vede un serpente che insidia fanciulli o fanciulle, subito ac-

fig. 6

fig. 7

corre in aiuto e con grande ardore cerca di respingere il nemico»¹¹.

Nel trittico di san Sebastiano, che è ad Empoli¹², ove le pitture son dello stesso Botticini, la nuda e dolce giovinezza del *Santo* marmoreo, d'Antonio Rossellino, è venerata da uno e un altro angelo incoronato delle rose dell'amore, quasi erote generato dall'anima dell'uno e dell'altro committente li ritratto. Nel fregio della cornice, foglie e frutti, e teste di serafini, fra loro collegati, ci dicono che dall'amore della natura si può risalire a contemplare ed amare Iddio, com'è di quegli spiriti. E nel coronamento, tale amore tien fuori della cornice due angioletti marmorei – uno, che regge la corona del martirio, e l'altro, che regge un velo, simbolo di intellettive sottigliezze¹³.

A questa Venere Celeste platonica e cristiana si collega con alcune sue parti (delle altre parlerò più avanti) la *Madonna in cielo fra i santi Maddalena e Bernardo*, che è al Louvre¹⁴. In questo dipinto un serafino e un cherubino, spiriti della prima gerarchia celeste, guardano a due spiriti a metà altezza, che han le ali bordate di piume scure come ritroviam nella gerarchia seconda dell'*Incoronazione* di Londra, dello stesso pittore¹⁵; d'altri due spiriti, poi, che stanno in primo piano, l'uno ci lascia intravedere d'aver simili ali: non così il secondo, che però è anch'egli guardato da un cherubino. Fra tutti questi quattro, uno da sinistra e uno da destra rivolgon in fuori lo sguardo a chi più di loro è distante dall'Uno, cioè da Dio, simboleggiato da un uniforme globo: cioè ad un implicito spirito della terza gerarchia, che potrebbe essere un arcangelo¹⁶: per lui lo spirito di destra rivolge l'indice al globo, inducendolo a una contemplazione da trasmetter poi a chi forse, come in vari altri quadri dello stesso pittore, egli sta ora guidando, cioè a Tobio. E fuor d'allegoria, l'implicito arcangelo potrebbe esser l'adulto preso dalla Venere Celeste: che è ispirato dall'alto, e che guida alla contemplazione il giovinetto «di natura forte» ed «intelligenza viva», che ha già «forza di mente» – a ricordar nuovamente il *Simposio*. E in tali allegorie del Botticini, l'arcangelo e Tobio, espliciti o impliciti, visitan, credo, temi platonici e cristiani, per l'educazione spirituale del giovane: e a tal fine, nelle immagini esplicite¹⁷, l'arcangelo tien sempre evidente in una mano la pisside ov'è, fra l'altro, il cuore del pesce della loro storia: giacché per questa, una particella di quel cuore, se posta su carboni accesi, esalerà un fumo capace di trar fuori da uomini e donne ogni genere di demonii¹⁸; e giacché, allora, fuor d'allegoria, la guida del maestro nella visita a quei temi, potrà toglier dalla mente del giovane ogni oscuro fantasma.

E il primo tema visitato può esser la vita corporale com'è quella di certi fanciulli, dalla quale il giovane è uscito con la nuova «forza di mente» – tema figurato con l'infanzia di Gesù, il quale sempre rivolge lo sguardo ai due che gli han sostato dinanzi: legato ai sensi e al diletto, egli apre con le due mani una melagrana¹⁹, o d'una sua mano tien le dita fra le labbra, mentre con l'altra stringe un uccello, che è suo balocco²⁰; o nel recinto dell'eterna anima ha affetti soltanto (e qui il maestro può aver ricordato al giovinetto un pensiero di Plotino²¹), come ci dicono un muretto di recinzione, una ghirlanda di rose intorno alla testa

del fanciullo, e un mazzolino di rose, ch'egli appoggia al petto della madre²². E la vita corporale di simili fanciulli prefigura la generazione secondo il corpo e non secondo lo spirito (con una distinzione per cui il maestro potrà aver ricordato un passo del discorso di Diotima nel *Simposio*²³), se in alcune *Adorazioni* il Bambino, che pur si volge a guardare, com'io credo, i due visitatori, leva le sue mani verso la madre e sposa, ed ha vicino l'amico, che pur qui senza gelosia accetta i suoi sentimenti²⁴ (a ricordare ancora il *Vangelo* di Giovanni). E chi è portato alla vita corporale non si cura di quel che insegnano i libri, come può dir l'implicita allegorica sosta dell'arcangelo con Tobiole davanti alla Madonna col Bambino in aperta campagna, e dove il Bambino, al solito, li guarda: un libro aperto è dal lato opposto, come tralasciato²⁵.

A continuar sulla via di tali fanciulli si diventerà non giovinetti «forti di mente», bensì come quello dal sorriso arguto, che il Botticini figurò immerso nel tempo, giacché la sua immagine suggerisce il prima e il poi con la visibilità che da potenziale com'era nella retrostante tenebra, or s'è attuata nella luce; e giacché tale immagine porta scritto in basso il triste motto *EL TENPO CONSVMA*²⁶.

Diversamente potrà invece evolversi il Bambino il quale è in altra allegoria, che guarda ai visitatori in un'altana di nobile architettura²⁷: e il maestro, standogli davanti, avrà al discepolo parlato dell'educazione che dan gli ambienti di belle forme, secondo un pensiero, ancora una volta di Platone, che nello stesso periodo è figurato da Lorenzo di Credi²⁸. E come in Lorenzo di Credi, significherà allora sottigliezza, finezza, il velo cui il Bambino, che pur con l'altra stringe l'uccello suo trastullo, accosta una mano²⁹.

Ma anche davanti a simili possibilità del fanciullino, l'adulto ispirato da Venere Celeste guiderà alla contemplazione più alta l'adolescente che avrà raggiunto la forza della mente; in cui, come da Platone parafrasa il Ficino, «molto più vigoreggia l'acume dello intelletto»³⁰. Siam nel recinto dell'anima³¹, ci dicono nel tondo della Palatina³² i rilievi marmorei con valve di conchiglia, che dell'anima son simbolo giacché sopravvivono al loro mollusco. Fuori, preme sulla balaustra una siepe di rosai, folta e fiorita, che è nel medesimo paesaggio d'una coppia bovina, d'un gregge, di due viandanti, e d'una città. Ma gli affetti, di cui posson esser figura le rose, benché temporali trovan luogo pur nell'eterna anima, come il maestro ha già ricordato da Plotino: e nel recinto, infatti, ci son rose che son state raccolte da un angelo per il piccolo Gesù, o vengon da un altro fatte piover su di lui. Ma l'infanzia non può essere oggetto d'amor platonico come lo è l'adolescenza; e di tale amore anche qui son implicite le due figure nell'allegoria: a sinistra l'arcangelo, che rappresenta l'adulto guida e maestro, guardato, ancora senza sentimenti, dal Bambino, e, con sospensione d'animo invece, dall'angelo inginocchiato che con premura lo sostiene; a destra Tobiole, che rappresenta l'adolescente condotto per mano, guardato con la luce nel volto dal Battistino, e da uno degli angeli che son a destra: e questo Tobiole avrà davanti a sé, nell'erba, – e noi, questi li vediamo – due cardellini, i quali son segni di sue qualità, cioè bellezza d'aspetto e dolcezza d'espressione; e più indietro, su

fig. 8

un gradino di marmo, vediam invece in una lucertola il simbolo di chi lo protegge dal male.

E quel maestro in figura d'arcangelo guida il giovinetto in figura di Tobiolo, che comincia ad aver forza d'intelletto, lo guida a visitare anche le contraddizioni della religione cristiana, e le concretezze che in essa son contrarie alla vita dello spirito: anche in queste occasioni, portando alta la pisside ch'è simbolo della vittoria sui fantasmi della mente.

I due procedono visibili, nella pala dei *Tre arcangeli*³³, fra Michele e Gabriele, col primo che, in armi d'acciaio e a spada alzata, guarda sostenuto a un personaggio implicito, verso cui guarda anche l'altro – ma questi, a volto inclinato e dedito nello sguardo –: a Gesù, io credo: il primo contrapponendogli, nel simbolo del globo che sostiene con le dita, l'unità di Dio (la pittura fa rispecchiare le mani di quest'arcangelo nell'acciaio e nell'oro, lucidissimi), e l'altro portando il giglio dell'incarnazione, che lui annunciò, della seconda persona di quel Dio.

E in altra pala³⁴, verso l'arcangelo e il Tobiolo, impliciti come in piedi sull'erba fiorita che arriva fin ai gradini d'un trono, sembran rivolger lo sguardo il Bambino che, su quel trono, la Vergine allatta, nonché, severamente, un san Gerolamo ben eretto a sinistra: e l'arcangelo e Tobiolo staran osservando il contrasto fra Antonio di Padova e Ludovico, che son sulla destra: Antonio indicando all'altro il Bambino, a così richiamar dal suo sermone *In lode della beata Vergine* il pensiero che questi, mentre prendeva il latte, pur anche ci salvava³⁵... ma in risposta Ludovico dissimulando nel gesto di regger il pastorale, quell'altro, ch'è di disprezzo, d'indicar verso il basso³⁶. E in altra allegoria ancora, l'arcangelo e Tobiolo noi li vediamo di lato a un Bambino sulle ginocchia della madre, seduta su un trono³⁷: egli benedice con le tre dita alzate, dall'altra parte reggendo l'uccello che è suo trastullo: e per tutto questo di lui, come per segni d'infantile immaturità d'intelletto, la Madonna ha un'espressione vaga e malinconica, e da parte loro l'arcangelo e Tobiolo giran altrove e il volto e lo sguardo. E nella pala, che abbiám già ricordata, con i santi Maddalena e Bernardo³⁸, il globo simbolo dell'unità di Dio lo tien in mano Maria, mentre il Bambino benedice con alzate le tre dita della destra, con la sinistra tenendo il velo, ch'è simbolo di sottigliezza – come altra volta³⁹, in senso negativo, diremmo: di sottigliezza teologica –.

Ma il maestro e il discepolo visitan anche idee cristiane sugli angeli. Nell'*Incoronazione*, che è a Londra⁴⁰, sopra ai due devoti in ginocchio ai lati del sepolcro lasciato da Maria, ci son gli angeli secondo le celesti gerarchie di Dionigi Areopagita⁴¹: ma fra questi ci son santi ben più tardi del tempo della morte della Madonna, forse a dir di tali gerarchie cristiane, che son fantasie. E di dissenso sugli angeli si parla nelle due pale con san Bernardo, una a Torino⁴², e l'altra, già ricordata, al Louvre⁴³. La prima porta un'*Incoronazione* dove Maria è inginocchiata sopra a un serafino di quelli che qui fan corona all'evento celeste: e a questo serafino indica san Bernardo, rivolgendosi a un impartecipe

sant'Ambrogio: giacché il primo ha lasciato scritto che Maria, avendo avuto Iddio per figlio, fu esaltata sopra tutti i cori degli angeli⁴⁴, e il secondo invece, della minorità degli angeli sol rispetto a Dio⁴⁵. E nella pala del Louvre, che ora consideriamo per un altro aspetto da quelli che abbiām già considerati, verso Bernardo che scrive fissando Maria più eminente di serafini e cherubini e con i piedi su uno di loro, tre cherubini guardan con curiosità o distacco o costernazione.

L'arcangelo e Tobioło visitano esplicitamente – è, io credo, un'allegoria – altri temi sugli angeli, nella *Crocifissione* ch'era a Berlino⁴⁶. Qui sant'Antonio Abate, astraendosi da altri significati, con la sua storia ricorda i tormenti inflitti agli uomini da dèmoni malvagi⁴⁷ (e il platonico pittore avrà pensato come il Ficino: «Parte de' platonici, insieme co' theologi cristiani, vogliono essere alquanti mali demoni; ma qui de' mali al presente non si disputa»⁴⁸); e qui, ancora, il san Lorenzo, con una delle scene raffigurate a ricamo sulla sua dalmatica, significa che gli angeli premiano il martirio: ma l'artista oppone che gli angeli «amano gli uomini buoni»⁴⁹ e quindi si addolorano a vederli soffrire: uno di quegli uomini prediletti, il «grande» detto «Figlio dell'Altissimo»⁵⁰, qui, seminudo, è inchiodato alla croce, mentre due angeli addolorati – uno, con la mano al petto –, raccolgon il sangue che esce dalle sue piaghe; a lui qui guarda un giovinetto in figura di Tobioło: ma l'arcangelo che lo conduce si interpone fra lui e chi in figura di san Pietro Martire richiama – come questi fece contro i Catari – la fisicità di quel corpo.

E un *San Sebastiano* seminudo, legato, ferito dalle frecce⁵¹, il quale guarda con distacco l'angelo che viene a portargli la corona del martirio, sarà di collegamento, nel discorso svolto dalla guida per il giovinetto, con l'importanza delle opere nella fede, due volte presentata con la figura di san Giacomo Maggiore⁵², cui si attribuiva l'*Epistola catholica*, che dice: «La fede senza opere è morta in se stessa»⁵³. In una pala Jacquemart-André⁵⁴ il corpo di Gesù è riverso sulle ginocchia di Maria, ai piedi della croce, in un gioco di luce e d'ombra che può indicar la contingenza d'una morte che altrimenti è creduta di volontà divina: san Nicola, anch'egli dedicatosi alle opere⁵⁵, lo indica pateticamente d'una mano, guardando, io credo, verso i due visitatori; ma al san Giacomo che quel morto adora a mani incrociate sul petto, san Ludovico guarda interrogativo levando una mano in gesto d'orrore e rifiuto: «Son queste le opere che volete?». E ancora a san Giacomo, che indica nel suo libro l'elogio delle opere, in altra pala⁵⁶ si oppone Giovanni Evangelista sollevando nella destra la penna e reggendo nell'altra mano il libro dei suoi scritti; egli guarda in fuori: per come io credo, verso l'arcangelo che accompagna Tobioło – allegoria –, e con quella penna richiama la sua prima epistola, in cui si legge ch'egli scrive alle varie età: «scrivo», «scrivo», «scrivo», «scrivo», «scrivo», «non amate il mondo, né le cose che son nel mondo. Se qualcuno ama il mondo, non c'è in lui la carità del Padre»⁵⁷. Ma in questa stessa pala, che ha sullo sfondo alberi simmetrici e un recinto a figure geometriche in marmo, c'è anche l'applicazione in questo mondo

di valori intellettivi come l'armonia e la matematica, degradati dunque dalla loro purezza⁵⁸, in analogia al rapporto tra fede e religione: e allora comprendiamo perché in altra pala ch'era a Fucecchio⁵⁹, due angeli apran sì cortine previste nel contratto, a dir di rivelazione... ma rivelino, sullo sfondo, dietro a una Madonna in trono col Bambino (lui, infantilmente benedicente, e lei, che guarda altrove malinconica), rivelino una recinzione a figure geometriche in marmo: a dir anch'essi – e sempre a fede e religione si rimanderà – di valori intellettivi applicati nel mondo. Lì, poi, sguardi son puntati verso uno o due visitatori impliciti, anche qui, in piedi sull'erba: se son gli allegorici arcangelo e Tobio, è per il giovinetto che ci saran davanti due cardellini, segni di sue qualità, cioè bellezza d'aspetto e dolcezza d'espressione, nonché una colomba, che può significar docilità⁶⁰; e per l'arcangelo invece ci saranno una tartaruga, a dirlo contemplativo⁶¹, e una lucertola poi, a dirlo protettore.

E per altre *Sacre conversazioni* del Botticini potrei parlar di religione come di spirito degradato nell'applicazione a questo mondo; ma parlerò di poche d'esse soltanto.

Nel mondo immaginativo d'un secondo trittico di Empoli⁶², i due osservatori son guardati da un Battista che indica verso il centro, ove s'esponeva il Sacramento, a suggerir le sue parole «Ecco colui che toglie il peccato del mondo»⁶³, e pure quelle di Gesù sul proprio sangue effuso per molti «in remissione dei peccati»⁶⁴. Verso quel Battista e il Sacramento guarda, dall'altra parte del trittico, un sant'Andrea: girando la testa, giacché ha la persona rivolta in senso opposto, verso la croce del proprio martirio. La grazia è dunque contrapposta al sacrificio, per la redenzione dei peccati, davanti agli occhi, per come credo, dell'angelico maestro e dell'intelligente discepolo ch'egli guida portando con sé in una pisside la medicina contro i fantasmi della mente. Essi vedon che i due santi in quelle loro significative pose, e le teste di cherubini che, in alto ai lati delle nicchie, posson simboleggiare la loro sapienza, stan fra lume ed ombra, in un gioco contingente. E quale figura del commento del maestro si vede nel fregio della cornice, che ripetuti calici del vino con l'ostia, e ripetute croci come quella del sant'Andrea, son circondati, oltre che da palme, anche da ramoscelli, a dir che il sacrificio è cosa di questo mondo.

Nella pala, sottilmente inventata, ch'era a San Gerolamo di Fiesole⁶⁵, l'armonia degli angeli che lì suonan volando, concretata nella recinzione matematica e pur marmorea, tiene in un ordine diverso ma analogo, su un quadro centrale incorniciato a sé, un san Gerolamo che fissa il crocifisso e si percuote in selvaggia solitudine. E nella *Santa Monica*, poi, che dà la regola⁶⁶, la fede regolata nel concreto è accompagnata dal recinto marmoreo, che, pure qui, è un'applicazione della matematica alla materia: ma due monache giovani e una novizia si voltano, verso l'angelica guida e il suo discepolo che si son soffermati lì vicino a meditar su spirito e applicazioni sue nelle regole di questo mondo. E son gli stessi visitatori, credo, ad esser in altra pala⁶⁷ guardati da sant'Ambrogio mentre meditano sulla verginità lì figurata da san Benedetto, che per sempre vinse, gettan-

dosi nelle spine, le tentazioni della carne⁶⁸, e soprattutto da quel sant'Ambrogio, a cui si volge san Gerolamo: sant'Ambrogio che, come riporta la *Leggenda aurea*, conservò la sua verginità e, secondo Gerolamo appunto, ne disse che dobbiamo conservarla, non solo esaltarla⁶⁹: e ancora una volta ci son contro il cielo le chiome d'alberi piantati simmetricamente, e si è davanti a un recinto di matematica applicata alla materialità dei marmi.

In una tavoletta circolare, il Botticini ha rappresentato un giovinetto bello⁷⁰: questi gira un poco il volto e un distaccato sguardo, da dove è rivolto il suo petto. È un Tobio, cioè un discepolo, il cui spirito è già stato guidato e liberato dal suo arcangelo, il quale gli ha fatto giudicar anche le vie diverse dalla loro.

E in altra tavola infine⁷¹, verso l'arcangelo che guida, come sempre tenendo in evidenza la pisside con la medicina contro i fantasmi della mente, verso di lui leva lo sguardo, stando in ginocchio e a mani giunte, un fanciullo dai lunghi capelli biondi: anche questi, così gentile, vorrebbe da lui esser guidato.

2005 ➤ Pubblicato su «Artista», 2006.

NOTE

¹ L. Venturini, *Francesco Botticini*, Firenze 1994, fig. 36. Da ora in poi l'opera sarà citata come «Venturini».

² Vedi C. Ripa, *Iconologia*, Roma 1603, p. 198 (*Piacere*); vedi anche C. Del Bravo, *Magnificat*, «Artista», 2000, pp. 143-146 (ripr. in questo libro, pp. 20-23).

³ Plotino, *Enneadi*, 3, 5, 6 (trad. G. Faggin).

⁴ Venturini, fig. 24 e tav. a colori I.

⁵ Giovanni, 3, 29.

⁶ Venturini, fig. 33.

⁷ Platone, *Simposio*, 181 a-b (trad. P. Pucci).

⁸ *Ivi*, 181 c-d (trad. cit.).

⁹ Venturini, fig. 130.

¹⁰ F. Picinelli, *Mundus symbolicus*, Coloniae Agrippinae 1687, 4, 15, 238.

¹¹ *Ivi*, 8, 13, 216.

¹² Venturini, fig. 71-72.

¹³ Vedi C. Del Bravo, *Lorenzo di Credi, allievo e maestro*, «Artista», 2002, p. 50 (ripr. in questo libro, p. 40).

¹⁴ Venturini, fig. 95 e tav. a colori VI.

¹⁵ *Ivi*, fig. 39-42.

¹⁶ Dionigi Areopagita, *De caelesti hierarchia*, 9, 1-2.

¹⁷ Venturini, fig. 26, 69, 70, 79, 96.

¹⁸ *Tobia*, 6, 5-8.

¹⁹ Venturini, fig. 78.

²⁰ *Ivi*, fig. 31.

²¹ Plotino, *op. cit.*, 4, 4, 15.

²² Già Firenze, coll. Ventura (Firenze, Kunsthistorisches Institut, foto 199819).

²³ Platone, *op. cit.*, 208e-209d.

²⁴ Venturini, fig. 109-111, 113, 115-118.

²⁵ *Ivi*, fig. 121.

²⁶ Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie: in M. Pinette e F. Soulier-François, *De Bellini à Bonnard* etc., Paris 1992, fig. a p. 25. Vedi C. Del Bravo, *Lorenzo e il monumento «patri patruoque»*, «Artista», 1993,

p. 130 (ripr. in *Bellezza e pensiero*, Firenze 1997, p. 48).

²⁷ Venturini, fig. 32.

²⁸ Platone, *Repubblica*, 401 c-d. Vedi C. Del Bravo, *Lorenzo di Credi* cit., p. 55 (ripr. in questo libro, p. 41).

²⁹ Vedi C. Del Bravo, *ivi*, p. 50 (ripr. in questo libro, p. 40).

³⁰ M. Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Firenze 1987, p. 159; vedi Platone, *Simposio*, 181c.

³¹ H. Friedmann, *Footnotes to the painted page: the iconography of an altarpiece by Botticini*, «The Metropolitan Museum of Art – Bulletin», XXVIII, 1969-1970, p. 10.

³² Venturini, fig. 106.

³³ *Ivi*, fig. 26 e tav. a colori II.

³⁴ *Ivi*, fig. 126.

³⁵ Antonio di Padova, sermone *In laudem Beatae Mariae Virginis*, 6.

³⁶ C. Ripa, *op. cit.*, p. 514 (*Vita contemplativa*).

³⁷ Venturini, fig. 70.

³⁸ *Ivi*, fig. 95.

³⁹ Come nell'angioletto di destra sul coronamento del trittico di san Sebastiano ad Empoli (Venturini, fig. 71).

⁴⁰ *Ivi*, fig. 39-41.

⁴¹ Dionigi Areopagita, *op. cit.*, 6, 2.

⁴² Venturini, fig. 127.

⁴³ *Ivi*, fig. 95.

⁴⁴ Bernardo di Chiaravalle, *Super «Missus est»*, I omelia, 7.

⁴⁵ Ambrogio, *De fide*, 3, 13.

⁴⁶ Venturini, fig. 69.

⁴⁷ Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di G.P. Maggioni, Bottai (Firenze) 1998, pp. 155-156.

⁴⁸ M. Ficino, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁹ *Ibidem*.

- ⁵⁰ Luca, 1, 32.
- ⁵¹ Venturini, fig. 77.
- ⁵² *Ivi*, fig. 30, 98.
- ⁵³ Giacomo, *Epistola catholica*, 2, 17.
- ⁵⁴ Venturini, fig. 98.
- ⁵⁵ Iacopo da Varazze, *op. cit.*, p. 39.
- ⁵⁶ Venturini, fig. 30.
- ⁵⁷ Giovanni, *I epistola*, 2, 12-15.
- ⁵⁸ Vedi Platone, *Repubblica*, 527 a-b.
- ⁵⁹ Venturini, fig. 124; vedi. R. Roani Villani, *Il contratto di allogagione a Francesco Botticini della pala con la «Vergine e santi» del Metropolitan Museum di New York*, «Studi di Storia dell'arte», 1992, p. 251 ss.
- ⁶⁰ F. Picinelli, *op. cit.*, 4, 20, 259.
- ⁶¹ *Ivi*, 6, 50, 265.
- ⁶² Venturini, fig. 101-102.
- ⁶³ Giovanni, 1, 29.
- ⁶⁴ Matteo, 26, 26-28.
- ⁶⁵ Venturini, fig. 129 e tav. a colori VIII.
- ⁶⁶ *Ivi*, fig. 27.
- ⁶⁷ *Ivi*, fig. 29.
- ⁶⁸ Iacopo da Varazze, *op. cit.*, p. 310.
- ⁶⁹ *Ivi*, p. 386.
- ⁷⁰ Venturini, fig. 97.
- ⁷¹ *Ivi*, fig. 96 e tav. a colori VII.

Lorenzo di Credi, allievo e maestro

Dei volti di giovane in quei fogli ne ricordo, ora, uno innocente e limpido, spigliatamente sgombrato dai capelli, con la gran luce dello sguardo, vòlta di lato; e uno largo, con occhi di cielo; e un altro, consapevole dei suoi capelli dietro l'orecchio e del cappelluccio inclinato, eppur colto con gli occhi molto inquieti e concentrate le ricchissime labbra.

fig. 9

Questi disegni son frutto anche d'un cuore che amava la scuola come luogo d'incontro, e di speranze sui giovani. Lorenzo, presso Credi suo primo maestro era apparso «giovanetto di bellissimo ingegno e d'ottimi costumi», e «apprendeva con studio e prestezza qualunque cosa se gli mostrava»¹ – così che prese il nome di Credi, quasi fosse stato suo figliuolo² –; e alla scuola di Andrea del Verrocchio, poi, ebbe amore scambievolmente col maestro, di cui fu il prediletto³, ed amicizia con i compagni Pietro Perugino e Leonardo⁴; e a suo tempo egli lasciò molti discepoli⁵, tra i quali, ad esempio, il Sogliani gli fu «fidelissimo»⁶. Eran rapporti di consapevole spiritualità, se Lorenzo non accettò d'esser erede dei beni d'Andrea che non fossero «i disegni, pitture, sculture et altre cose dell'arte»⁷, e a sua volta lasciò ad un discepolo il ritratto di sé e i ritratti del Verrocchio e del Perugino⁸, che aveva conservati da giorni lontani; e se ancora, nella bell'età, fu affezionato a compagni pur concorrenti⁹.

Ma da altri passi che non questi addotti, delle *Vite* vasariane, si può trarre per tali incontri con giovani, un fulgore supremo – che proprio la speranza nella luce spirituale, di quei volti disegnati, non ci fa creder convenzionale –: giacché «grandissimi doni si veggono piovere dagli influssi celesti ne' corpi umani, molte volte naturalmente e soprannaturali talvolta», in una strabocchevole somma di «bellezza, grazia e virtù», come fu in Leonardo¹⁰: «e veramente il Cielo ci manda talora alcuni che non rappresentano la umanità sola, ma la divinità istessa, acciò da quella come da modello, imitandolo, possiamo accostarci con l'animo e con l'eccellenza dell'intelletto alle parti somme del cielo»: e noi seguiamo allora «l'orme di questi mirabili spiriti», per almeno avvicinarci «a le divine opere loro che partecipano di quella divinità»¹¹.

In questo fulgore si intende anche l'alta libertà con cui l'artista aveva potuto contemplare i nudi per ritrarli nei fogli che poi, rinnegandosi, brucerà in un

rogo savonaroliano¹²: libertà di cui dice per simboli nella *Nuda* e in un disegno, agli Uffizi entrambi. Nel quadro, una donna dunque, temporale nel rapporto fra il prima e il poi della sua uscita dalle tenebre, guarda all'esterno e con pollice ed indice tasta un velo... e ci dice così che la bellezza temporale può trasmetter valori sottili, ideali. Nel disegno, ov'è figurato un rilievo con un tralcio ed un giovane ad esso appoggiato, questi, col mantello calato dal torso e fino a metà delle cosce, lo sguardo a terra e l'indice al cielo, ci dice in ispirito plotiniano, che l'imitazione artistica, anche d'una natura impudica, dalla terra su al cielo conduce. È così alto dunque il potere dell'arte imitativa, che soprattutto all'innato genio artistico Lorenzo poteva fra sé pensare quando dava figura al Messia come ancora infante eppur venerato, però mai, come in altri pittori del tempo, con davanti il libro della sua lettura precoce secondo un apocrifo *Vangelo*¹³. E allora dunque in una tale speranza di divinità e di redenzione nell'arte, potremo intendere di Lorenzo, oltre a disegni con volti giovanili pieni di luce, sue adorazioni del Bambino, di forma varia – confortandoci la memoria che egli «era molto amorevole verso gli artefici»¹⁴.

Al precursore che riconosce e adora «la grazia divina», il «dono veramente celeste»¹⁵, la potenza di redenzione nel genio per altro ancora immaturo, è, io credo, dedicato il tondo di Karlsruhe, col Battistino in ginocchio e, per il riconoscere, col bue che ha intorno alle corna la fune di chi ne dispone, e coll'asino alla mangiatoia, evocanti il «cognovit» iniziale del passo d'Isaia sul primo, che ha riconosciuto il suo padrone, e sul secondo, che ha riconosciuto la mangiatoia del suo signore¹⁶; lì il Bambino si porta la mano alla bocca, e fra ruderi siede per terra appoggiato a un sacco riempito, per dir d'un'età ancor solo sensitiva, e per dir anche di nascita bassa – com'era stata quella di Giotto, che aveva mostrato «in tutti gli atti ancora fanciulleschi una certa vivacità e prontezza d'ingegno straordinario di una età puerile», così da invaghiare il padre che l'aveva avuto in dono, e pur i conoscenti¹⁷. E l'agnizione del divino è, anche in un quadro di Dresda, l'implicito precedente dello sguardo fisso a mani giunte, del Precursore, sul Messia per ora soltanto teso ad un chicco – ma come di buona famiglia questa volta, sedendo su un bel cuscino in una grande stanza che nell'ombra accoglie un letto a cortine e s'apre con una finestra di bella veduta (al momento, la luce batte sul davanzale e sul gradino, sfiora le portelle). E la generosa dichiarazione, magari ai suoi discepoli, che di tale riconoscimento può fare il Precursore, è nel cartiglio dell'*ECCE AGNVS DEI*¹⁸, ch'egli porta nel tondo veneziano e nella pala del Duomo di Pistoia – nel primo, col Bambino «umile» e appoggiato al sacco, fra i ruderi; nella seconda, dentro a una terrazza elegante, con marmi, un tappeto d'Oriente e belle piante da fiore o da frutto. E alla dichiarazione di quanto s'è riconosciuto, in queste opere s'aggiunge che il fanciullo con grazia divina, dev'esser circondato d'amore per la verginità, poiché Giovanni stesso nell'una e il santo vescovo nell'altra si toccano il petto a guardare le mani giunte della Vergine o il suo devoto viso; e parole indimenticabili di lei sul suo destino ad amare Iddio sono evocate dalle figure dell'Incoronazione nel ricciolo del pastorale¹⁹.

Ma in maggior numero le opere che ci son pervenute lasciano implicito il Precursore che riconosce ed adora, per più concentrarsi sulla toccante reazione del fanciullo dotato, all'apparir davanti al suo volto (come dice un profeta citato nei *Vangeli*²⁰) di chi è stato inviato da Dio a preparargli la strada: cioè quando gli si rivela la forza della vocazione. Si vedon una loggia o angoli di casa dove luci ed ombre si disponevano misurate e quiete, ma dove poi una porta è stata spalancata e ha fatto entrare nel sole l'inviato: fanciullo anch'egli, se lo si guarda dall'alto – e lo si guarda così anche in una terrazza aperta su bella campagna, tra fiori in vaso di vetro ed altri fiori a festone. Il dotato poteva esser volto al piacere, nella figura d'un dolce frutto e del latte materno, ma, oh!, si sorprende alzando la mano a dita aperte davanti alla rivelazione; oppure ferma la madre che gli sta offrendo un chicco, e serra le labbra; oppure, la melagrana che tiene, non la schiccola, la sciupa invece. Ma, a toccante conforto del Precursore, talvolta il Bambino mostra già segni di virtù. In un quadro, si stacca dalla mammella della madre e ferma la mano che gliela offre, all'arrivo di lui nella luce... ma, inoltre, sta nella penombra, ornata di fiori, d'una stanza aperta su un ambulacro a colonne, a ricordar dalla *Repubblica* che un ambiente bello ed elegante è salubre per l'anima dei giovani²¹; e tiene una mano intorno alla cinta di velo della Vergine, ad evocar forse (per il velo non l'ho detto prima) commenti del Savonarola espressi nelle "letture" del 1481 al convento di San Marco, quando «sedeva sotto 'l rosaio da Domasco, nell'orto, circondato da moltitudine di frati e di secolari, non ignoranti, ma dotti et litterati»²²... giacché più tardi egli dirà bene che il velo è figura dell'intelletto sottile²³, e la cinta di bisso, della castità²⁴; e quel fanciullo allora, formato al bello, e di natura intellettuale e casta, potrà un domani, come l'arcangelo che sullo sfondo guida Tobio, essere «un santissimo lume d'esempio» a molti che nasceranno dopo di lui²⁵. A compimento del senso di questi quadri sulla rivelazione, e sul distacco che essa provoca dai piaceri, in un tondo che è a Roma il Bambino terrebbe ancora, con la sinistra, il frutto, ma con la destra, sereno e riconoscente benedice il Precursore che lo ha rivelato a se stesso.

In altri quadri infine, l'accoglienza del Bambino a chi è figura del maestro, non è sorpresa, ed è invece serena – gesti quieti, occhi quieti –: lui, senza dover interrompere attrazioni dei sensi, con ambedue le mani tocca il velo dell'intelletto sottile, oppure con dolce fermezza trattiene, per il pollice e sull'avambraccio, la madre e la sua protezione, quasi non volesse esser ostacolato a far seguire al suo ingegno «il corso della natura»²⁶, come accade (nella Firenze del tempo lo si sapeva²⁷) in famiglie benestanti.

In questi incontri del Precursore con un dotato non già fra ruderi e in terra appoggiato ad un sacco, ma in angoli di belle case o in nobili terrazze ornate di fiori, si parla anche dell'innata «virtù» come «sempre molto più onorata e più bella cosa [...] nella nobiltà e nella ricchezza che nella gente povera e vile» giacché i nobili e ricchi potranno attendere all'arte «non per bisogno, ma per vero amore di essa virtù»²⁸; e, come abbiamo visto per figure, dalla rivelazione delle

loro doti potranno esser distaccati dai piaceri, e dalle invadenti aspettative familiari²⁹, sviluppare insegnamenti dalla bellezza che li ha circondati, ed esser domani d'esempio a nuovi giovani.

* * *

«Fu Lorenzo», scrive il Vasari, «molto parziale della sètta di fra' Girolamo da Ferrara»³⁰, e dunque dal tempo della sua trascinante predicazione dopo il ritorno a Firenze nel 1489. Ma può anche darsi che, in confronto alla difficoltosa e artificiosa pittura della sua patria, il frate pensasse a lui quando incitava: «Domanda li dipintori, quale piace più o una figura che sia sforzata, o una che sia naturale senza sforzo. Diranno che certo è meglio e piace più la naturale»³¹; e Lorenzo doveva sentirsi confortato da chi scriveva «Le opere dell'arte [...] tanto più piacciono quanto più imitano la natura»³², se nell'*Adorazione dei pastori* per Santa Chiara, che, come altre opere di questo tema, dirò avere un significato savonaroliano, «mise gran diligenza in contrafare alcune erbe tanto bene che paiono naturali»³³.

Ma ai pensieri fondamentali di questa seconda fase della sua vita egli dette figura (io credo) in un complesso di tavolette che è oggi agli Uffizi. Ce n'è fra le altre una ove è Cristo seduto sul pozzo, che con la destra al petto dice d'esser lui il messia venuto a salvare quel mondo ch'egli indica in basso con la sinistra³⁴, e c'è la Samaritana caduta in ginocchio, con le mani in atto di meraviglia, poiché «la parola piena di Spirito Santo» le era scesa al cuore e la infiammava tanto che dopo poco essa «lasciò la secchia e come pazza cominciò a correre alla città», per dunque trasmettere agli altri la rivelazione ricevuta – è, questa, una parafrasi dal Savonarola³⁵.

Il tema della trasmissione del divino, sull'esempio degli angeli, è proprio domenicano e savonaroliano: san Tommaso ben dice che quel che s'è contemplato è da trasmettere agli altri attraverso l'insegnamento e la predicazione³⁶; e il Savonarola: «Venendo la illuminazione [...] da Dio d'angelo in angelo»³⁷, «l'angeli superiori illuminano li inferiori»³⁸, ed «e' par mill'anni a quelli angeli, quando egli intendono una buona novella annunziarla, per consolare el popolo»³⁹: così che Dio ha «ordinato che l'uomo creda all'Angelo che lo illumina, e ha poi ordinato gli uomini a credere a quello uomo che è mandato da Lui»⁴⁰. Ed ecco allora la *Maddalena in contemplazione*, pronta al cibo celeste⁴¹ che le viene portato da un angelo; il san Giuseppe con l'asinello dell'andata in Egitto o del ritorno, comandatigli nel sonno da un angelo⁴²; ma poi anche le *Stimmate di san Francesco*, con implicito il monito che verrà, di frate Illuminato, «Sappi che non per te solo, ma eziandio per gli altri, Iddio sì ti mostra alcuna volta li suoi sacramenti»⁴³; e poi il giovane *Santo in estasi*, che da angeli vien coi gesti sollecitato a trasmettere in terra quel che sta vedendo nel cielo; e infine il Battista nella pala oggi a San Domenico di Fiesole, dove con le figure di tre gruppi si dice che come l'arcangelo trasmette all'angelo, che a lui guarda, quanto ha contemplato,