

IL PITTORE DEI DANNATI *

Luca Signorelli di Cortona nacque da Gilio di Luca di Ventura Signorelli e da Bartolomea di Domenico di Sciffo, tra il 1438 e il 1439, secondo il Vasari, che si studiò di far credere alla sua parentela col celebre maestro cortonese e gli dette a madre la sorella del suo fantastico avo Lazzaro Vasari. Dopo aver fatto di questo sellaio da cavalli "un pittore famoso ne' tempi suoi, non solamente in Cortona, ma in tutta Toscana ancora", lo rappresentò amicissimo di Piero della Francesca, e gli attribuì maniera tanto simile a quella di questo grande pittore "che pochissima differenza fra l'una e l'altra si conosceva"; quindi ne formò una specie di tutore di Luca Signorelli. "Tirossi — egli scrive — parimenti in casa Luca Signorelli da Cortona, suo nipote, nato di una sua sorella: il quale essendo di buono ingegno acconciò con Pietro Borghese, acciò imparasse l'arte della pittura".

In questa, come in altre occasioni, il Vasari dimostra di avere più fervida la fantasia che non robusta la memoria delle cose inventate. Infatti, essendo Lazzaro morto — come lo stesso Vasari narra altrove — quando Luca era ancora bambino, non poté essergli patrocinatore. Del resto, del Signorelli

* Segunda conferencia del ciclo que dictó en la Facultad de Filosofía y Letras el profesor Arduino Colasanti. Véase el discurso con que presentó a dicho profesor el doctor Jorge Cabral, reproducido en la Crónica de este número.

il Vasari non dette esatte neppure le notizie che caddero ai suoi giorni, neppure quella dell'anno della morte, che non avvenne nel 1521, come lo storico aretino afferma, ma nel 1523, come i documenti autentici comprovano. E poiché il Vasari asserisce che il pittore cortonese passò di vita in età di ottantadue anni, se almeno questa dichiarazione è esatta, egli sarebbe nato non fra il 1438 e il 1439, ma fra il 1441 e il 1442. Se non che neppure questa data parve accettabile agli storiografi moderni, i quali negando al Vasari anche quel pó di fede che qualche volta può meritare, posero la nascita di Luca intorno al 1450. Certo è che nel 1466 egli imparava l'arte nella bottega del grandissimo Piero della Francesca, dal quale si dipartì per recarsi a Firenze presso i fratelli Pollaiuolo. Nel 1470 lavora a Cortona, nel 1472 s'incontra in Arezzo a dipingere in San Lorenzo la Cappella di S. Barbara e due gonfaloni, opere tute perdute insieme con la tavola di S. Nicola da Tolentino e con le altre che il Vasari annovera dopo le prime eseguite l'anno 1472, ma senza associarle per tempo. Un documento ci lascia assegnare la data del 1474 ai resti pittorici del Signorelli sulla Torre detta del Vescovo a Città di Castello. Da quell'anno alla data del 1484 che si leggeva nella iscrizione sulla tavola del Duomo di Perugia, non abbiamo più notizia di opere datate di Luca, la cui attività giovanile, essendoci pertanto per via di documenti ignota, deve essere pazientemente ricostituita per mezzo di minuti confronti stilistici. Ma non si creda che dopo il 1484 cominci un periodo di chiara dimostrazione della evoluzione cronologica dell'arte di Luca Signorelli. I documenti che abbondano nel ricordarlo eletto alle supreme magistrature della sua città natale, tacciono delle opere, e bisogna giungere al 1491 per trovare notizia certa di talune. Si aggiunga che più tardi, stanco dell'esercizio della pittura, invecchiato, pronto ad addossarsi ogni sorta di oneri per il suo luogo natale, il Signorelli permise che il proprio nome venisse applicato con disdoro a molti quadri d'altare coloriti in tutto o in parti dai suoi seguaci, quali, per esempio, quelli eseguiti nel 1512 per la Cattedrale di Cortona, nel 1520 per la Confraternità di S. Girolamo d'Arezzo, nel 1523 per la Collegiata di Foiano della Chiana, e si avrà una idea delle difficoltà che la critica ha ancora oggi davanti a sé, per

la determinazione e la valutazione dell'arte di colui che fu pure uno dei piú alti simboli della potenza del genio italiano.

*

* *

Nell'arte dell'Italia Centrale, che al silenzio delle monumentali, assolate architetture pittoriche di Piero della Francesca vedeva succedere la mistica sonnolenza dei santi del Perugino, adunati sotto arcate leggere nella suggestiva vastità dello spazio verde e azzurro dei campi, piú che la fiammante arte di Melozzo, esaltazione della bellezza di una umanità eroica, apparve perturbatrice improvvisa quella violenta e nervosa di Luca Signorelli che, per i suoi principi di dinamismo plastico e per l'assoggettamento del colore al rilievo, fu detto precorresse i capolavori di Michelangelo.

Piero della Francesca, mediante lo studio assiduo e la determinazione matematica delle leggi della prospettiva, aveva creato una vera, potente, monumentale architettura della forma. Pietro Perugino e Melozzo da Forlì avevano inconsciamente abbandonati i principi prospettici di Piero, contentandosi di un facile, tondeggiante rilievo. Luca sfaccetta arditamente i piani, per dare alla forma un valore energetico. L'ossessivante problema che appassionò il Quattrocento fiorentino, da Donatello a Sandro Botticelli, il movimento, attrae anche questo erede di Piero della Francesca. Come Firenze aveva veduto sorgere accanto alle battaglie di Paolo Uccello, che nella loro immobilità sembrano pietrificate e mostrano uomini e cavalli incassati nel fondo fiorito a modo di tarsie variopinte, i cori bacchici dei fanciulli e i turbini delle Pietà donatelliane, così il territorio aretino, dopo avere dato i natali a Piero della Francesca, compositore di adamantine forme geometriche trasparenti alla chiara luce diurna, vide il Cortonese infondere nei corpi dei suoi eroi vita formidabile di nervi, potenza dinamica. I Fiorentini del Suattrocento comunicano mediante la linea vigore ed elasticità alle masse dei corpi agili, il Signorelli scolpisce i suoi nudi ferrei, valendosi di sfaccettature sinuose, espressioni di energia, potentissime di significato vitale.

La Flagellazione di Brera, opera primitiva, ricorda la Flagellazione dipinta da Piero in Urbino; nel centro della Sala

del Pretorio la colonna é sormontata da una statua di Augusto, in disparte, sul seggio, troneggia Erode.

Ma proprio la presenza di particolari comuni pone in risalto la sostanziale diversità fra le due opere, perché secondo le leggi della creazione artistica questa é sempre una cosa nuova e quando elementi ereditati da altre opere entrano nell'opera geniale, essi sono sempre assorbiti e trasformati mutando natura.

Per la critica moderna iniziata in Germania e alimentata dallo spirito germanico, l'arte é evoluzione, quindi le stesse leggi che governano lo sviluppo biologico delle forme animali, dovrebbero essere applicate alle forme artistiche. I seguaci di questa specie di darwinismo artistico credono o fingono di credere che la selezione naturale e la lotta per l'esistenza reggano le manifestazioni del genio umano. Ma il genio, quando crea i capolavori, esprime una idea che é sempre la medesima, così nell'Egitto e nella Grecia come nel mondo moderno; e lo stile di cui esso si giova é perfetto, tanto nelle opere della scultura ellenica, quanto nelle rappresentazioni bizantine e nelle devote apparizioni del Rinascimento. Secondo questi critici, di cui Adolfo Venturi in un libro recente si é reso eco, Luca Signorelli sarebbe almeno per un certo tempo, una emanazione di Piero della Francesca e una specie di gradino per giungere a Michelangelo, non senza larghi influssi del Pollaiuolo e di Jacopo della Quercia.

Non così vanno intesi i rapporti da maestro a discepolo. Luca Signorelli nacque grande artista, nacque per creare nuove forme di bellezza. Ora l'arte come mezzo di espressione, come linguaggio, come potenza di domare la materia per far sí che essa risponda alle intenzioni dell'artista, é tradizionale. La tradizione ha una parte formale che si impara dai maestri. I maestri non sono l'arte; sono i sacerdoti dell'arte; sono quelli che alimentano e trasmettono il fuoco che dovrà illuminare i prodigi del genio. I maestri non trasmettono le idee, le quali sono immobili e luminose entro le anime geniali; essi trasmettono solo il modo di esprimerle, educano la mano a obbedire al divino cenno interiore, spesso scoprono l'eletto e lo chiamano con fraterno grido; sempre e in tutte le regioni diffondono l'amore per le cose eterne. I maestri alimentano il fuoco dell'arte e sono la grammatica e il dizionario dell'artista.

I discepoli, quando sono artisti mediocri, cioè quando non vedono le idee, riproducono soltanto la parte formale dei loro maestri; chiamati a imparare la grammatica per parlare, essi non riescono a dire nulla, e rimangono sempre grammatici. Tali sono gl'imitatori delle diverse maniere degli artisti, come ad esempio Raffaellino del Garbo rispetto a Filippino Lippi, lo Spagna in confronto del Perugino, l'Algardi nei suoi rapporti con Lorenzo Bernini.

Invece i discepoli che sono nati grandi artisti vedono la luce delle opere magistrali e ne sentono la potenza fecondatrice. Tale é Luca Signorelli accanto a Piero della Francesca. Passato il primo momento della sua incertezza giovanile culminante negli affreschi di Città di Castello, a lui basta semplicemente aver veduto. Passato quel primo fugace episodio non interessa che egli abbia frequentata prima la bottega di Piero poi quella del Pollaiuolo. Perché egli non si distingue per le sue affinità con altri, ma soltanto per la sua diversità. Come tutti gli artisti di genio, Luca comincia con l'apprendere e con l'imitare, cercando se stesso. Poi, quando s'è ritrovato, spicca il volo e resta solo nel cielo, e l'opera sua finisce con lui.

*

* *

Esaminando le pitture di Luca Signorelli sparse per mezza Europa, vediamo due elementi predominare nella sua visione: uno impetuoso e dinamico, come nella famosa rappresentazione dei Folgorati, in Orvieto, e nella mirabile scena della Conversione di S. Paolo nella Basilica di Loreto, nella quale il movimento dei guerrieri, disposti a corona intorno al centurione caduto, si oppone alla immobilità del paese, fatto di luce abbagliante e di rupi; l'altro, che potremo dire armonioso e statico, come nel quadro del Dio Pan, oggi a Berlino, nelle scene del refettorio a Monteoliveto e più ancora nella rappresentazione del Paradiso nella Cappella di S. Brizio. Il passaggio dall'una all'altra visione si compie mediante l'apparizione degli angeli, che da Loreto a Orvieto costituiscono la parte centrale della sua creazione e chiudono l'opera sua in una unità che non si trova se non nelle anime nate per dire una grande parola nel mondo.

Si ha qualche fondamento per assegnare a un tempo prossimo alla decorazione della Cappella Sistina, l'altra della Sagrestia detta "della Cura" nella Santa Casa di Loreto, allora per volontà del Cardinale Girolamo della Rovere, nipote di Sisto IV.

Gli angeli disposti dal Signorelli a corona intorno alla cupola della sagrestia lauretana, non si perdono, non si inabissano nella musica, come si è scritto, ma, lievemente accompagnati da liuti, da mandole e da arpicordi, compongono una danza sulla meditazione dei Dottori e degli Evangelisti. E' una danza appena accennata, alla quale il piú bel suonatore di viola, atteggiato come una statua,, sembra non partecipare. Questi figli del cielo, queste prime creature musicali apparse nell'opera di Luca, hanno le ali ancora raccolte e quasi inoperose. Li rivedremo, fatti piú grandi, divenuti formidabili, sulle pareti del Duomo di Orvieto, nella rappresentazione del Giudizio universale. Ivi non piú il liuto, la viola e l'arpicordo; ma la tromba che sparse il terrore fra i dannati e la spada snudata che copisce. I ministri dell'ira divina appaiono alti come giganti, piantati fieramente sulle nubi, chiusi nell'armatura. Le grandi ali aperte hanno reso fulmineo il loro volo sul mondo. E ora, pronti alla vendetta, contemplano un istante lo spavento dei colpevoli, inseguiti dai demoni. E' un momento in cui lo squillo delle trombe e l'urlo della moltitudine fa tacere la musica.

*

* *

Moltissimo si è discusso intorno alla probabile partecipazione del Signorelli alla decorazione della Cappella Sistina, senza pur tuttavia venire a risultati sicuri. Sappiamo che il 27 ottobre 1481, nella *Locatio picturae Cappellae magnae novae Palatii Apostolici*, l'Architetto Giovannino de' Dolci contrattó con Cosimo Rosselli, Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio e Pietro Perugino per la pittura della Sistina, cioè la esecuzione di dieci storie, che gli artisti si obbligarono a dar finite entro il 15 marzo dell'anno successivo. Del Signorelli non é parola nel contratto, ma le sue scene oggi esistenti nella Sistina sono

non dieci, bensì dodici, se si contano soltanto quelle delle pareti di destra e di sinistra, senza tener conto di quel che dovette essere dipinto sulla parete di qua e di là dalla gran porta e su quella retrostante all'altare dove poi Michelangelo rappresentò il Giudizio Universale. Il contratto, pertanto, non era se non una regolarizzazione dell'opera che in parte doveva già essere stata eseguita, come dimostra il brevissimo termine assegnato per il compimento dei dieci quadri. Inoltre gli artisti nel contratto con Giovannino dei Dolci sottoscrivono questa formula: "Conduxit sive locavit ac conduit sive locat" e accennano a somme già percepite e a una obbligazione già da loro rilasciata a lui nella sua qualità di delegato papale "quod quaedam obligatio per dictos depictores alias facta dicto Johanni Petri superstanti super pecuniis per eos receptis et recipiendis ratione dictae picturae maneat in suo valores et robore.". Anche da questo documento, dunque, non si può ricavare se il Signorelli abbia dipinto nella Sistina. Ma chi consideri le opere conosciute di don Antonio Dei, detto Bartolomeo della Gatta, che il Signorelli ebbe a collaboratore negli affreschi di Loreto e guardi la grandiosa composizione del Testamento di Mosè, deve convenire che in questa mirabile opera è troppa forza inventiva, troppa grandiosità dinamica, troppa energia di movimento per poterne attribuire l'invenzione al monaco miniatore, calligrafo, corpacciuto, che soltanto due anni dopo dipingeva con tanta povertà di mezzi l'Assunzione della Vergine per la Chiesa di S. Domenico in Cortona.

Ammessa la partecipazione del Signorelli nella decorazione della Cappella Sistina, bisogna convenire che essa con ogni probabilità non si limitò a ideare la composizione della scena del Testamento di Mosè, ma ne dipinse anche qualche parte, tanta è la vivacità di alcune teste, così frequenti appaiono i suoi atteggiamenti e le sue posture, così evidenti sono il fuoco e la monumentalità di certi aggruppamenti. E anche nell'affresco del Perugino rappresentante La Consegnà delle Chiavi alcune figure hanno una grandiosità, una potenza evocativa, una squadratura poderosa che si male si convengono all'ombra calma divota del Pittore di Città della Pieve, mentre ricordano da vicino il Signorelli per non indurci a credere che egli abbia almeno

dipinto il ritratto del Duca di Calabria e le due immagini di S. Pietro e S. Paolo.

*
* * *

Disuguale nella sua produzione, violento, sgarbato, talora assurdo, Luca Signorelli s'impone per la genialità delle trovate, per l'ardimento delle sue creazioni, per gli orizzonti che dischiude con ogni suo tocco. Già nelle sue opere giovanili appare un elemento non ancora sviluppato appieno, ma capace di grandissime possibilità avvenire: il colore che sensibilizzava la materia, che giocava nel chiaroscuro rendendolo vitale. E' però assurdo affermare con il Venturi che il Signorelli cercò nella prevalenza dello scuro un modo per attenuare la plastica delle sue immagini, allontanandosi dall'ideale plastico caro a Firenze per avviarsi verso quell'ideale pittorico che ha prevalso poi per tutta l'età moderna. Invece con una genialità senza pari e con un ardimento che sconcerta e che disorienta la critica, Luca riesce a fondere il criterio cromatico luministico con quello schiettamente plastico già nelle immagini degli Apostoli che ornano la Sacrestia di Loreto.

Le sue potenti figure si prestano docilmente ai giuochi di luce e d'ombre senza nulla perdere della loro sovrana potenza costruttiva.

Dagli Apostoli di Loreto agli affreschi eseguiti per Monteliveto maggiore, dalla nascita di San Giovanni del Louvre, dove per i battenti socchiusi dalla porta irrompe violento un fascio di luce a fugare le tenebre della stanza, alla tarda Deposizione di Cortona; dalla conversione di San Paolo, in cui l'improvviso scoppio della folgore riempie tutto lo spazio, agli affreschi di Orvieto, è tutto uno sforzo eroico per coordinare le repentine luci con i rapidi movimenti delle figure, le infinite possibilità della luce e dell'ombra, che tendono a ridurre i volumi, con la sua passione per il rilievo netto, per le imponenti costruzioni anatomiche, per la plasticità potente dei corpi.

A volte, come per esempio nella Madonna col Bambino degli Uffizi, raffigurata in un tondo sotto le immagini del Battista e di due Profeti, codesto sforzo si traduce in una forma biz-

zarra, tutta a scatti, tutta nervi, piena di accenni non realizzati. Eppure non manca un'intima coerenza in quelli assurdi formali; è la coerenza degli adattamenti della forma umana all'azione della luce e dell'ombra, che in quest'opera della avanzata maturità dell'artista è particolarmente sensibile e dà luogo a uno spunto d'impressionismo pittorico.

Giorgio Vasari esaltò il Signorelli sopra tutto per il modo con cui seppe fare i nudi. E Luca doveva avere piena conoscenza di quella sua capacità, se si compiacque di collocare figure ignude in ogni luogo, anche quando il tema come nelle Sacre composizioni non lo consentiva affatto, o quando, come nel fondo del ritratto del Museo di Berlino, lo consentiva meno. E sul nudo egli condusse veri e propri studi, come si vede chiaramente da un quadro della collezione Cook a Richmond, nel quale una delle figure non è che la preparazione di quella che sarà poi introdotta in un tondo religioso della galleria degli Uffizi.

Pure uno solo è il quadro veramente e interamente pagano che questo pittore religioso ha dipinto, ed è quello del museo di Berlino, che rappresenta il Dio Pan: un capolavoro.

Il sole al tramonto avvolge tutta la scena e vi crea la bellezza delle forme con una musicalità di chiaroscuro che non si era ancora veduta nella pittura.

Il nudo femminile che è alla destra del Dio e l'altro nudo del giovinetto chiomato che suona alla sua destra, il Dio coronato dalla falce lunare, dalle gambe caprine, che siede nel centro, la donna immersa in un profondo sopore che si vede poco lungi, le altre figure ignude di uomini che appoggiati ad un bastone ascoltano, il cielo, gli alberi, le nubi, le rupi, le architetture del fondo, tutto respira in quella luce e in quella musica, tutto vive in quell'incanto. Come è nato un tal quadro nell'anima del pittore di tante Madonne e Santi, del credente nell'ira ventura? Credo che esso debba essere considerato come un semplice preludio musicale nel quale il soggetto è un pretesto, una apparizione della forma nella felicità dell'ora, un primo pensiero, una aspirazione, un sospiro verso una beatitudine più perfetta. Qui l'arte è veramente un gradino per

ascendere, sul quale noi non possiamo non riposare, affascinati.

*

* *

Nella seconda metà del Quattrocento si compiono le due grandi opere pittoriche dell'Italia centrale: l'abside di San Francesco in Arezzo e la Cappella di San Brizio in Orvieto. Era già avvenuto il grande fatto nuovo; nel ritrovamento e nella riapparizione di frammenti antichi, i maggiori artisti dall'ora avevano sentito un ritmo che doveva rinnovare tutta l'arte. Dai marmi scoperti, e potremmo dire dissepoliti da Donatello a Brunelleschi, arriviamo al sarcofago di Cortona, che fu tra le prime forme che rapirono Luca. Dopo la familiarità con Luca Paciolo e Piero della Francesca, ecco il potente soffio rinnovatore che dai frammenti marmorei dell'antichità spira nel grande spirito del rinascimento, ecco il ritmo eroico ai nostri artisti permette di guardare la natura con occhi nuovi e con inattesa meraviglia.

In questa atmosfera nascono le figure che conosciamo e che sono sorelle di quelle di San Francesco d'Arezzo e della chiesa degli Eremitani di Padova; da questo ritmo, da questo respiro improvviso della nostra razza prorompono le creazioni del Camposanto di Pisa, di Palazzo Riccardi, del castello di Schifanoia, cioè tutto il grande rabesco che copre le pareti del nostro Quattrocento e riempie di stupore il mondo.

Ai tempi di Luca si doveva prestar fede assai più vivamente che non ora alla leggenda del romano Flaminio, sepolto nel bellissimo sarcofago di Cortona e della fedeltà mantenuta dai cortonesi ai romani, dando sepoltura al loro duce, morto romanamente colle armi in pugno contro i Cartaginesi. L'alto-rilievo è di certo quella mirabile scultura di cui parla il Vasari in una tra le pagine più suggestive con le quali egli sa rappresentare il fascino dell'antico.

Narra infatti lo scrittore aretino che Donatello ebbe dal Brunelleschi notizia di questa scultura, e che le parole colle quali a lui ne esaltava la bellezza furono tali da indurlo a partire subito da Firenze, senza neppure cambiare gli abiti che indossava nella bottega. Immaginate Donatello, con gli zoccoli del

suo mestiere, avviarsi a piedi, attraverso i monti, lungo i fiumi, per raggiungere Cortona, soltanto per ammirarvi l'opera di cui la vibrazione sembrava trasmessa nella parola dell'amico?

Come un pellegrino, giunto al termine del suo voto, egli si prostra dinanzi a questo combattimento tra le Ammazzone e i Lapiti, dinanzi a questa sinfonia della forma in morte d'un eroe. Si ferma e la disegna, cioè ne segna il ritmo.

Nulla sappiamo della precisa verità del racconto, ma la pagina rivela l'esistenza a Cortona d'una fonte di ispirazione per gli artisti, e la certezza che a quella fonte deve avere largamente attinto, dalla prima giovinezza, Luca Signorelli.

Non vide egli davanti al sarcofago cortonese svolgersi la magia della forma nell'azione d'un combattimento, di cui sembra continuare la violenza nelle sue visioni, per placarle poi, in una immobilità scultoria, sotto l'incanto della musica?

Non posso ne voglio entrare in particolari. Ma la scoperta della straordinaria Lampada dei Lucomoni avvenuta nel 1840, mi sembra fornire un simbolo eloquente della luce che dalla città etrusca e romana s'irradia in tutto il Rinascimento. In Luca Signorelli l'antico è assorbito e trasformato come ogni fiamma assorbe e trasforma il suo alimento, ed è poi irradiato con la grande lampada che egli trasmette alle nuove generazioni. A Cortona apparvero a Luca le prime Vittorie. E, come la musica d'un tramonto fra gli alberi e le rupi nel quadro di Berlino sembra, nell'opera sua, preannunziare la sinfonia più vasta del suo Paradiso d'Orvieto, queste Vittorie, entrate nella sfera della sua visione cristiana, volano più tardi con l'antico ritmo nel cielo della beatitudine.

*

* *

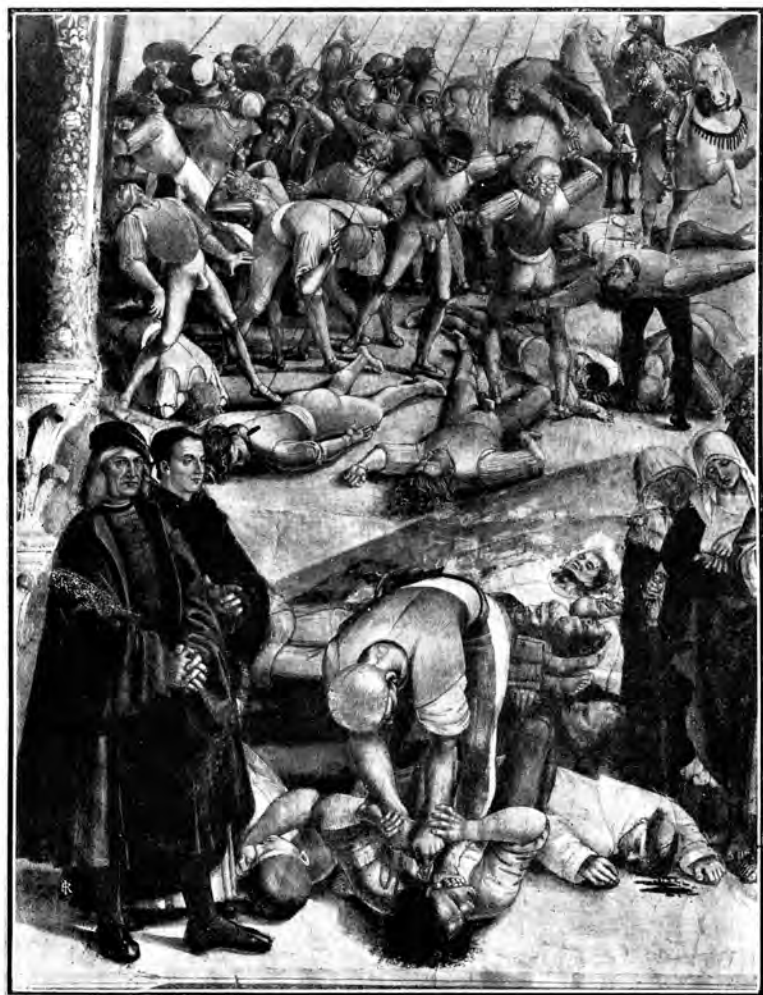
Le pitture della Cappella di San Brizio nel Duomo di Orvieto, eseguite dal 1499 al 1552, rappresentano ed esprimono nel più alto grado la qualità dell'arte del Signorelli. Nella volta il Beato Angelico aveva ideato i cori dei Santi intorno a Cristo giudice e da questa concezione Luca trasse la stupenda visione del dramma della Resurrezione e dell'Oltre tomba, che con furia dantesca si scatena lungo le quattro pareti.

La meravigliosa rappresentazione comincia con la predicazione dell'Anticristo, che, eretto sopra un cippo di marmo e avvinghiato dal demonio, parla a una folla che ascolta avida, penosa, iraconda; un trofeo di arredi sacri si ammuccia presso il cippo. E' il primo tempo della sinfonia, in cui la potenza rappresentativa dell'arte signorelliana si esprime nella varietà infinita delle emozioni che agitano la folla, nella rapida figurazione dei mali seminati nel mondo dalla sete dell'oro: le guerre, le invasioni, i delitti. Ma la punizione non tarda a manifestarsi. Mentre dietro il nucleo centrale un gruppo di personaggi si raccoglie intorno a un frate che sfoglia sacri testi e cerca di arginare la perversa propaganda del falso Dio, l'ira divina prorompe dal fondo con l'angelo che incalza a volo nell'aria il malvagio Profeta scagliando nel vuoto la bronzea figura, irradiando dalla spada raggi di fuoco che colpiscono i seguaci del reprobato, rovesciano dai cavalli impennati i cavalieri, fulminano i rinnegatori del vero Dio.

E' un crescendo superbo, il quale trova la sua nota più alta nella scena violenta del manigoldo che strozza la sua vittima. Immediatamente vicino a questo terribile episodio vediamo apparire il volto del pittore, che si volle ritrarre accanto all'Angelico.

Nello spazio tra l'arco della Cappella e l'arco della porta si svolge l'epilogo della predicazione dell'Anticristo, cioè la *Profezia della fine* e *Il Finimondo*, separati, nella chiave dell'arco da angioletti che sorreggono il monogramma di Cristo. Il sole è oscurato e grandi gocce di fuoco cadono le stelle, i palazzi rovinano, la strage insanguina la terra. Uomini e donne guardano atterriti, fra Sibille e Profeti, le rovine, il tumulto della terra e del cielo. Raccolta l'ampia veste orientale, sbarrati gli occhi, un profeta grida alla folla che gli si aduna intorno "Ecco il tempo vaticinato". Dall'altra parte irrompono dalle nubi, soffiati dai demoni, fasci di sangue e di fuoco, la terra sconvolta da turbini, avvampa e vacilla, il terrore e la disperazione incalzano l'umanità fuggente, i corpi martoriati si addensano, si accatastano, precipitano nell'ombra sinistra con una tale violenza che in taluno lo spavento è soffocata dalla vertigine.

Mai fino a quel momento la disperazione era stata espressa



L. Signorelli — Orvieto — Hechos del Anticristo. En primer término, retratos de Beato Angélico y Signorelli.

dall'arte con impeto piú selvaggio. Pure, esaminate queste pitture da vicino, nessuna traccia di lotta, non un segno di stanchezza, non un pentimento. In ogni parte l'opera appare di getto, rapida, fulminea; in ogni frammento appare visibile l'impeto della creazione. Questo impeto, questo furore, questi segni della forza che ignora se stessa, sono la inattesa meraviglia che segna l'apparizione del genio.

Come tregua e come riposo si svolge l'andante della sinfonia, l'inno alla bellezza del corpo umano ignudo, rappresentato dall'affresco della *Resurrezione della carne*. Poche note di colore interrompono l'uniformità livida del piano e il mare glauco delle nubi, su cui due grandi angeli con immense ali violacee e verdi, tese sul fondo costellato d'oro, suonano ai morti la voce del risveglio.

Pur tuttavia con quel solo tono grigiastro sembra che la natura abbia fatto infinitamente piú di ciò che ella compie col movimento e col mutamento dei suoi fenomeni quotidiani. E poco a poco le figure eroiche cominciano a vivere della loro piena vita in quella atmosfera musicale. Quasi nel centro ecco tre giovani il cui aggruppamento fa pensare a una scultura classica; il genio antico e il genio moderno vi si incontrano e si fondono prodigiosamente per esprimere la perfezione della bellezza e della forza. Intorno a loro dall'arido cimitero sorgono le figure dei redivivi; gli occhi ancor vaghi interrogano nell'affannoso dormiveglia, demoniaci sorrisi balenano dai buchi dei teschi, le membra atletiche ancora prigioniera della terra si stirano nel sopore che tutt'ora le avvince, i corpi stupendi si levano faticosamente nella stanchezza del loro sonno millenario. Passa dinanzi ai nostri occhi la primavera della vita che si ridesta, la visione dell'ansia e dello stupore, l'apparizione della forza non ancora esercitata. E ogni colpo del pennello, ogni segno sembrano rivelare un segreto della potenza umana e una legge della vita.

Queste medesime cose, ma sotto diverso aspetto, si vedono nella rappresentazione del Giudizio Universale, che Luca Signorelli ha scomposta in due scene distinte.

Da una parte gli eletti, i quali si preparano ad ascendere volando, attratti dall'alta luce e dalla musica degli angeli. Due di

questi nel centro sembrano grandi Vittorie antiche che rechino la corona ai vincitori.

Ricordate la colonna Traiana veduta dalla Chiesa della Madonna di Loreto? In mezzo alla moltitudine di guerrieri, di carri e di cavalli, che si snoda dalla base all'alto del monumento, a metà della spirale, é la figura della Vittoria, che scrive sullo scudo il nome del vincitore. E' chiusa nelle pieghe d'un abito che la modella con romana maestá, ed é grande circa il doppio delle altre figure. Cosí sono gli angeli con i quali Luca, in questo affresco, non piú sparge il terrore, ma dona e diffonde la beatitudine.

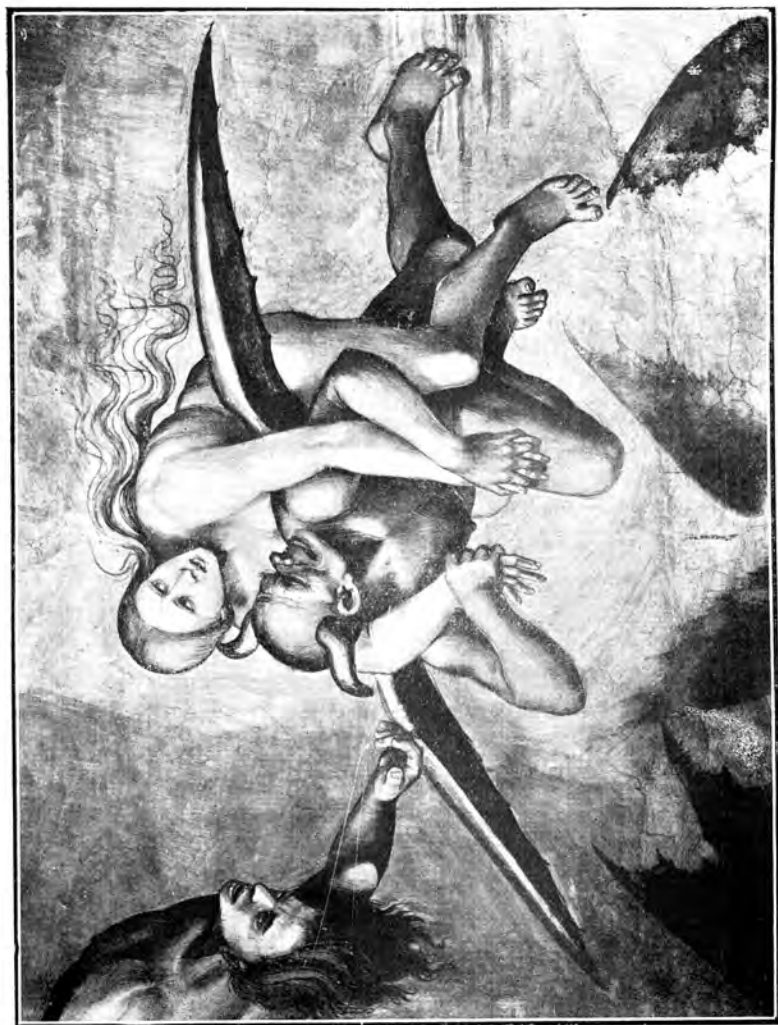
Per bene comprendere, é necessario volgere le spalle alla miseria dei caduti e allo sbigottimento di coloro che risorgono. Bisogna guardare e ascoltare.

Quella che vibra intorno a noi é la musica delle sfere. Ha dunque un significato in questa cappella il clipeo fra le grottesche dello zoccolo, entro il quale é l'immagine di Pitagora. Il filosofo, veduto alle spalle, appoggiato sui gomiti e col capo in dietro per guardare lo spazio, é rappresentato nell'atto di contemplare la divina armonia. Le stelle sono i punti d'oro innumerevoli di cui il pittore ha seminato il suo paradiso, e l'armonia é questa musica degli angeli, data in un premio agli eletti. Seduti nella mezza sfera che segue il giro dell'arco, i grandi alati compongono un vero concerto di musica strumentale, che piove insieme con la luce sui corpi e sulle anime dei beati.

La felicitá di questo novissimo paradiso é rappresentata dalla pura e nobile bellezza che nell'affresco assumono i nudi, un vero fiorire della perfezione corporea nella musica, come nella allegoria di Pan a Berlino.

*
* *

Fra le pitture cicliche che adornano i palazzi e le chiese d'Italia quella del Duomo d'Orvieto é tra le piú impetuose, é forse il luogo dove l'Umanitá rinovellata respira e agisce con la maggiore potenza. Suprema manifestazione é ivi la rappre-



L. Signorelli — Orvieto — Detalle: Condenados en el infierno.

sentazione dei dannati, l'affresco dell'Inferno, che é veramente infernale nel senso piú umano.

E' una Repubblica nella quale il delitto, in tutte le forme, si compie nella maggiore libert . Gli stessi arcangeli, immobili e piantati nelle loro armature come guerrieri antichi, sembrano abbandonare dall'alto la moltitudine sciagurata al suo destino. E' una Repubblica satanica, nella quale ogni diavolo esercita il suo mestiere, senza essere disturbato: uno scuovia, un altro sventra, un altro morde, un altro percuote. E c'  l'episodio dell'amore diabolico, nel centro dell'affresco, che ha fatto pensare a Michelangelo, il quale in questo come in ogni altro della composizione signorelliana,   molto lontano,   all'antipodo.

In questo episodio, un diavolo, rapita a volo una donna nuda, la porta in groppa fra le ali di pipistrello, e nel precipitare si volge a contemplarla con un sorriso, mentre le sue dita si intrecciano con quelle delle mani femminili. La far  sua, perch  l'uno e l'altra hanno un corpo, mentre qua e l  nel groviglio dei corpi trascinati e capovolti, altri diavoli mordono alla nuca altre donne, con manifesta lussuria. E' l'inferno del Rinascimento: un riflesso delle guerre e delle invasioni, quando i soldati penetravano nelle case, uccidevano, rapivano le donne, commettevano ogni violenza,   la vita terribile degli anni calamitosi, quando alle guerre seguivano le pestilenze. E di ci  anche vediamo un'immagine in quella pittura: riprendendo una consuetudine dell'arte etrusca, i diavoli hanno il colore verde dei cadaveri degli appestati, e i dannati, confusi con i loro tormentatori, divengono per met  verdi. Si comprende che, quando la fusione sar  completa, avranno tutti il medesimo colore, saranno cio  completamente indemoniati.

Questa diversit  nell'esercizio dei tormenti, questa personalit  diabolica e l'apparizione dell'amore, danno all'Inferno di Luca un carattere quattrocentesco, che colpisce anche pi , veduto proprio sotto la vela nella quale l'Angelico ha dipinto l'estasi dei profeti.

Michelangelo invece concepisce l'inferno come un abisso, e i diavoli come forze che servono a far precipitare i dannati. Il ricordo dantesco del nocchiero infernale, non   se non l'apparizione d'uno che percuote col remo, non altro che un'altra forza che spinge i primi arrivati verso l'orrore nel quale tutti

scompariranno. E poi qui, come nella volta della Sistina, le figure non sono se non sculture, un disperato rimpianto del monumento non potuto compiere, e la minaccia d'una ira e d'una vendetta infinita. Usciamo dal Rinascimento e ci troviamo nell'eternità dei secoli, dinanzi alla grandiosità del dolore umano, in un mondo dominato dalla potenza che fa scomparire le nazioni e fa perdere anche il ricordo dei popoli. Luca è invece il pittore episodico dell'epoca anticristiana; ed è per questo che noi potremmo dire che il suo inferno comincia dalla predicazione dell'Anticristo, cioè dall'affresco che più fedelmente rispecchia la corruzione del secolo. Il diavolo fa proprio qui la sua prima apparizione, nell'atto di suggerire al falso profeta le parole più adatte alla debolezza delle moltitudini. E' quale impressione sinistra in quel vasto spazio vuoto alle spalle dell'oratore, in quella piazza percorsa da uomini smarriti e fuggenti, mentre a sinistra alcuni altri, raggiunti da soldati sono uccisi ferocemente! E' lo spettacolo del mondo d'allora, d'ora e di sempre, nel quale l'inferno è nelle case, nelle piazze e nelle anime, e l'uomo ascolta soltanto chi nega la divina legge della bontà e della giustizia.

Ma qual traccia meravigliosa hanno lasciata nella storia degli uomini malvagi! Mai s'era veduto, dopo la Grecia e dopo le nostre Repubbliche, un così armonioso sviluppo della forza e del coraggio, una così completa affermazione della volontà di dominio, un trionfo così pieno della volontà individuale, un tal bisogno di vincere, di comandare, di creare ciascuno un piccolo mondo da segnare col proprio suggello, da adornare col proprio stemma, chiamando gli artisti affinché durasse in eterno. L'immagine di questi uomini è viva un pó dappertutto sulle pareti delle città italiane; ma d'una vita quasi sempre decorativa, che si svolge come un corteo, come una giostra e una cavalcata. In Luca una tal vita

ARDUINO COLASANTI.