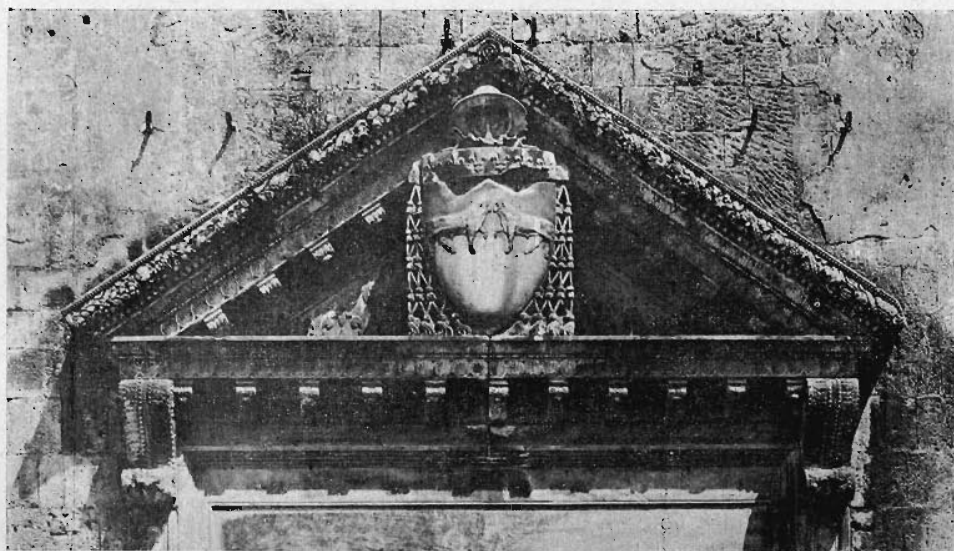




FILIPPO LIPPI. — *Madonna* — *Corneto*, Museo Nazionale Tarquiniense.



*Corneto, Palazzo Vitelleschi (Museo Nazionale Tarquiniense)
Frontone della porta maggiore.*

UNA TAVOLA DI FILIPPO LIPPI.



Corneto Tarquinia il caso, o il desiderio di vedere tutto, mi aveva condotto in una chiesa sotto le mura medioevali della città, a S. Maria in Valverde, e dopo un'occhiata all'interno, tutto rifatto modernamente, deluso già mi volgevo a uscire quando nella penombra, in alto, balenò un raggio di colore vivo e un gesto animato. Era lassù una tavola — copia o mirabile opera originale? —, ed un vetro me la nascondeva anche più che l'oscurità finchè con una scala non fui sopra: era un dipinto quasi intatto (non fossero vernici guaste e tracce di voti)

che diceva altamente il nome del suo autore — Filippo Lippi — benchè sul cartellino avesse soltanto una data: MCCCCXXXVII.

E per l'energia mirabile di G. Cultrera, direttore del nuovo Museo Tarquiniense, ebbi anche la gioia di vedere trasportata la tavola a sede più sicura, nel nobile palagio di Giovanni Vitelleschi, prima che lasciassi la città, di cui le grandi forme medioevali e i sentieri d'asfodeli tra i tumuli etruschi in vista del Tirreno, nei quali la terra conserva in modo ammirevole le armonie degli affreschi millenari, e la rivelazione dell'opera di Filippo Lippi, mi saranno indimenticabili.

*
**

La tavola — non grande: m. 1,14 X 0,65 — ha l'impronta di Filippo Lippi in ogni tratto: in umili particolarità esteriori, come i marmi screziati che Filippo sempre amò e le corte mani, e in tutte le qualità più elevate della visione e concezione pittorica, dal colorito che veste tutto d'iridescenze, al

modellato, all'intima commozione di affetti; e basterebbe la sua data, molto precoce nell'attività del maestro, a togliere ogni dubbio di collaborazione d'aiuti, se il dipinto non lo togliesse in altri modi, poichè è tale che non ripete in noi l'effetto di nessun'altra opera del Lippi, anzi rivela l'arte del maestro in accenti nuovi, quasi aggiungendo un nuovo tono nell'ampia armonia di tutte le sue maggiori creazioni.

L'interno d'una stanza aperta a luci diverse: di fianco un angolo di finestra sulla campagna; nel fondo un'altra finestra con le imposte schiuse: e luce non viene da quel lato, ma vi splende il bagliore limpido e fisso della casa di faccia, tinta di rosso ugualmente, battuta dal sole. La luce viva penetra nella stanza da un'altra apertura più sul dinanzi, a sinistra, nascosta alla vista: accende la legatura scarlatta dell'ufiziolo, colpisce le figure, si perde nel fondo, nell'alcova in cui brilla il rosso vivo d'una coperta.

Il vano dell'interno è segnato di linee così semplici da imporne una chiara sensazione di spazio; eppure non questa è l'impressione dominante ma il senso di quella luce, viva e temperata, interrotta da ombre. Ombre compatte addensa la luce nell'angolo di fondo, negli addentramenti dei panni; e in un contrasto netto sentiamo la massa delle forme, la profondità dei piani: tutto risalta robustamente, plasmato d'ombra e di luce.

Ma — tanto son vane le abusate categorie in cui si vuol costringere la visione degli artisti, complessa e varia invece come la stessa vita individuale, sì che anch'essa sfugge a rigide classificazioni — quei contrasti di luce e di ombra, e il potente rilievo plastico, non attenuarono nel pittore e per noi la gioia del colorito, che ha note squillanti e nell'incarnato una finezza perlacea di trapassi. Anche, mentre la nostra impressione di solidità delle masse è tanto eccitata, su quelle forme risaltano delle linee, e hanno un valore spiccato, per sè: i contorni dei visi, certi orli lumezzati delle pieghe costringono entro sè la forma, e quasi la traspongono in profili lineari.

E infine (è quasi ridicolo far tali riflessioni ma è necessario dinanzi al propagarsi d'una nuova retorica artistica) chi vorrebbe affermare che l'artista, pur esprimendo una sua visione pittorica tanto complessa, abbia sdegnato di curarsi del soggetto rappresentato, partecipando così di quel presunto pregio che in verità non fu di nessun creatore, dal più remoto periodo dell'arte, a Giotto, a Masaccio, a Donatello, a Michelangiolo, al Caravaggio? In quel rilievo potente e in quella luce grandeggia la Madonna; e non soltanto idearla imponente volle Filippo Lippi, ma darle un animo intento ad ascoltare il Bambino che ancora piangente si slancia ad abbracciarla quasi per averne il perdono. « Scena di genere... », potremmo soggiungere, classificando ancora; ma mentre la rappresentazione ha tutta l'accidentalità della vita, fin nelle strane fattezze del Bambino, essa eleva in noi l'affettività non meno che i caratteri pittorici dell'opera c'impongano di vedere con la visione così personale del pittore: e commozione d'affetti, sensazioni plastiche e pittoriche si fondono nell'unità inscindibile, nella individualità d'una vera creazione.

*
* *

Considerata da sè, come sempre giova vedere ogni opera d'arte, la tavola di Corneto Tarquinia ha in alto grado la qualità di farci sentire come il suo pittore, con una concezione robusta della forma, una sensibilità nuova

alla luce e alle ombre, un penetrante piacere d'osservare la vita e gli affetti, una facoltà di comporre insieme armonicamente tutte quelle svariate sensazioni. E si eleva, considerata nell'intiera opera del maestro.



Filippo Lippi — Madonna (particolare) — *Corneto*, Museo Nazionale Tarquiniense.

Il 1437 — segnato sulla tavola di Corneto — è una data importante nella biografia di Filippo Lippi: in quell'anno il pittore ricevette commissione del grande dipinto ora nel Museo del Louvre. Quel dipinto, che il maestro compì nel 1443, dopo un lungo periodo oscuro — in cui Filippo aveva lavorato anche

a Padova — dimostra l'artista assai mutato dalle sue opere primitive, benchè già in queste fossero qualità di concezione e di colorito che poi il pittore sempre mantenne. Per quelle opere del suo primo periodo si direbbe che il giovane, cresciuto nel convento del Carmine fino al 1431, riguardasse più che a Masaccio a Masolino traendo dai suoi affreschi della cappella Brancacci quei colori chiarissimi con tenui ombre; invece, nella tavola del Louvre la forte visione plastica, espressa soprattutto mediante ombre e luci, la larghezza di forme e fin il concetto grandioso della composizione mostrano l'artista avviato dall'arte di Masaccio a un fare tutto individuale.

Ora, il dipinto del Louvre, per quanto alto in tutte quelle sue qualità, non le mostra al sommo nell'arte di Filippo Lippi, dopo il ritrovamento della tavola di Corneto. In questa il rilievo e la profondità s'impongono con più energia, il contrasto di luci e ombre è più forte, la costruzione di linee e piani è più evidente, chè nel dipinto del Louvre l'artista sembra ormai mirare più alla soavità del chiaroscuro che alla forza. E sempre più Filippo Lippi poi attenuò il valore della plasticità per dare ai suoi dipinti delicatezza di colorito — e di animo —, per accentuare quei contorni per cui più vivamente preparò Sandro Botticelli. Il quale da lui discese in una di quelle filiazioni spirituali che forse non ha paragone in altri artisti, poichè fu stretta continuazione eppure in nulla diminuì l'individualità del discepolo, sovrano maestro.

Lo stesso Filippo Lippi, nelle tavole di Corneto e del Louvre, movendo da Masaccio, trasferì i modi d'espressione appresi, li ricreò veramente. Masaccio, nel suo rinnovamento fuor di tutte le tradizioni, aveva trovato un nuovo mezzo d'espressione della plasticità, nella luce diretta in cui risaltano per forti ombre i corpi, grandeggiano le forme, fin la composizione e gli affetti si fanno semplici, severi; e se da lui Paolo Uccello e Andrea del Castagno derivarono il loro studio della luce diretta, più d'ogni altro Filippo Lippi elaborò quel modo d'espressione improntandolo della propria individualità. Fin nelle prime opere del maestro, la luce veste il colore d'iridescenze perlacee, tenue chè ancora Filippo non riguardava soltanto a Masaccio; poi, dove più fortemente plasma le forme, come nella tavola di Corneto, non ha la schietta semplicità d'effetti che Masaccio preferì: i suoi contrasti con le ombre sono sapientemente composti nell'alternarsi di bagliori e di plaghe oscure, interrotte da sprazzi, in una visione tanto raffinata e in una composizione così studiata da annunziare colui che doveva scoprire nella luce tutta una nuova sfera di sensazioni e di emozioni, comprendere il fluttuare di luminosità e d'ombra e l'infinito palpito delle luci crepuscolari, farne mezzo a esprimere profondi infiniti misteri: Leonardo.

*
* *

Poco importa la storia esterna di un'opera che tanto aggiunge alla conoscenza dell'arte del maestro, e ha con sè quello che più è rilevante sapere: la data. Prima che nella chiesa di S. Maria in Valverde, a quanto mi fu riferito, la tavola era a Corneto nella chiesa di S. Marco, alla quale era stata trasferita sul principio del secolo passato da S. Maria di Castello, la grande costruzione del secolo XII. Nè altre notizie ho potuto ritrovare di sue precedenti vicende, che nondimeno è facile congetturare, benchè senza certezza.

Nel 1437 Giovanni Vitelleschi, che prediligeva il soggiorno di Corneto sì da costruirvi il suo grande palazzo, era da due anni arcivescovo di Firenze:

e in quell'anno appunto egli lasciò quella sede, creato cardinale, per muovere alle fortunate gesta guerresche presto chiuse da morte violenta in Castel Sant'Angelo. Ora, è assai verisimile che il Vitelleschi, nel suo soggiorno fio-



(Fot. Alinari).

Filippo Lippi — Madonna (particolare) — Parigi, Louvre.

rentino o prima di lasciarlo, abbia ordinato quella tavola a Filippo Lippi che era già allora con l'Angelico tra i più ricercati pittori di Firenze, come attesta la famosa lettera di Domenico Veneziano (1438); è probabile che il dipinto

sia stato eseguito appunto per una chiesa di Corneto, se non per la cappella del palazzo cornetano dello stesso Vitelleschi.

Il quale forse in altro modo, nei suoi ultimi anni, dimostrò di apprezzare l'arte fiorentina. Nel grande palazzo sull'altura di Corneto, aperto dalle logge e dalle trifore alla vista del Tirreno, Giovanni Vitelleschi si era valso di costruttori che soltanto di lontano avevano risentito il rinnovamento architettonico fiorentino, anzi in alcuni particolari — e soprattutto in certe forme delle porte — s'ispiravano specialmente all'architettura dell'Italia meridionale. Ma nella porta maggiore — forse eseguita a costruzione compiuta — forme nuove sottentrarono alle altre: le linee architettoniche furono foggiate in tutto sulle forme del Rinascimento; nella decorazione non rimase traccia di stile gotico. Ornati sono profusi in ogni parte, nei grandi modiglioni, nelle mensolette, nelle cornici tutte a fasce carpofores, a conchiglie inserite entro tondi, con uno stile e con particolari che rammentano le opere architettoniche di Donatello e della sua bottega, e rendono quasi certa l'origine fiorentina, donatelliana, dell'anonimo decoratore.

PIETRO TOESCA.

Le fotografie della tavola di Corneto furono eseguite dal cav. Carboni, direttore del Gabinetto fotografico del Ministero d'Istruzione pubblica.

