

**André Jolles, *Primitieven*, eerste reeks, in “De
Amsterdammer”, 4 maart 1894**

**[http://historisch.groene.nl/nummer/1894-03-04/pagina/3#2/-
61.1/-17.6](http://historisch.groene.nl/nummer/1894-03-04/pagina/3#2/-61.1/-17.6)**

In het Italiaans vertaald door Maria Cristina Coldagelli

PRIMITIVI

I

In un caldo pomeriggio romano, intrattenendosi con un amico¹ in una vigna che affacciava sull'antico Foro, Raffaello scoprì una buca nel terreno; forse era dell'umore di cadervi dentro. Quella su cui camminava era una vòlta, ricoperta da uno strato di terra; e a uno sguardo più attento si rivelò essere romana, dipinta e riccamente decorata. Ispirandosi a quelle pitture Raffaello realizzò le sue logge: Gea, la terra stessa, fu la madre della sua opera. Può esservi qualcosa di più primitivo?

Sotto viti rigogliose si trova la Casa d'oro di Nerone, poi trasformata da Tito nelle terme che da lui prendono il nome, e si passa per le sale di questo enorme palazzo come per delle cantine, seguendo il *custos* con la sua fiaccola, che racconta come vi siano almeno duecento sale ancora da scavare. Doveva essere una residenza degna di quel grande raffinato che già nel I secolo era più grandioso di Eliogabalo, più insolente dell'Aretino, più artista di Des Esseintes, e ora è una miniera buia, dove il visitatore inesperto non sa riconoscere un solo metallo nei filoni impuri. Non v'è differenza tra questo palazzo e le catacombe abitate dai primitivi Cristiani delle origini; eppure da qui partì l'ordine di illuminare i giardini con Cristiani ricoperti di pece e dati alle fiamme.

Tutte le memorie romane si intrecciano con il primo Cristianesimo, dalla più antica prigione, quella di Giugurta e di san Pietro, fino alla basilica di Costantino, che è grande quanto la chiesa di San Pietro. Il primo Carcere Mamertino è vecchio di ventiquattro secoli, scavato nella roccia del Palatino

dai condannati a morte; il secondo, sottostante, è più piccolo, privo di illuminazione se non per un foro circolare del diametro di nemmeno un metro, attraverso il quale i prigionieri venivano calati con una corda. Là, nella cella superiore, Pietro, il vecchio san Pietro che pianse lacrime amare e che ora andava incontro al supplizio della croce, posò per un attimo il capo stanco alla parete di pietra; e là è rimasta l'impronta della bocca che rinnegò Cristo, degli occhi che lo videro salire al Calvario. Ma nella cella inferiore gli tornò la forza: predicando convertì i suoi carcerieri e là, dove non c'era acqua per battezzare, dopo aver pregato batté a terra il piede gagliardo finché l'acqua fuoriuscì gorgogliando da una fonte che esiste tuttora, e i carcerieri divennero santi².

Potente contro gli elementi fu quel piede, potente come il pugno di Mosè che fece scaturire l'acqua dalla roccia; e lo stesso piede è quasi del tutto consumato dai baci dei devoti nella statua che si trova nella Basilica, dove ancora oggi, dopo le feste pontificie, il Santo è rivestito del paramento solenne, con il mantello rosso broccato d'oro e la tiara tempestata di pietre preziose colorate. Tutto ciò è molto semplice.

Al principio di questo secolo, un eccentrico gesuita radunò una collezione di oggetti riguardanti i popoli nel primo stadio del loro sviluppo, vale a dire un museo preistorico ed etnografico; e considerando i cristiani come un popolo giovane, raccolse anche il necessario su di loro. Tuttavia i monumenti funebri con iscrizioni offrono un quadro piuttosto incompleto di quel tempo. Perché, senza menzione alcuna al grande amore per il martirio e all'eroismo nel subirlo, ne mostrano il lato oscuro nascosto: la volontà di non ammettere alle celebrazioni i non iniziati e di non esporsi agli occhi del mondo: in parole povere, di avere qualcosa che altri non hanno. I grandi contrastarono questa tendenza, che nella Chiesa medioevale scomparve quasi del tutto; mentre è certo che si conservò tra i minori, e la maggior parte delle sette gnostiche si attennero a una sorta di libera muratoria. Talvolta era necessario occultare la sepoltura di un cristiano perché i soldati romani non la

profanassero, ma ben presto, naturalmente, il trucco alquanto ingenuo di disegnare un pesciolino invece di scrivere I.Ch.Th.U.S. divenne noto, e segni siffatti compaiono anche sulle tombe dove è indicato chiaramente che sono l'ultima dimora di un cristiano. Con ciò, va da sé, non intendo i sacri segni della Passione resi simboli e immagini, che nella loro figurazione racchiudono l'intera arte cristiana; in realtà, su quelle lapidi si ritrova la mania egiziana di fare di ogni cosa un segreto, di renderla oscura; e tale smania per il nero è l'inizio del complicatissimo culto del diavolo.

È difficile individuare il passaggio tra i disegni funebri tracciati da mani realmente maldestre e quelli di artisti che, tentando di rendere qualcosa di totalmente diverso dall'arte dei loro oppositori, imitarono, migliorandoli, gli ingenui prodotti dei loro padri. Questo è chiaro: mai, in un monumento o in un'iscrizione funebre, un Greco o un Romano ha espresso cordoglio per il defunto, o la speranza di rivederlo. Soltanto gli Egiziani e i Cristiani lo hanno fatto.

Qui si manifesta con forza la sola arte romana che presenta analogie con quella dei primi Cristiani: e sono gli scherni, simili a quelli che i ragazzi graffiavano con un chiodo sui muri della scuola, l'accusa allora corrente, contrastata con severità e fermezza dai Padri della Chiesa Minucio Felice e Tertulliano, che i Cristiani adorassero un Dio con la testa d'asino. Nella stessa collezione si conserva un graffito murale raffigurante un crocifisso dalla testa asinina, accompagnato dall'iscrizione: "Alexamenos prega il suo Dio". Siamo così giunti alle prime deviazioni, e queste sono già in cerca di chiese e di immagini.

Ma la prima e forse unica chiesa è il calvario, la prima arte è il velo della Veronica.

I pellegrini salgono in ginocchio la Scala Santa che condusse Cristo al Palazzo di Pilato e che sant'Elena portò a Roma. Ventotto gradini, su ciascuno dei quali pregano e rivanno col pensiero a quando fu Lui a salirli. San Pietro lasciò sul muro l'impronta del suo volto, e da questa si realizza la

sua immagine. E la basilica che gli è dedicata accoglie con le braccia aperte del colonnato, mentre l'immensa cupola dimostra che l'ispirazione Divina non può essere trattenuta, neppure dai più grandi.

ANDRÉ JOLLES

¹ Giovanni da Udine.

² I santi Processo e Mafriniano.

André Jolles, *Primitieven*, eerste reeks, in “De Amsterdammer”, 11 maart 1894

<http://historisch.groene.nl/nummer/1894-03-11/pagina/3#3/-15.62/-8.44>

In het Italiaans vertaald door Maria Cristina Coldagelli

PRIMITIVI

II

La veste è sempre stata l'immagine della Gerarchia, la quale rappresenta il principio della mistica cattolica. Il nudo è la rappresentazione del Panteismo, la cultura della materia, che spesso degenera nel materialismo. Nella Genesi, dopo la conoscenza, le creature dalla cattiva coscienza accettano subito il simbolo della sottomissione-a-un-potere che si accompagna a tale conoscenza.

L'arte è naturalmente *questo*, presentato in forma visibile, dove l'assunzione della veste non è semplicità, tanto meno una raffinatezza (quale sarebbe se si trattasse di vergogna), ma un *principio*, sulla stessa linea del nudo. L'una è rappresentata in tutta l'arte egizia-religiosa e gotica, l'altro in quella greco-romana. Ogni statua greca è il simbolo della libertà collaborativa in cui tutte le parti del corpo e i muscoli concorrono, ciascuno per sé, a formare un insieme bello-e-buono, illustrazione della favola che conciliò patrizi e plebei. E la più antica immagine dell'arte romanica, null'altro che un ponte tra l'Oriente e il gotico, tra il cristianesimo delle origini e il cattolicesimo, mostra chiaramente come la più intima comunione tra Dio e l'uomo sia velata e invisibile. Opere quali la Repubblica di Platone, il Tempio di Paestum, lo Zeus di Otricoli, dove la veste serve solo a segnare le forme del corpo, hanno tutte alla loro base il nudo; gli artisti gotici, al contrario, hanno sempre coperto il loro Cristo, e persino la figura nuda del Redentore con le sue ferite è velata. Il corpo non è più il microcosmo, simile, nel movimento ritmico, al macrocosmo, ma solamente un temporaneo reliquiario di una parte dell'essenza divina che vi è riposta a suo piacimento.

Così il Dio Padre di Cimabue racchiude sotto il mantello l'intera trinità, così san Martino di Tours dona al povero la metà del suo mantello e la sant'Orsola di Memlinck protegge le sue timide compagne in un gesto che sale al Cielo¹.

Il mantello ha fatto più di quanto il potere del Papa o dell'Imperatore lasci presagire.

Nel Cristianesimo ha sanzionato la donna, che nell'arte greca non aveva altro significato che l'eleganza. Così, non vediamo Maria nella stalla se non con i segni della Gerarchia, la corona e il mantello.

In tale santificazione purificatrice risiede il culmine della filosofia cristiana, che predica l'ascesi e al tempo stesso approva che si versino balsami sui piedi di Dio, ossia una forma di opulenza.

Finito il tempo in cui l'arte come nucleo purificato dell'esistenza esprime anche la *philosophia* di questa vita, è giunta l'epoca che impiega l'arte per raffigurare il dogma. Quest'arte che trova il suo culmine nell'esprimere la santità non più in modo strumentale ma nell'estasi religiosa, diviene superflua per coloro che hanno raggiunto il punto più alto: essa non è l'espressione universale di un libero popolo di uguali, ma la maniera Gerarchica in cui si esprime uno spirito superiore, non-individuale, perché essa è pari a una legge.

Geova stesso prescrive a Mosè fino all'ultimo dettaglio come costruire il tabernacolo e per tutto il Medio Evo sempre, prima di innalzare una chiesa o una cappella, al costruttore appare Dio o un santo che indica un luogo o dà un segno chiaro. A Roma, un sogno annunciò al papa e al ricco patrizio Giovanni che il giorno seguente (5 agosto) avrebbero trovato della neve, e in quel luogo avrebbero dovuto costruire una cattedrale. Essi edificarono Santa Maria ad nives (o Maggiore) là dove ancora oggi, nel giorno della sua ricorrenza, si fa cadere sul declivio una nevicata di fiori bianchi.

La conseguenza diretta fu la decorazione di ciò che era dedicato all'altissimo, spesso accompagnata dalla raffigurazione del dogma:
l'applicazione dell'arte.

Non è chiaro perché si definiscano primitivi i pittori che hanno operato in questo modo: sarebbe stato altrettanto giusto dirli secondari. È forse per la presenza, nella loro opera, dell'architettura, che si riteneva più grande della pittura? Se fosse così, non sarebbe solo in virtù della sensibilità edificatoria, che è la prima a manifestarsi in ogni individuo, ma perché nell'architettura è racchiuso anche questo: il lavorare insieme verso un fine reso legge da uno solo.

ANDRÉ JOLLES

¹ Ai giorni nostri, del mantello si è servito il pittore Derkinderen per rendere la maestà immortale del suo Duca.

André Jolles, *Primitieven*, eerste reeks, in “De Amsterdammer”, 25 maart 1894

<http://historisch.groene.nl/nummer/1894-03-25/pagina/4#3/29.38/-6.68>

In het Italiaans vertaald door Maria Cristina Coldagelli

PRIMITIVI

III

Mantenendo quanto precede a mo' di introduzione, ritengo ora di poter passare agli individui e alle espressioni individuali che, insieme, costituiscono l'Unità, “l'Unité qui est le cachet du Vrai, du Beau et du Bien, posé sur chaque brin d'herbe, et sur chaque sphère céleste”¹. Ora che non esiste più la convinzione che non per il proprio valore ma per la Grazia di Dio chi porta le pietre per costruire la chiesa è distinto da chi dipinge gli affreschi o modella il crocifisso, ora che l'artista guarda al proprio lavoro con l'occhio dell'orgoglio e non più con quello della gratitudine, vediamo come la comunità compatta si divide in scuole per via di un individualismo portato all'eccesso, che reca in sé la volontà di superamento.

Le prime figurazioni parietali rappresentano naturalmente la passione di Cristo, concentrando l'intera vicenda nell'immagine finale della croce. Nella simbolizzazione della Passione durante la Messa si assiste a una rappresentazione individuale in cui tutto appare sintetizzato all'estremo: il crocifisso è l'elemento decorativo nel dramma del rito. In Italia, queste prime figurazioni sono a fresco o a mosaico; di quest'ultimo, il *procedimento* è ripreso da Bisanzio mentre l'idea è originale. La pittura era una decorazione troppo semplice, troppo poco specializzata; per la posa delle tessere era necessario il lavoro di molti, e lo sforzo era grande. Le pitture delle catacombe sono la mescolanza tra ciò che proveniva dall'Oriente, da cui l'arte cristiana trae spesso una raffinatezza di ascendenza persiana (le vesti

sacerdotali intarsiate), e la giovane e ingenua pittura italiana; tale tendenza va dal IV al IX secolo, e richiederebbe una trattazione locale a sé². Il mosaico non si prestava a rendere un crocifisso sospeso, libero nella chiesa; si realizzarono dunque croci dipinte e parzialmente intagliate, dove lo spazio per il capo, per le mani e per i piedi si amplificava, mentre quello che restava libero accanto alle mani e ai piedi veniva occupato dalle figure di Maria, di Giovanni o di angeli. Tale fu l'origine dei *dipinti* in Italia.

I più antichi di questi crocifissi, e anche alcuni tra i successivi, presentano una particolarità. Intorno al IX secolo, alcune sette sostenevano che, quando Longino lo trafisse con la lancia, Cristo era ancora in vita; convinzione che ebbe ampia diffusione nei secoli XI e XII e che fu condannata da Clemente V³. In ossequio a tale visione, i pittori di questo periodo raffigurano Cristo vivo, mentre d'altro canto risentono dell'autorevole concezione secondo la quale, per aver assunto su di sé tutti i peccati, il suo volto appariva orribile e feroce (un particolare che Huysmans ritiene di vedere confermato ancora nella Crocifissione di Mattheus Grünwald che si conserva al museo di Cassel)⁴. Dai dipinti rinvenuti durante le crociate e attribuiti a san Luca apostolo, uno solo dei quali è custodito come reliquia in Santa Maria Maggiore a Roma, fu ripreso un colorito bruno e grigio, che probabilmente apparteneva a queste opere antichissime soltanto per la cattiva qualità dei materiali usati. Magro, nudo, quasi nero, con il costato gonfio e sporgente e l'addome incavato, le mani e i piedi rattappiti dai chiodi di ferro, le ginocchia in dentro, il volto verdastro con gli occhi aperti dallo sguardo fisso e spento-furioso, i capelli bruno-bianchi striati di sangue bruno-rossastro, ripiegato sulla ferita che fa pensare a labbra malate: questo è il Cristo di Margaritone (XIII secolo) che ho contemplato nella sacrestia di una chiesa fiorentina; le raffigurazioni più antiche e altre ancora sono della stessa maniera, ma meno grandi. In tutte, però, non v'è traccia di animazione figurata o di azione: sono tutte risolte in un decorativismo d'impronta architettonica.

Una volta che il crocifisso si è staccato dalla parete, nasce la pala d'altare. Anch'esse parzialmente intagliate e intarsiate, tutte hanno in comune il fondo d'oro, che riluce tra i colori; fa la sua comparsa la raffigurazione della Madonna e si sviluppa un culto dei santi. È naturale: "Habet Jesus nunc multos amatores regni sui coelestis sed paucos bajulatores suae crucis"⁵, ma ecco, i portatori della croce sono i Santi, nel loro esempio il popolo vede che in aiuto di chi ha veramente fede accadono miracoli. Quando un bambino nasce, viene affidato a un patrono, che invoca quale suo intercessore; e così una chiesa, per la quale, oltre a quella di Maria, si chiede la protezione particolare di un Santo. L'edificio chiesastico simboleggia tutta la fede e così, tra il popolo e il crocifisso, stanno le immagini di Maria o dei Santi.

Nelle pale d'altare si formano due correnti, di cui l'una *torna* all'affresco e l'altra, più tardi, darà origine alla miniatura. In Giotto vediamo ancora le due correnti unite in un tutto; nell'Angelico sono separate, ma entrambe rappresentate compiutamente. Giotto è una strada che si biforca, l'Angelico è una strada gemina. Ma prima di Giotto il maestro di tutti è Cimabue, l'iniziatore di quella che vorrei chiamare la *scuola della tenerezza*, contrapposta al bizantino e al fiammingo-tedesco. Colui che nella sua aristocratica dolcezza fu un grande pensatore, pittore perché la poesia era per lui un'arte troppo immediata, Cimabue, il profeta dell'Angelico, di Baldovinetti, di Filippo Lippi, del Perugino e di Raffaello, il padre di una vera pittura – che nondimeno è poi è degenerata nella scultura, perché la *tenerezza* della linea è propria della scultura e questa sta sul versante opposto della madre di entrambe, l'Architettura⁶. Cimabue fu compreso dal suo tempo: quando la sua grande Madonna fu ultimata, il popolo andò a prenderla e la trasportò nella chiesa in solenne processione cantando salmi; e quel sereno patriarca, che con la sua vista acuta e devota osò guardare alla natura e dalla natura dipinse un san Francesco (una cosa mai vista fino ad allora), passeggiando una mattina su un prato umido di rugiada si imbatté in un

giovane pastore intento a disegnare con un carboncino le sue pecore su una pietra piatta: Giotto.

Quasi una storia del Vecchio Testamento.

Firenze.

ANDRÉ JOLLES

¹ Ernest Hello.

² I monumenti più belli di questo periodo, entrambi a Roma, sono la rinomata Cappella del Paradiso in Santa Prassede, con il fiore d'oro sulle pareti ricoperte di tessere scure, mantello paradisiaco per la colonna della flagellazione di Cristo; e la basilica di San Clemente, che nessuno ha ancora ben studiato, dove io ho trovato affreschi e combinazioni di affresco e mosaico risalenti ad almeno tre epoche, l'ultima certamente non posteriore al VI secolo.

³ Avignone 1305.

⁴ *Là-bas*.

⁵ Tommaso da Kempen.

⁶ Così definita da Th. Molkenboer su una pittura murale.

André Jolles, *Primitieven*, eerste reeks, in “De Amsterdammer”, 8 april 1894

(<http://historisch.groene.nl/nummer/1894-04-08/pagina/3#3/63.07/-76.99>)

In het Italiaans vertaald door Maria Cristina Coldagelli

PRIMITIVI

IV

Dopo il profetico Solitario, la cui versatilità preziosa e filosofica a un tempo lasciava presagire tutto quanto sarebbe seguito, vengono le due figure sommamente positive, i discepoli di san Tommaso il dogmatico: Dante e Giotto. Colloco questi tre personaggi sul versante opposto dell'altra grande triade, la Trinità innologica formata da sant'Ambrogio, san Francesco e Beato Angelico; e vedo i primi come fundamentalmente ritmici, i secondi come metrici. Anche se nelle loro persone, ma soprattutto nelle loro scuole, questi due principi tendono a confondersi, essi sono gli esponenti delle due correnti.

Si considerino ora l'infinita Unità e Comunità della Chiesa: un pittore del XIV secolo è in completa sintonia, per filosofia e relativa espressione artistica, con un poeta del IV. La madre sul cui seno ora posa il bambino è ancora giovane come mille anni prima, e due correnti fundamentalmente diverse operano, fondendosi senza attrito o ciascuna per sé, verso *un* fine comune. La vera chiesa è come un monastero di Santità, salda negli sconvolgimenti, per quanto violenti, dei secoli che vanno dal II al XVI; la falsità e l'apatia, epidemiche nei secoli XVII e XVIII, hanno potuto uccidere qualcosa della sua parte esterna, ma nulla dei recessi più profondi. Chi vive al suo interno prospera nelle terre fiorite della sua immaginazione intimamente infantile, o dimentica poco a poco la bassa occupazione di un tempo, di cui all'inizio serbava ancora vaghi ricordi.

Tommaso d'Aquino, Dante e Giotto rappresentano la triade attiva dei maestri in declino: san Tommaso e Giotto cominciano dalla natura e giungono all'astrazione; Dante, passando felicemente per la politica e il mondano-attivo che minacciano di divorarlo¹, si rifugia nel dogma e in esso riposa. Ambrogio, il vescovo che compone inni, san Francesco d'Assisi e il Beato Angelico sono la triade contemplativa nascente. Tutta la loro vita è un inno di giubilo a Dio: Ambrogio, che divide la cura episcopale tra il governo ecclesiastico e secolare, Francesco, che convertendosi dal male diviene realmente simile ai bambini, e infine l'Angelico, il pittore chiamato da Cristo, sono i cantori del "Te deum laudamus" più bello che sia stato mai intonato.

Ai piedi della croce, se il posto dei primi è quello di Giovanni, ai secondi spetta quello di Maria.

Da veri dogmatici, Dante e Giotto mirano sempre al cuore delle cose, a ciò che il loro predecessore chiamava *Essentia Rerum*. L'allegoria in senso proprio è loro estranea; presentano il dogma in figura, non in simbolo; persino la scena sulla parete della chiesa di Assisi in cui san Francesco, vestito del rozzo saio, sposa la donna chiamata Povertà avvolta in cardi e spine, è così semplice che è possibile istituire un legame diretto tra il vedere e il sapere. La figura di Giotto è come il suo campanile di marmo, quadrato in tutta la sua estensione, simile a un pilastro tra Cielo e Terra: mai Taddeo Gaddi lo ha compreso così bene come quando ha tralasciato la cuspide. Ma anche in Giotto vi è lirismo, lo stesso che Dante padroneggia nella parabola di Francesca da Rimini e poi santifica in alcuni brani del culto di Beatrice; il lirismo lo portò a dipingere il Michele combattente e il Giovanni evangelista che ascende al cielo in Santa Croce. In quel combattente glabro, quasi femminile e così simile, nella lotta contro il mostro, a Maria, c'è nostalgia: la nostalgia del bacio dell'angelo biondo con la fiamma azzurra sul capo aureolato da sette stelle e con tre gigli nella mano² che sente passare piangendo, mentre la sua veste bordata d'oro e di verde fruscia sui sentieri del Cielo, la nostalgia di certi inni dell'Aquinate che si placa al "Tu hai parlato

bene di me, Tommaso” del Salvatore, e che persino nel ferreo Giotto si acquieta nella figura del vecchio Giovanni, che dopo anni di saggezza e preveggenza terrena torna a bagnarsi nei raggi di colui che vide per la prima volta nella sua giovinezza: allora Cristo sofferente, ora Dio in gloria.

* *
*

Per quanto riguarda la tecnica, a mio parere Giotto è l'inventore del *bianco*; anche in alcune delle sue pale d'altare ha applicato sul fondo d'oro il bianco di calce, creando in tal modo un legame tra l'affresco e la pittura su tavola o su tela. Il ricordo della sua vita di pastore lo indusse a eseguire studi di paesaggio, per la maggior parte perduti, che egli raramente riportò su muro. Naturalmente si guarda con grande interesse alle bestie che segnarono l'inizio della sua carriera, come il toro nella leggenda di san Michele: già pienamente gotico, si staglia sulla cavità nera nella roccia architettonica formando il punto centrale tra la folla estatica radunata alle spalle del vescovo e i pastori che, ignari dell'apparizione dell'Arcangelo, tirano, senza esito, all'animale.

Il numero dei discepoli di Giotto fu grande, ma costituito per lo più da epigoni che lo imitavano senza capirlo. Giotto poteva insegnare la maniera, ma la filosofia profonda, la conoscenza di Dio che lo ispirava, doveva essere compresa. Tutti, nei loro dipinti di Santi, riprendono lo sfondo formato dal congiungersi delle aureole, ma l'alto significato che Giotto attribuiva al nimbo e che, solo, poteva conferire carattere a quella maniera di dipingere, si smarrì; i suoi seguaci furono fabbricanti di pale meramente tecnici. Tra questi, i migliori furono Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna, Gerini, Andrea da Milano. I primi due sarebbero stati in grado, insieme, di imitare Giotto: Gaddi possedeva la forza inarrestabile che infonde energia; Orcagna la saggezza sensibile che mai, tuttavia, seppe trovare la giusta modulazione tra l'arte creatrice e l'unificazione dei pensieri in una sintesi, così evidente nel suo

maestro. Egli portò l'astrazione al punto da lavorare senza modello, ma per questo gli mancava l'abilità.

Saggezza e amore si incontreranno in Tommaso da Kempen, e in lui le ritroveremo insieme; ma vedendole separate nelle due Triadi, sappiamo che sono soltanto facce del prisma dalle sfaccettature infinite che è Dio, così piccole a confronto con il Tutto che per la nostra sensibilità non v'è differenza di grandezza tra quelli che presentano solo una qualità e quelli che ne presentano due.

Nella nostra epoca è quasi impossibile giudicare la santità di san Tommaso d'Aquino superiore all'essere artista di Dante, e noi incliniamo a considerare un miracolo l'influsso del sommo su un'opera d'arte, non meno della comparsa delle piaghe di Cristo, dimentichi come siamo del fatto che ogni espressione, persino la parola, non è che la seconda istanza di un'Essenza-movimento, e l'arte la terza.

Firenze

ANDRÉ JOLLES

Il mio sentito ringraziamento all'illustrissimo Signor v.d. Hoeven per avere confermato la mia regola con un'eccezione che pare quasi creata da un poeta lirico; tale è un'eccezione a *tutte* le regole.

¹ Inferno I.

² Rossetti Blessed Damozel.