

## La cella dell'angelo

Francesco Donfrancesco

In una mattina calda di primavera, guardavo uno degli affreschi che il Beato Angelico dipinse nelle celle di San Marco, a Firenze. Appoggiato allo stipite della porta della prima cella, trattenuto al di qua da un robusto cordone, vedevo davanti a me la piccola finestra aperta sui tetti e sul cielo, e alla sua sinistra la scena del *Noli me tangere*, l'incontro di Maria Maddalena con Gesù in veste di giardiniere, nel giardino che si apre davanti alla tomba spalancata e vuota. Mi chiedevo, perplesso, come mai l'Angelico avesse dipinto l'affresco a fianco della finestra, e dunque in controluce; e perché in quella cella, che è la prima di numerose altre, fosse stato dipinto proprio un evento finale del Vangelo.

Sapevo che nulla, in quei tempi, era lasciato al caso, per cui, per capire, non rimaneva che una paziente interpretazione. Il senso di quella disposizione, pensai, poteva dipendere soltanto dal fine cui era destinata quella cella, lo spazio chiuso che ospitava un monaco. Ma come intendere quel senso, in modo che tutti i fenomeni rimanessero, per quanto possibile, compresi nell'interpretazione?

La finestra si apriva sul mondo e sul variare del tempo, sull'apparenza dispersa del molteplice; mentre il dipinto, proprio presentandosi come un analogo della vicina finestra, evidenziava la sua dissomiglianza da essa, perché offriva una visione, non



già delle apparenze del mondo, ma del mistero che è rivestito da quelle apparenze: una realtà senza tempo e spazio, eterna, finalmente visibile in figure che somigliano a ciò che permane identico. In questo dipinto, come in quelli delle altre celle, era dato corpo a una figura d'apparizione, a una presenza immaginale, la cui luce radiava dalla penombra ma soltanto dopo lunga concentrazione, dopo che lo sguardo era stato da tempo distolto dalla finestra e dal mondo che ne appariva.

Più in particolare, in questa prima cella il corpo d'apparizione era quello rinato dopo la morte, corpo trasfigurato per eccellenza, corpo di resurrezione; e dunque figura della meta di ogni esistenza monastica, il cui compito era la paziente opera di trasformazione, in quel singolo uomo, del molteplice nell'Uno, ovvero l'*imitatio* dell'Uno – la trasformazione,

la trasfigurazione di quel corpo particolare nella sua essenza spirituale, nell'unica e unificante *imago Dei*.

Non mi era stato troppo difficile giungere a questo punto delle mie riflessioni. Entrambi i dilemmi sembravano interpretati: il perché della disposizione su quella parete e il perché di quella particolare immagine nella prima di tante celle. Ma l'interpretazione aveva improvvisamente come denudato l'immagine, che non mi appariva più come una rappresentazione, ma come una presenza. La mia curiosità si dissolveva nell'inquietudine che quella presenza svelata stava generando in me. L'immagine non era più una traccia, sia pur sublime, della storia dell'uomo, non era la memoria di una grandezza ereditata dal passato, un'opera d'arte. Era lì, ferma in tutta la sua implacabile potenza. E m'interpellava. Non era un evento del passato rappresentato come sulla scena di un teatro dove io ero uno spettatore, ma era un evento attuale nel quale mi trovavo incluso.

Mi allontanai, disorientato. Più tardi, mentre passeggiavo nella vicina, silenziosa biblioteca di Michelozzo, ritrovai il filo strappato delle mie riflessioni. Capivo che aver connesso l'immagine dipinta allo spazio abitato della cella, e al monaco in meditazione e in preghiera, aveva annullato una distanza, una separazione nello spazio e nel tempo determinata da una convenzione linguistica che condizionava la percezione dell'immagine. Si era creato un improvviso *continuum* spaziale, che comprendeva giardino e cella, nel quale ero rimasto incluso. In quello spazio unificato, proprio in quello spazio doveva essersi generato l'evento sfuggito alla convenzione rappresentativa, che riduce l'immagine a significante univoco, in questo caso alla semplice illustrazione di un certo episodio del Vangelo. I miei pensieri stavano andando tutti nella medesima direzio-

ne: dall'immagine intesa come rappresentazione all'immagine come presenza; dall'immagine come racconto all'immagine come evento attuale, come nucleo energetico, generatore di una trasformazione. In termini teologici: un evento simbolico, sacramentale, in cui tempo ed eterno, conosciuto e inconoscibile si congiungono.

Fra i codici miniati della biblioteca mi tornò il ricordo di una teoria di Alberto Magno, che certamente l'Angelico conosceva. Alberto Magno definiva il luogo come «principio attivo di generazione», o anche *virtus factiva et operativa*, cioè potere che genera le forme, che si manifesta nel dare forma. In altre parole, il luogo manifesterebbe la “potenza” della materia, il suo “anelito” a determinarsi come forma.

Tornai nella cella, a guardare l'affresco. Il luogo è un giardino, in apparenza un semplice giardino, di cui però Gesù è il giardiniere; un giardiniere che lo cura assiduamente, come ci suggerisce la zappa appena posata sulla spalla. C'è dunque una relazione intima fra il giardino e il suo giardiniere: non ci sarebbe il giardiniere senza il giardino... Quel luogo, il giardino, è dunque generativo, determina la forma stessa in cui Gesù compare. Del resto, nella vicina Annunciazione, il portico dove Maria è sorpresa dall'angelo si apre su un identico giardino, evidentemente il luogo di trasformazione nel quale Gesù è destinato a svolgere il suo compito – dall'inizio alla fine.

Ora, dopo questi primi pensieri, i fiori rossi che vedo spuntare nel prato, nello spazio intermedio fra Maddalena e Gesù, cominciarono ad attirare la mia attenzione, discretamente. Come mai l'Angelico, che non avrebbe avuto alcuna difficoltà a dipingerli con tutte le loro caratteristiche, come del resto aveva fatto altrove, qui li aveva risolti, con una lieve inflessio-



ne del pennello, in una piccola macchia rossa, la stessa piccola macchia rossa circolare in cui aveva risolto le ferite alle mani e ai piedi di Gesù? E perché i fiori più vicini ai piedi erano disposti in gruppi di cinque, come cinque sono le ferite nel corpo

di Gesù? Forse perché le stigmate sono i fiori del suo corpo? O al contrario, perché l'Angelico aveva voluto rappresentare Gesù, il giardiniere, nel momento in cui semina nel giardino del mondo le sue stigmate, prima di tornare al Padre? Ed è possibile che queste traslazioni di significato siano segretamente governate dalle tre piccole croci rosse, di quello stesso rosso, allineate lì vicino? Tre segni sanguinanti che non hanno alcuna giustificazione rappresentativa, e che sembrano alludere alla Passione di Gesù, e forse anche alla Trinità.

Il maestro teologico dell'Angelico, Tommaso d'Aquino, diceva che le ferite di Gesù sono il segno di una bellezza speciale, *specialis decor*, la bellezza pur sanguinante dell'umiltà, che è la Bellezza stessa, quella che si manifesta negli umili gigli dei prati e nella Maddalena rosso vestita, amante umilmente inginocchiata davanti al suo amato, bellezza dell'anima che finalmente contempla la sua fonte d'amore. Forse per questo si erge sul prato, poco sopra i fiori, una palma, che è anche l'asse intorno al quale sembra generarsi lo spazio del dipinto; la palma della vita eterna, quasi spuntata, si direbbe, fra i fiori rossi, nata dal timido, trepidante cercarsi e ritrarsi delle due mani, le mani dell'amante e dell'amato. Albero centrale di cinque alberi.

Quella che sembrava una rappresentazione identificabile e definibile si era come aperta, a partire da quello spazio fiorito intermedio, in una fioritura di senso che mi lasciava immaginare, perché destabilizzava la certezza univoca del significato. Così mi accorgevo con sorpresa che l'Angelico aveva rialzato la linea dell'orizzonte, per cui, a ben guardare, il piano sembrava quasi sollevarsi e precludere l'ingresso in quello spazio, che una palizzata chiudeva, sì, in alto, lontano, ma

che, proprio mentre sembrava aprirsi sul davanti, accogliente, invece mi escludeva.

Forse...

Ero solo. Oltrepassai il cordone ed entrai nella cella. Davanti all'immagine, laddove avrebbe potuto stare il monaco che l'abitava, provai timidamente ad assumere la posizione dell'umiltà suggerita dall'amante, Maddalena: m'inginocchiai come lei. E guardai. Lo spazio che prima sembrava precluso, ora si apriva, acquistava una coerenza prospettica che prima sembrava mancare, e sentivo entrarvi l'anima-Maddalena, e percorrerlo, fino a svettare sulla cima della palma.

Lo spazio dell'evento era adesso continuo e avvolgente: la cella e il giardino erano tutt'uno, e l'anima-Maddalena era introdotta alla presenza del suo Signore trasfigurato, così invitata a trasfigurarsi in sua somiglianza. Non ero più nello spazio di prima, ed ero in un altro tempo, scanditi entrambi dai moti dell'immaginazione. Non l'immagine era entrata nel tempo della mia esistenza, come fosse una rappresentazione osservata e analizzata fuori di me in quel breve tempo di una mattina di primavera; ma l'anima era entrata in un tempo e uno spazio diversi e inaspettati, e tuttavia suoi propri, diventando parte dell'immagine, coesenziale ad essa. L'immagine rivelava allora di essere non già segno e rappresentazione, ma evento e presenza, un processo avvolgente di assimilazione a un'essenza. Adesso, era trasformazione in atto dell'anima.