



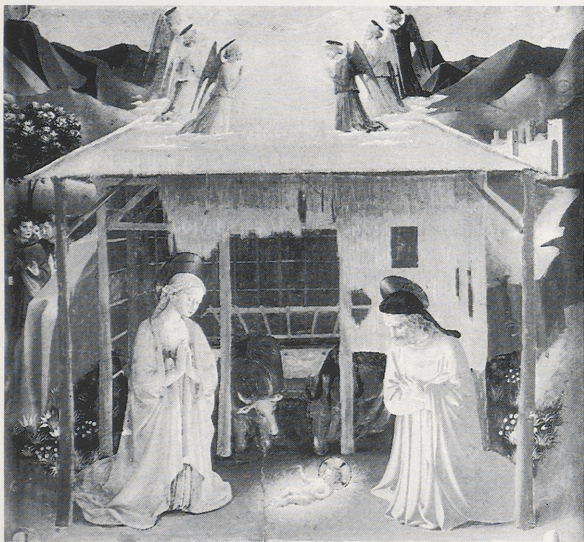
1 Beato Angelico e Filippo Lippi, Adorazione dei Magi ('Tondo Cook'). Washington, National Gallery.

ATTORNO AL TONDO COOK: PRECISAZIONI SUL BEATO ANGELICO SU FILIPPO LIPPI E ALTRI

di Miklós Boskovits

Le considerazioni che vorrei proporre qui¹ avranno, come il titolo implica, una certa circolarità, adeguandosi alla sagoma del dipinto — uno dei primi raffiguranti l'*Adorazione dei Magi* su un supporto tondo — con il quale s'inizia e si conclude il mio discorso. Mi riferisco al cosiddetto *Tondo Cook* (fig. 1), appartenente alla National Gallery di Washington: un dipinto bellissimo, ma di paternità discussa anche se — e a questo riguardo non ci sono dubbi — intimamente legato all'arte del Beato Angelico. Accanto alla sua, vi è stata individuata però anche la mano di Filippo Lippi e qualche critico ritiene che invece del maestro domenicano vi sia da riconoscere la presenza di un creato di questi. In proposito si è parlato del Gozzoli, del Pesellino, del Maestro della Natività di Castello e di non meglio precisati anonimi.² Il tempo concessomi nella presente occasione non mi permetterà un'analisi sufficientemente ampia del ricchissimo testo pittorico né la discussione dettagliata delle proposte attributive via via avanzate. Tenterò comunque di mettere a fuoco almeno alcuni aspetti salienti della vicenda.

Lo studio più attento ed analitico finora dedicato al *Tondo Cook* è forse tutt'ora quello pubblicato da Bernard Berenson sessant'anni or sono³, e sarà quindi opportuno ricordare la sua ricostruzione della genesi del dipinto che per molto tempo è apparsa convincente. Secondo il Berenson, dunque, il *Tondo* sarebbe stato iniziato dal Beato Angelico, forse assistito da discepoli, e portato a termine da Filippo Lippi, ancora nel corso degli anni '40 del Quattrocento. Verso la fine della sua lunga vita però lo studioso cominciò a nutrire dei dubbi sul contributo dell'Angelico in prima persona all'esecuzione del dipinto⁴, accogliendo un'ipotesi



2 Beato Angelico, Natività (particolare dell'Armadio degli argenti). Firenze, Museo di San Marco.



3 Benozzo Gozzoli, Natività. Roma, Pinacoteca Vaticana.

critica da qualcuno già espressa in passato⁵ e offrendo lo spunto per i recenti, approfonditi studi di Jeffrey Ruda. Secondo quest'ultimo, infatti, l'opera sarebbe stata iniziata dal Lippi, assistito da un "close follower" dell'Angelico. Dopo una prima fase dei lavori il dipinto sarebbe stato messo da parte e non terminato che molto tempo dopo, ormai oltre la metà del secolo. Ancora più recentemente è stata suggerita l'identificazione dell'anonimo aiuto di stile 'angelichiano' con il giovane Gozzoli, la cui presenza nel *Tondo Cook* era già stata avvistata, come abbiamo visto, nel secolo scorso.⁶

Dunque il giovane Gozzoli aiuto nella bottega di Fra Filippo? Per la verità né i documenti né le opere stesse del Lippi ci forniscono indizi a sostegno di una simile ipotesi e si può aggiungere che anche riguardo ad una lunga permanenza di Benozzo al fianco del maestro domenicano — a parte, ben s'intende, gli anni di collaborazione a Roma e ad Orvieto nel 1447-48 — si può nutrire qualche dubbio.⁷ A ben guardare, infatti, si ha la netta impressione che il ruolo di questo maestro nell'attività della bottega del Beato Angelico sia stato sopravvalutato.

Anche in opere eseguite durante la documentata collaborazione dei due, nelle pitture della 'cappella segreta' di Niccolò V in Vaticano⁸ e negli affreschi della volta della cappella di San Brizio del Duomo di Orvieto⁹, i tentativi di individuare la parte del giovane Benozzo risultano per lo più scarsamente convincenti. Particolarmente problematica mi sembra però l'attribuzione a quest'ultimo di brani di opere fiorentine del Beato Angelico. Sarà davvero di sua mano la *Natività* dell'Armadio degli argenti? Ma allora a chi dobbiamo attribuire la scena analoga dipinta nel 1450 — e quindi negli stessi anni — per San Francesco a Montefalco (oggi nella Pinacoteca Vaticana) e firmata dal Gozzoli? Quest'ultima, infatti, nonostante il simile impianto compositivo rivela una condotta pittorica davvero diversa (figg. 2 e 3).¹⁰ E quanto agli affreschi delle celle di San Marco, perché dovrebbe essere del Gozzoli un brano come la *Madonna dolente* della *Derisione di Cristo* (cella N. 7)?¹¹ A mio modo di vedere, per lo meno, le differenze tra questo affresco e altri del medesimo complesso che solitamente vengono riconosciuti all'Angelico appaiono davvero troppo sottili, e la stessa sensazione ho anche guardando, ad esempio, il *Battesimo di Cristo* della cella N. 24, la *Crocifissione* della cella N. 25 o l'*Orazione nell'Orto* di quella N. 34 (figg. 4-6), a proposito della quale si è parlato della piena responsabilità del Gozzoli.¹² In quest'ultimo caso si tratterà piuttosto, come già avvertito dal Bellosi, dell'esito di una fase più matura dello stesso Fra Giovanni, mentre per gli altri affreschi andrà sottolineato lo stato di conservazione disuguale (con brani non sempre ben leggibili) e soprattutto di esecuzione talvolta corsiva.¹³ Qualche intervento di collaborazione non si può escludere, ma personalmente dubito che i frati fossero disposti ad ammettere pittori laici nella clausura del loro convento (e a pagare il loro lavoro)¹⁴ quando avevano a disposizione un confratello che meglio di chiunque altro poteva corrispondere alle loro attese. Comunque stessero le cose, gli indizi finora adottati per sostenere la paternità del Gozzoli per interi affreschi o per singole figure mi sembrano insufficienti.

Ma ci sono anche altre revisioni da fare nel catalogo attribuito al giovane Gozzoli. Va restituito a Filippo Lippi, ad esempio, il piccolo *Vir dolorum* del Museo di Castelvecchio a Verona, già riconosciuto al suo vero autore dal Volpe¹⁵, mentre spetta a Zanobi Strozzi il *Ratto di Elena* della National Gallery di Londra (figg. 7 e 8).¹⁶ Lo stupendo frammento d'affresco con il Volto di Cristo, oggi conservato nel Museo di Palazzo Venezia¹⁷, credo vada invece ricondotto tra le opere del Beato Angelico, come suggerisce il confronto con qualche brano del ciclo della 'cappella segreta' in Vaticano (figg. 9 e 10). Il prezioso cimelio fu ritrovato all'inizio del nostro secolo nel monastero di Santa Chiara a Piperno, ma si tratta di un affresco staccato dalla parete anticamente che potrebbe provenire anche dal perduto ciclo cristologico eseguito dal maestro domenicano nella cappella di San Niccolò in Vaticano; ciclo del quale alcuni brani — testimone il Vasari — furono staccati prima della demolizione.¹⁸



4 e 5 Beato Angelico, Derisione di Cristo e Crocifissione (particolari). Firenze, Museo di San Marco.



6 Beato Angelico, Orazione nell'Orto (particolare). Firenze, Museo di San Marco.



7 Zanobi Strozzi, Ratto di Elena (particolare). Londra, National Gallery.

Il novero dei dipinti assegnabili agli inizi del Gozzoli va dunque fortemente ridimensionato: fra le proposte attributive finora formulate sono solo tre quelle che convincono appieno, ma non è detto che fra le tavole di ambito angelichiano non si possano ancora individuare documenti dei suoi esordi (fig. 11).¹⁹ Le tre opere per le quali il nome di Benozzo e una datazione precedente al 1450 mi sembrano del tutto convincenti sono la decorazione dei *Vaticinia pontificum* della British Library, compiuta entro il 1447 o poco dopo²⁰, e due piccoli dipinti dello stesso giro di anni, cioè la *Crocifissione* di una raccolta privata, resa nota dal Longhi²¹, e la deliziosa *Madonna del baldacchino* nella National Gallery di Londra (fig. 12).²² Il cromatismo luminoso e l'atmosfera fiabesca di questi dipinti, i loro scenari costruiti con rigorosa prospettiva, richiamano modelli del Beato Angelico degli anni '30, mentre le proporzioni snelle e l'eleganza un po' ricercata dei gesti li avvicinano sia a Zanobi Strozzi che al Pesellino. Si tratta, in somma, di un modo di vedere che mentre tradisce stretti legami con la bottega angelichiana, non sembra chiudersi nemmeno ad esperienze di altro tipo. Tuttavia, le analogie di questo gruppo di opere giovanili del Gozzoli con il *Tondo Cook* mi sembrano soltanto generiche e le loro affinità con i lavori contemporanei di Filippo Lippi pressoché nulle.

Se il confine tra i cataloghi dell'Angelico e del suo giovane collaboratore appare mal definito e bisognoso di revisione, non meno necessario sarebbe ormai un sistematico riesame



8 Zanobi Strozzi, Assunzione (particolare). Dublino, National Gallery of Ireland.

della produzione di Zanobi Strozzi, artista al quale fino a non molti anni fa veniva pacificamente attribuita parte considerevole dell'opera miniata del maestro domenicano.²³ Oggi, via via che si delinea il catalogo del Beato Angelico miniatore, si stanno creando anche le condizioni per poter ridefinire più puntualmente il catalogo dello Strozzi, miniatore tra i più richiesti a Firenze verso la metà del XV secolo.²⁴ Gli esiti non sempre concordanti degli studi di Licia Collobi Raghianti e di Mirella Levi D'Ancona ci offrono comunque materiale sufficiente per riconsiderare la sua opera, molto diversa da quella dell'Angelico non solo per le doti certamente più modeste, ma anche per l'indole più dolce e sognante. Lo Strozzi si preoccupa meno dell'effetto spaziale o del vigore plastico delle forme, e spesso ricorre a ritmi di vago sapore tardogotico. La netta partizione di luci e ombre o gli effetti della luce riflessa non sembrano interessarlo: di preferenza egli modella con ombre morbide che tendono a semplificare le forme e a ridurne le varianti individuali, affidando alle cadenze fluenti del contorno l'animazione delle scene. E in vano si cercherebbe sui fogli decorati dal suo pennello un'eleganza di gestualità, scorci di bravura e una condotta franca ed asciutta come si vedono nelle miniature dell'antifonario Cor. 43 della Biblioteca Laurenziana, ingiustamente trascurate dalla critica e fino ad oggi lasciate ancorate al nome dello Strozzi, al quale le aveva assegnate ottant'anni or sono Paolo D'Ancona.²⁵



9 Beato Angelico, Testa di Cristo (frammento).
Roma, Museo di Palazzo Venezia.



10 Beato Angelico, Ritratto di chierico (particolare del ciclo della 'cappella segreta' di Niccolò V).
Roma, Palazzo Vaticano.

Taluni brani, come l'iniziale *I* con l'*Orazione nell'Orto* sul fol. 147, richiamano subito alla mente dipinti dell'Angelico, come la stupenda tavoletta di soggetto analogo nella Pinacoteca di Forlì, della quale la scena miniata sembra anzi anticipare l'idea compositiva (figg. 15 e 16).²⁶ Altrove invece, come nel *bas-de-page* del fol. 199, dove un uditorio composto di un re, un giurista, di frati e di orientali ascolta l'insegnamento dell'Aquinate (fig. 13), o in quello del fol. 147 con l'*Ultima cena*, si scoprono delle vere e proprie novità; in quest'ultima raffigurazione, ad esempio, l'artista si trova costretto dallo spazio lungo e stretto che deve decorare, a sperimentare un assai ingegnoso ed originale schema compositivo che — per quanto si può sapere oggi — non ritorna in altre sue opere (fig. 17).²⁷ Che la stupenda serie di miniature del corale laurenziano sia effettivamente da restituire al maestro domenicano, lo rivelano alcuni puntuali confronti con opere da lui eseguite in anni vicini alla seconda metà degli anni '30. In questo periodo Fra Giovanni ripropone con una certa frequenza il motivo di una o più figure fortemente scorciate che si spingono fuori dal piano del dipinto: lo ritroviamo in più di una scena della predella dell'altar maggiore della chiesa di San Marco²⁸ e anche in alcuni affreschi del convento annesso (fig. 19)²⁹, oltre che nella predella della *Pala di Annalena*, eseguita da Zanobi Strozzi certamente su disegno dell'Angelico.³⁰ Il motivo ricompare anche sulle pagine del Corale 43, ed ottiene un particolare rilievo nell'iniziale *S* del fol. 186, dove, sotto la scena della Tumulazione di Cristo, è raffigurata quella, insolita, della Sigillatura della tomba (fig. 18).³¹ Il soldato che qui vediamo accoccolarsi in primo piano per apporre il sigillo sul coperchio del sarcofago, assume una posizione molto simile a quella di Malco che nell'affresco della cella N. 33 di San Marco cerca di scansare il colpo vibrato da San Pietro.



11 Benozzo Gozzoli (?), Madonna col Bambino e angeli (particolare). Bergamo, Accademia Carrara.



12 Benozzo Gozzoli, Madonna col Bambino e angeli (particolare). Londra, National Gallery.

Naturalmente lo 'stile compendiaro' che le dimensioni piccole delle miniature comportano, rende i confronti di non facile individuazione: da scegliere tra brani secondari e di esecuzione veloce di alcune tavole³², e altre miniature. Infatti, analogie particolarmente suggestive offre proprio il foglio ritagliato del monastero di Santa Trinita, dove le raffigurazioni dei clipei, con busti degli evangelisti e di San Domenico, appaiono quasi sovrapponibili alle immagini simili del corale laurenziano (figg. 21 e 22). Nei medaglioni attorno alla *Crocifissione* l'artista definisce



13 Beato Angelico, 'Iniziale F con San Tommaso che insegna. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. 43, fol. 199.



14 Beato Angelico, Ritratto di frate (particolare della fig.13).



15 Beato Angelico, Orazione nell'Orto. Forlì, Pinacoteca.



16 Beato Angelico, Iniziale I con Orazione nell'Orto. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. 43, fol. 147.



17 Beato Angelico, Bas-de-page con l'Ultima cena. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. 43, fol. 147.

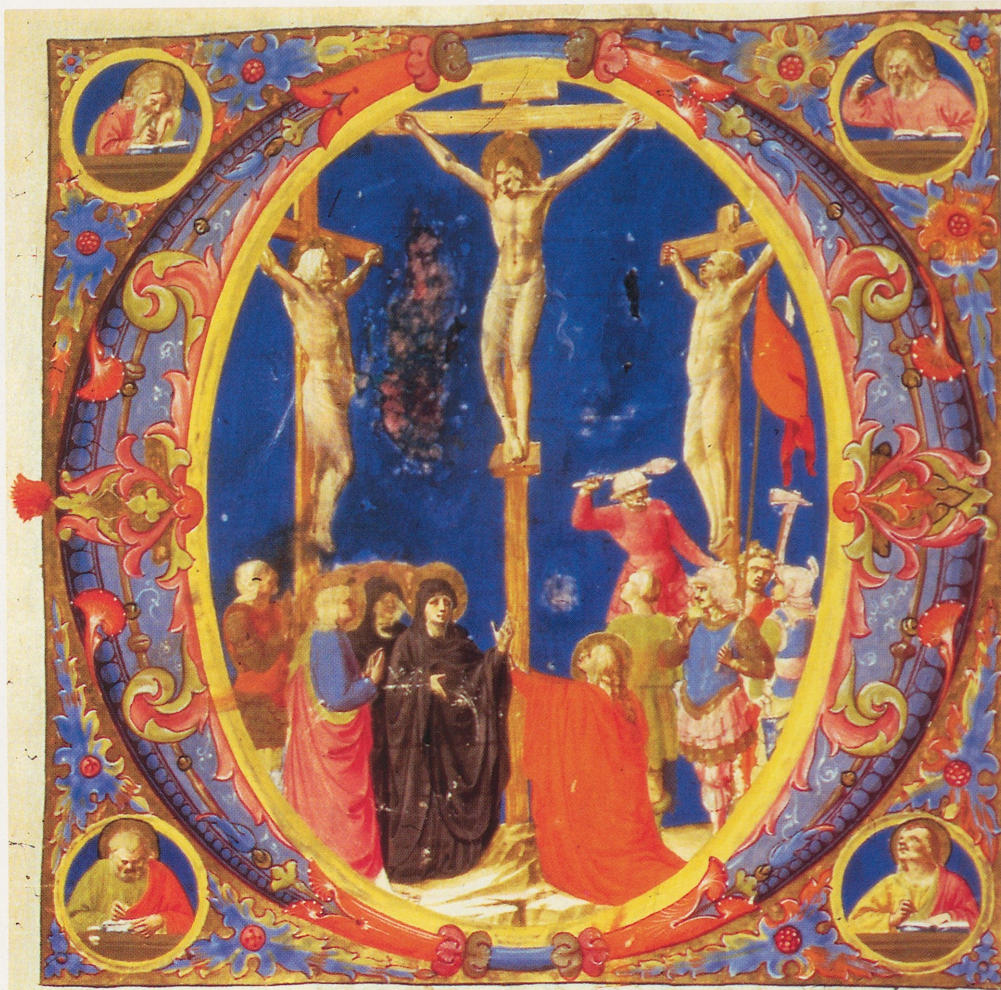


18 Beato Angelico, Iniziale S con Pie donne al sepolcro e Sigillatura della tomba. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. 43, fol. 186.



19 Beato Angelico, Cattura di Cristo (particolare). Firenze, Museo di San Marco.

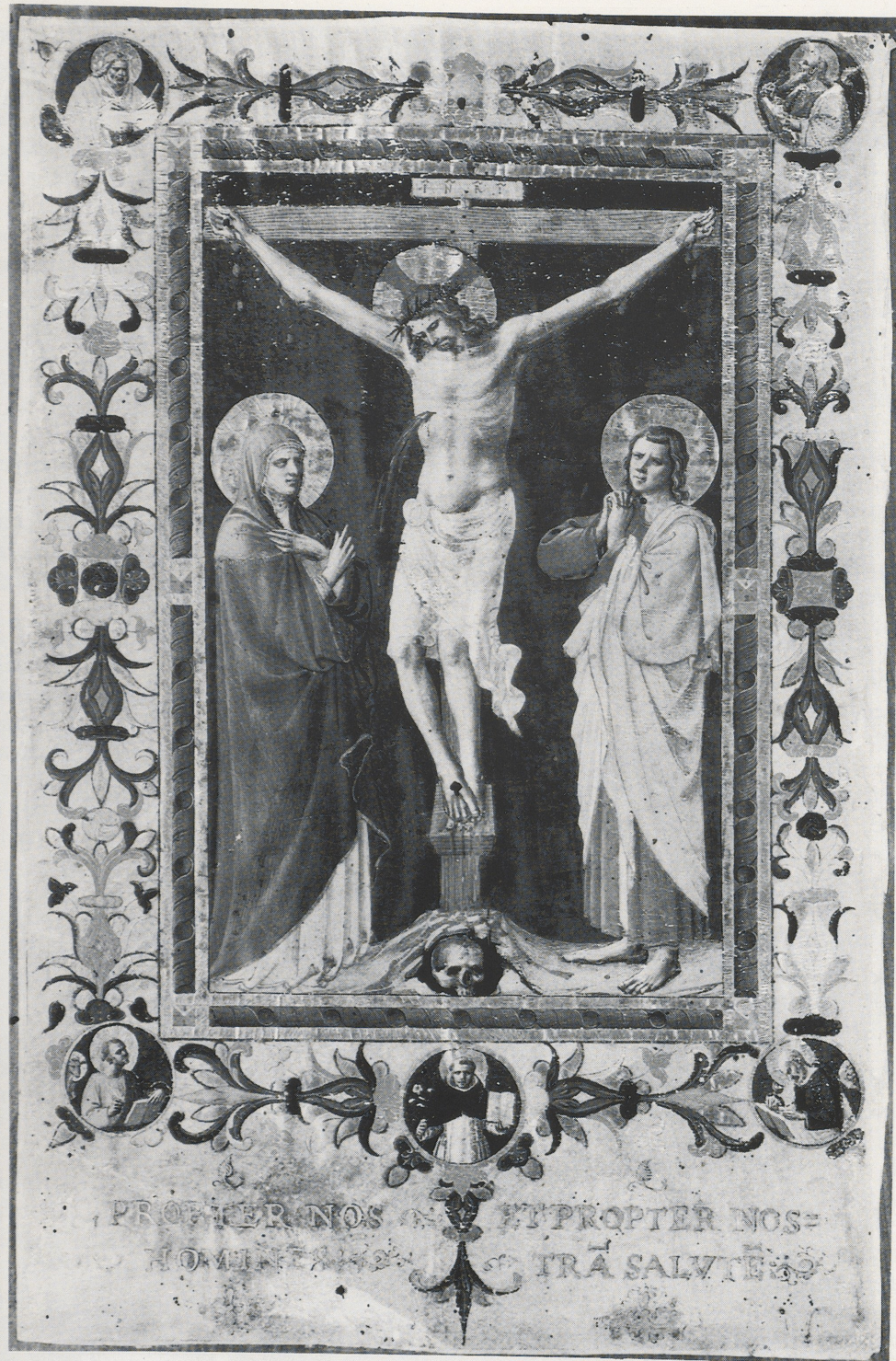
le forme di dimensione pur ridottissima con una sicurezza e spigliatezza davvero straordinarie, mai trascurando il carattere e l'espressione individuale dei personaggi resi con pochi tratti di pennello. Un trattamento pittorico simile si trova anche nelle pagine del corale, dove addirittura, quale ulteriore raffinatezza, alcuni tra i personaggi collocati sulla parte alta della pagina sono dipinti in posizione leggermente scorciata, a suggerire l'effetto 'di sotto in sù'. A proposito dell'*Annunciazione* sul fol. 220 del Corale non si può non rammentare poi l'analoga scena del Messale N. 558 del Museo di San Marco, in cui i protagonisti si trovano riuniti nell'iniziale, mentre qui l'angelo appare sul margine opposto della pagina, rivolgendo parole di conforto a Maria mentre ancora è in volo.³³ A causa dei danni subiti, oggi nell'*Annunciazione* del corale laurenziano forse si apprezza più l'idea compositiva che la realizzazione pittorica, e la stessa cosa si può dire riguardo la *Crocifissione* del fol. 168 v., pure danneggiata dall'umidità in varie zone (fig. 20). La composizione di quest'ultima è di rara efficacia e forza e anticipa,



20 Beato Angelico, Iniziale O con Crocifissione. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. 43, fol. 168 v.



21 Beato Angelico, Bas-de-page con San Domenico, San Paolo e San Pietro martire. Firenze, Biblioteca Laurenziana, Cor. 43, fol. 1.



22 Beato Angelico, Pagina miniata con Crocifissione, busti di evangelisti e San Domenico. Firenze, Santa Trinita.

anche nello stupefacente trattamento anatomico dei nudi, la soluzione che l'Angelico proporrà poi nella Sala capitolare di San Marco.³⁴ Ma per non allungare troppo questa parte del discorso, non mi soffermerò su altri dettagli, tranne questo piccolo brano in alto a destra sul fol. 199, con il profilo di un frate che, seminascosto nel fogliame della decorazione marginale, sta ascoltando la lezione impartita da San Tommaso (fig. 14). L'ossuta e fiorentinissima fisionomia, rievocata in modo mirabile con poche pennellate essenziali, è di tale intensità e verità naturalistica da rammentare i migliori esempi della ritrattistica angelichiana.³⁵

Ma è ormai tempo di tornare al *Tondo Cook* (fig. 1), per l'analisi del quale credo possano essere utili le osservazioni or ora esposte sulle miniature del Corale 43 della Laurenziana; lavoro eseguito probabilmente verso la fine degli anni '30³⁶, che ormai prelude alla fase tarda dell'Angelico. Il *Tondo*, infatti, benché di dimensioni piuttosto grandi — misura cm 137 di diametro — è popolato da un numero ingentissimo di figure a volte molto piccole e di esecuzione veloce, che per certi versi richiamano le immagini di quel codice. La stesura pittorica della tavola è particolarmente rapida e sommaria nella parte destra in alto, dove si vede in lontananza (fig. 23) la sfilata del corteo dei Magi, ma non solo; non del tutto rifiniti appaiono anche gli stallieri indaffarati e gli animali nella stalla, o i giovani ignudi che si affacciano tra le rovine, come pure alcuni componenti della folla che sta passando sotto l'arco a destra. Nella stessa parte alta del dipinto si nota però anche qualche brano di condotta meticolosa: il pavone e i fagiani anzitutto, che costituiscono esempi di virtuosistico naturalismo descrittivo (fig. 24)³⁷, oppure le donne che stanno uscendo dalla porta della città, o il gruppo di poveri che avanza dietro la stalla.

A parte i volatili (da considerare un caso a sé), le zone citate sono accomunate da un trattamento pittorico simile. Pennellate fitte, sottili e nitide accarezzano i corpi, modellando con lumeggiature a tratteggio le forme, come avviene di solito in opere della piena maturità del Beato Angelico, richiamate anche dalla freschezza e dalla qualità finissima della condotta, oltre che dalla soluzione peculiare di certi particolari. Il motivo della cinta muraria scorciata, intervallata da torri i cui lati in ombra cadenzano le mura assolate, spesso ricorre nelle opere del Frate, dalla *Deposizione* di Santa Trinita alla predella del politico di Perugia. Le donne dal portamento regale che posano davanti alla porta immobili, con le vesti scalfite da lunghe e sottili pieghe falcate, ricordano da vicino brani di quest'ultimo complesso, ma anche particolari dell'Armadio degli argenti (figg. 25-27); qualche figura del gruppo dei mendicanti al centro della tavola richiama il trittichetto della Galleria Corsini a Roma (pure un'opera della piena maturità; figg. 28 e 29)³⁸, mentre tra i giovani ignudi che dal loro rifugio tra le rovine osservano stupefatti l'arrivo dei Magi, mi sembra di poter riconoscere personaggi delle miniature dei Salteri Nn. 530 e 531 del Museo di San Marco (figg. 30 e 31).³⁹

Le analogie richiamate avvicinano dunque le parti 'angelichiane' del *Tondo* ad opere del Frate risalenti agli anni verso il 1440-50. Mi sembrano scarsamente convincenti invece i confronti con le opere del giovane Gozzoli: sia con le sopra ricordate miniature e tavole databili entro quel decennio, sia con le prime opere accertate dell'artista, ad esempio con la pala datata 1450 della Pinacoteca Vaticana, dove tra l'altro non si può non avvertire il netto scarto qualitativo rispetto all'*Adorazione dei Magi* qui studiata (cfr. fig. 3).⁴⁰ Solo somiglianze generiche con alcune opere del Gozzoli vedo anche nell'unico brano decisamente angelichiano della metà inferiore del *Tondo*, ovvero nel volto e in parte della veste di Maria: il tipo fisionomico femminile dalla faccia piena che si restringe intorno al mento un po' sfuggente, gli occhi distanti e leggermente sporgenti, il naso fine e dalla punta allungata all'in giù, sono elementi che Benozzo mutua non di rado da opere tarde del Beato Angelico⁴¹, ma il nitore luminoso e la delicatezza di modellato che contraddistinguono l'opera matura del maestro domenicano restano su un livello qualitativo che il Gozzoli non era in grado di eguagliare.



23 Beato Angelico, Adorazione dei Magi (particolare della fig. 1).



24 Beato Angelico e collaboratore di Filippo Lippi, Adorazione dei Magi (particolare della fig. 1).



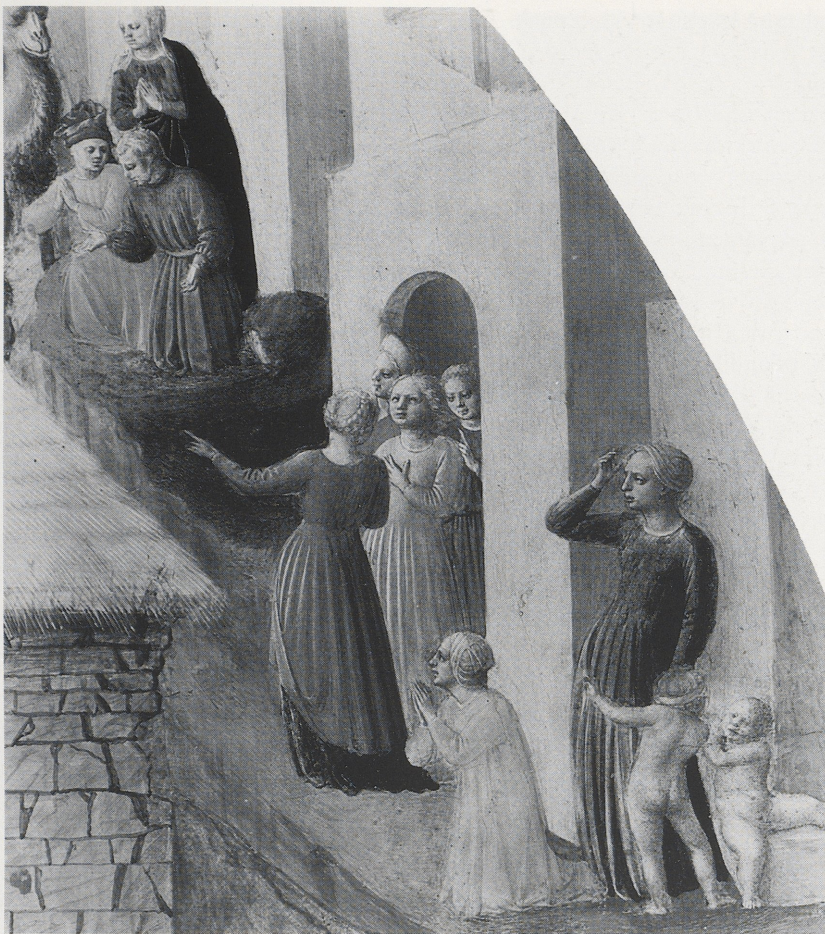
25 Beato Angelico, San Nicola dà la dote alle fanciulle povere (particolare). Roma, Pinacoteca Vaticana.



26 Beato Angelico, Le pie donne al sepolcro (particolare dell'Armadio degli argenti). Firenze, Museo di San Marco.

Per il resto tutte le figure in primo piano, San Giuseppe, i Magi e gli uomini del seguito inginocchiati accanto a loro, il giovane pastore a destra e anche il piccolo Gesù⁴², rivelano inconfondibilmente la mano di Fra Filippo, il quale si esibisce qui in un testo pittorico insolitamente elaborato e prezioso. Sorprende l'abbondanza delle decorazioni dorate delle vesti e l'attenzione dedicata a dettagli quali alcuni costumi o la curiosa e complessa acconciatura del secondo dei Re Magi. Nonostante la precisione nel descrivere i suoi personaggi, l'artista rinuncia però alla tornitura finale delle forme, che costruisce con veloci colpi di pennello appena intinto di colore, conferendo un effetto nervosamente vibrante alla stesura pittorica.

È interessante osservare che nelle figure del primo piano — e solo qui — compaiono vari pentimenti. Il più vistoso è quello del Mago più giovane che in un primo momento aveva la testa un poco più grande e rivolta verso la Sacra Famiglia (stesura di cui rimane ancora traccia visibile ad occhio nudo sopra la sua spalla sinistra: fig. 32). Cambiamenti rispetto alla prima versione si possono notare anche nel pastore, la cui mano sinistra appare lasciata allo stato di abbozzo, e nel San Giuseppe, che doveva essere collocato un poco più a destra ed avere l'aureola più scorciata (figg. 35 e 36).⁴³ Quanto al carattere stilistico della pittura, esso corrisponde certamente ai modi di Fra Filippo, ma i pareri sono discordi sulla posizione cronologica dell'opera nel percorso del maestro.⁴⁴ A mio modo di vedere i personaggi in questione mostrano soprattutto affinità con brani dell'opera matura del Lippi, databili intorno agli anni '50: il giovane Mago sembra fratello del San Damiano nella lunetta della National Gallery di Londra⁴⁵ o delle giovani donne nel fondo del *Tondo* della Galleria Palatina a Firenze⁴⁶, quello medio richiama alcuni personaggi esotici nella *Predica del Battista* affrescata nel Duomo di Prato, ciclo in cui si trovano paralleli anche con il giovane pastore del *Tondo*



27 Beato Angelico, Adorazione dei Magi (particolare della fig. 1).

Cook (fig. 34), mentre il tipo fisionomico di San Giuseppe, benché ricorrente nel repertorio lippesco, si avvicina forse soprattutto a brani quale il Dio Padre nell'*Adorazione del Bambino* nella Gemäldegalerie di Berlino (fig. 33).⁴⁷

La parte più problematica del *Tondo Cook* è quella che illustra la variopinta popolazione del seguito dei Magi che si sta avvicinando, da sinistra, verso il primo piano. Tra le componenti del corteo non è difficile isolare figure familiari nell'opera del Beato Angelico. Il giovane biondo dai capelli riccioluti, ad esempio, che giunto vicino alla stalla posa una mano al petto e guarda in alto, fa chiaramente parte del repertorio figurativo angelichiano (figg. 37 e 38)⁴⁸, ma risulta rielaborato con le sottili, nervose pennellate che abbiamo notate nei brani dipinti da Filippo Lippi. La stessa cosa mi pare si possa affermare anche per l'anziano inturbantato che gli sta accanto a sinistra, mentre il giovane pure con turbante in capo ma con barba e baffi radi, alle spalle di quest'ultimo, è un brano tipico dell'Angelico di cui si ritrovano varianti in alcuni affreschi di San Marco (fig. 39).⁴⁹ Ancora più a sinistra, l'uomo calvo e dal volto rasato che, con espressione sofferta, guarda in alto, presenta invece una fisionomia che bene s'inserisce nel repertorio lippesco e che pure il modellato più libero e 'sfatto' fa ritenere dipinto da quest'ultimo.⁵⁰

Spostandoci con lo sguardo verso le figure all'estremità sinistra del dipinto e verso quelle della zona più bassa, riuscirà sempre più difficile individuare lo stile dell'uno o dell'altro artista. Le tipologie dell'Angelico sono richiamate ancora dal giovane a cavallo con le mani giunte, e dall'uomo barbuto che gli cavalca accanto, con lo sguardo rivolto in alto e le mani alzate in segno di meraviglia (motivo che sembrerebbe mutuato dall'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano; cosa più facile da trovare nell'opera del Beato Angelico che non in quella del Lippi).⁵¹ In tali brani, e ancora più nelle figure dell'ordine inferiore, solo l'impianto dei singoli personaggi sembra rivelare l'ideazione del maestro domenicano: i due uomini inturbantati, ad esempio, che in piedi a sinistra osservano l'omaggio reso dai Magi a Maria e a suo Figlio, con le loro vesti che si raccolgono in poche pieghe e di scarso aggetto. La realizzazione pittorica invece, e soprattutto il trattamento dei volti e delle mani con nervosi, sottili colpi di pennello che conferiscono un certo qual effetto filamentoso alla forma, corrispondono ai modi di Fra Filippo. In questi ultimi particolari, come pure nella maggior parte dei personaggi del corteo, si ha l'impressione che il Lippi intervenisse per completare, rifinire, e in sostanza per rendere 'presentabile' un testo pittorico progettato ed iniziato dall'Angelico, ma non terminato.

In realtà la vicenda del *Tondo Cook* dovette essere piuttosto complessa e alle osservazioni finora fatte se ne possono aggiungere altre per rendere il quadro di riferimento più completo. Si è già accennato al fatto che mentre la pellicola del colore è in genere piuttosto sottile su tutta la superficie, pennellate meticolose e dense definiscono le forme dei volatili sopra il



28 Beato Angelico, Discesa dello Spirito Santo (particolare di un trittico). Roma, Galleria Corsini.



29 Beato Angelico, Adorazione dei Magi (particolare della fig. 1).



30 Beato Angelico, Iniziale D: il folle. Firenze, Museo di San Marco, Salterio N. 531, fol. 95 v.



31 Beato Angelico, Adorazione dei Magi (particolare della fig. 1).

tetto della stalla e che questi ultimi furono eseguiti quando il tetto di paglia era già stato dipinto. Tra le cose realizzate per ultime sono da ricordare il prato in primo piano e gli alberi a sinistra; particolari dipinti sempre con un colore ricco di materia, quando le figure in primo piano (sulle quali il prato si sovrappone qui e là nelle zone marginali) erano già state terminate. Ancora successiva è però l'esecuzione del cane in primo piano. Questo motivo non doveva essere previsto e fu aggiunto in ultimo momento sul prato fiorito già dipinto. Ma i ripensamenti dell'ultima ora non riguardano solo il primo piano: le montagne rocciose del fondo, la condotta pittorica delle quali corrisponde ai modi del Lippi, furono realizzate dopo la definizione pittorica delle rovine architettoniche.

Quali conclusioni trarre da questi dati contraddittori? Nella recente monografia su Fra Filippo, il Ruda sostiene che il *Tondo Cook* venisse iniziato verso la metà degli anni '30 e portato a termine con lunghi periodi di interruzione, negli anni '50. Nella realizzazione pittorica sarebbe ampiamente intervenuto un assistente formatosi nella bottega del Beato Angelico, forse il Gozzoli⁵², che avrebbe proseguito il lavoro iniziato da Filippo Lippi, completando soprattutto la realizzazione pittorica dei personaggi del corteo. In seguito però il Lippi sarebbe intervenuto ancora sull'opera in prima persona, modificando il gruppo in primo piano, dipingendo le rovine architettoniche, il paesaggio del fondo e il cane da caccia disteso sul prato.

A questa ingegnosa ricostruzione non si può non obiettare però che i brani di stile 'angelichiano' rivelano non solo un carattere stilistico molto vicino al suo, ma anche una condotta pittorica troppo sicura ed autorevole per poter essere etichettati come cose di un anonimo collaboratore. Riesce difficile immaginare peraltro che il Lippi tenesse lungamente accanto a sé un assistente di stile essenzialmente diverso dal suo, il quale per giunta non facesse il pur minimo sforzo per adeguarvisi. Certo che comunque si intenda ricostruire la vicenda della genesi del dipinto, occorre trovare una spiegazione per la presenza, accanto a Fra Filippo, di un altro pittore che solo a prima vista può sembrare più prudente definire 'della scuola dell'Angelico'. E più si studiano quelle parti del dipinto che furono eseguite senza o solo con poche interferenze da parte del Lippi, più ci si rende conto della loro qualità



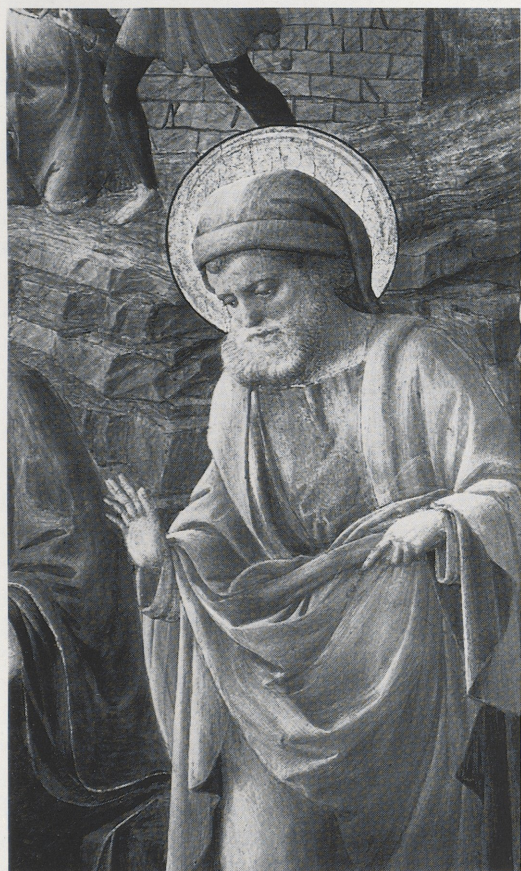
32 Filippo Lippi, Adorazione dei Magi (particolare della fig. 1).



33 Filippo Lippi, Adorazione del Bambino (particolare). Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



34 Filippo Lippi, Banchetto di Erode (particolare). Prato, Duomo.



35 Filippo Lippi, Adorazione dei Magi (particolare della fig. 1).



36 Filippo Lippi, Adorazione dei Magi (particolare della fig. 1).



37 Beato Angelico e Filippo Lippi, Adorazione dei Magi (particolare della fig. 1).

veramente alta. In conclusione dunque mi sembra più incauto escludere che affermare la partecipazione diretta del maestro domenicano all'esecuzione del tondo.

Gioverà tener presente inoltre qualche altra considerazione. Intanto che le tavole venivano normalmente dipinte in posizione verticale e che, per motivi ovvi, il lavoro del pittore procedeva — almeno in linea di massima — dall'alto verso il basso; dunque anche nel nostro caso. Per cominciare, il pittore doveva avere abbozzata la composizione, definita la distribuzione dei suoi principali motivi scenici e la posizione dei protagonisti, nonché di quell'elemento chiave del suo racconto che è la folla che si riversa dal fondo verso il primo piano. E l'aspetto dell'opera in questa prima fase potrebbe essere stato non dissimile da quello tutt'ora manifesto nel brano in alto a destra lasciato allo stato di abbozzo: una moltitudine di gente che s'intravede dietro la montagna e un gruppo di alberi (fig. 23). L'artista, riman-



38 Beato Angelico, Deposizione (particolare). Firenze, Museo di San Marco.



39 Beato Angelico, Cattura di Cristo (particolare della fig. 19).

dando ad un secondo momento la più precisa definizione di questo particolare, o forse non volendo svilupparlo oltre, procedeva quindi elaborando l'estremità destra della parte superiore della tavola, quella con le mura di Betlemme e con il corteo e i suoi spettatori. Qui (fig. 27) i modi del maestro domenicano mi sembrano rivelarsi quasi con la chiarezza di una firma e la condotta libera e veloce dei brani meno rifiniti ricorda molto le miniature del Cor. 43 della Biblioteca Laurenziana.

Una seconda osservazione riguarda l'impianto compositivo. Recentemente è stato affermato — ma la cosa è per lo meno discutibile — trattarsi di un modo di impostare il racconto altrettanto caratteristico di Fra Filippo quanto insolito nell'opera dell'Angelico.⁵³ Per la verità una siffatta scena costituisce un *unicum* nell'opera di ambedue, ma sia l'uso di architetture spoglie, prive di modanature o decorazioni classicheggianti, sia la presenza di una folla così numerosa, sia infine la caratterizzazione dei singoli personaggi (che recitano con gesti ampi, ma assumono pose piuttosto statiche) e la loro tipologia fisionomica meglio corrispondono alle consuetudini della bottega angelichiana.⁵⁴

Va sottolineato poi che la convivenza non sempre facile di due indirizzi stilistici nel dipinto, invece di essere segno di una vera e propria collaborazione tra due maestri, sembra suggerire un lavoro iniziato in una bottega e terminato in un'altra, qualche tempo dopo. I pentimenti compaiono quasi esclusivamente nelle parti eseguite da Fra Filippo, al quale toccava il compito non solo di completare i brani solo abbozzati dal suo predecessore, ma anche di correggere qui e là il progetto originale secondo le proprie idee. Le modifiche riguardano soprattutto le figure in primo piano — eseguite a mio avviso per ultime — ma anche il paesaggio del fondo, dove il Beato Angelico sembra prevedesse un assetto diverso, rimandandone tuttavia, come abbiamo visto, la definizione più precisa.⁵⁵ Il Lippi deve meglio precisare poi lo scenario, giustificando la posizione delle figure nello spazio e i rapporti reciproci tra i singoli gruppi. Di sua mano sembra essere, ad esempio, il terreno roccioso che si estende dietro la Sacra famiglia, come pure la parete di roccia — peraltro solo abbozzata — che forma una sorta di nicchia attorno al giovane pastore e lo copre parzialmente.⁵⁶ D'altronde Fra Filippo sta bene attento a non sconvolgere troppo l'assetto originario della scena: rinuncia quindi a 'raddrizzare' la precaria prospettiva della stalla, o a dare una soluzione più compiuta alle figure del bue e dell'asino. Affida poi ad un collaboratore l'esecuzione di dettagli quali il prato e gli alberi, nonché certi compiti 'specialistici', come la definizione pittorica del cane in primo piano e dei volatili.⁵⁷

Benché non manchino le incertezze riguardo alla cronologia di ambedue i pittori principali (cfr. figg. 40-45)⁵⁸, mi pare che i confronti qui proposti permettano la datazione del *Tondo Cook* tra la seconda metà degli anni '40 e la fine del decennio successivo. L'Angelico doveva iniziare il lavoro poco prima, o più probabilmente subito dopo il rientro dal soggiorno romano⁵⁹, abbandonandolo poi presumibilmente per altri, più pressanti impegni sopraggiunti. Certo è che il dipinto è eccezionale sia per il tema che per il formato e le dimensioni, e dovette quindi essere richiesto da un committente molto importante; con ogni probabilità da casa Medici, il cui inventario nel 1492 registra un'opera simile sotto il nome del Beato Angelico.⁶⁰ L'intervento del Lippi, a giudicare dai confronti proposti, ma anche dalla logica interna del suo sviluppo stilistico⁶¹, dovrebbe collocarsi verso la seconda metà degli anni '50; proposta questa corroborata anche dalla considerazione che ben difficilmente si sarebbe deciso di incaricare un altro pittore del completamento dell'opera del maestro allora più acclamato a Firenze — l'Angelico appunto — mentre questi era ancora in vita. E non v'è dubbio che il Lippi trattasse con il massimo rispetto il testo pittorico affidatogli, intervenendo solo dove gli sembrava necessario e cercando di adeguarsi ai modi del maestro domenicano. Penso che proprio per questo l'estensore dell'inventario mediceo del 1492 non esitasse a definire l'opera, nonostante la vistosa presenza delle aggiunte del Lippi, "di mano di fra Giovanni".

NOTE

¹ Il presente testo, che riassume le conclusioni di una ricerca intorno alla celebre *Adorazione dei Magi*, già in Collezione Cook a Richmond e attualmente nella National Gallery di Washington (N. 1952.2.2), corrisponde, con poche correzioni ed integrazioni, a quello letto il 25 maggio del 1993, in occasione della Giornata di studio in onore di Günter Passavant. Le considerazioni relative alla decorazione del Cor. 43 della Biblioteca Laurenziana sono state illustrate anche in parte, e in modo più esteso, in una conferenza del 9 dicembre 1993 presso la Lehman Collection del Metropolitan Museum di New York.

² L'attribuzione al Gozzoli del tondo, allora appartenente alla raccolta di Alexander Barker a Londra, fu proposta da *Gustav Friedrich Waagen* (*Treasures of art in Great Britain*, vol. II, Londra 1854, p. 125) e recentemente ribadita con argomenti aggiornati — ma con riferimento soltanto alle parti di 'stile angelichiano' dell'opera — da *Luciano Bellosi*, in: *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento* (Catalogo della mostra di Firenze), Milano 1990, pp. 44-45. L'idea viene accolta anche da *Anna Padoa Rizzo* (*Benozzo Gozzoli. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1992, pp. 7, 26) e altri.

La presenza della mano del Lippi nel dipinto è stata avvertita per primi da *Joseph Archer Crowe/Giovanni Battista Cavalcaselle* (*A new history of painting in Italy*, vol. II, Londra 1864, p. 350), i quali attribuivano, come in seguito anche altri, l'intera opera al pittore carmelitano. L'idea di una collaborazione del Pesellino all'esecuzione, avanzata da *Edward C. Strutt* (*Fra Filippo Lippi*, Londra 1901, p. 62) è stata pure riproposta in seguito, mentre è rimasta isolata la proposta di *Georg Pudelko* (Per la datazione delle opere di Fra Filippo Lippi, in: *Rivista d'arte*, XVIII, 1936, p. 71) sulla possibile collaborazione del Maestro della Natività di Castello.

³ *Bernard Berenson*, *Fra Angelico, Fra Filippo Lippi e la cronologia*, in: *Boll. d'arte*, XXVI, 1932, pp. 1-22 e 49-66. Accanto a questo studio ormai classico va ricordato naturalmente l'impegnato saggio di *Jeffrey Ruda* (*The National Gallery Tondo of the Adoration of the Magi and the early style of Filippo Lippi*, in: *Studies in the history of art*, VII, 1975, pp. 6-39, nonché le conclusioni più recenti dello stesso studioso nella sua monografia, che non mi era accessibile ancora al tempo della redazione originale del presente testo (*J. Ruda, Fra Filippo Lippi. Life and work with a complete catalogue*, Londra 1993, pp. 210-215, 316-324, 437-441). Gli ampi riferimenti bibliografici di quest'ultimo lavoro mi esimono oggi dall'obbligo di discutere in modo dettagliato la vicenda storica e critica del dipinto.

- ⁴ Nel *post scriptum* datato 1949 ma pubblicato solo vent'anni dopo il saggio del 1932 (cfr. *Bernard Berenson*, *Homeless paintings of the Renaissance*, a cura di *Hanna Kiel*, Londra 1969, pp. 235-242), il Berenson rinnega la sua ricostruzione della genesi del tondo e confessa di essere giunto alla conclusione che "but for the possible yet non probable exception of the women pouring with their children out of Bethlehem ... no visible part of the picture betrayed Fra Angelico's hand". Conclusione questa piuttosto scoraggiante per chi nutrisse convinzioni diverse; giova ricordare tuttavia che, per ammissione dello stesso studioso, essa fu raggiunta studiando fotografie, senza cioè avere rivisto il dipinto originale.
- ⁵ Per la prima attribuzione al Lippi cfr. sopra la nota 2. Tra gli studiosi che non accettarono la ricostruzione del Berenson, si annovera anche *Pietro Toesca* (in: *Enciclopedia Italiana*, vol. XXI, Roma 1934, p. 238, s.v. Lippi, Filippo) che riteneva l'opera iniziata dal Lippi e terminata da un anonimo seguace dell'Angelico; mentre secondo *Pudelko* ([n. 2], pp. 68-71) il Lippi, assistito da allievi, avrebbe realizzato l'opera in uno stile volutamente arcaizzante.
- ⁶ Lo stesso Berenson sottolineava la ricomparsa del tipo fisionomico della Madonna del *Tondo Cook* in varie opere giovanili del Gozzoli (cfr. *Berenson* [n. 3], pp. 5, 11) aggiungendo: "anche se gli studiosi novelli volessero credere che Benozzo o Pesellino vi abbiano avuta la loro parte, questa sarebbe stata solo in qualità di aiuti, l'uno dell'Angelico e l'altro di Fra Filippo" (*ibid.*, p. 63).
- ⁷ Benozzo, nato nel 1421, già nel 1439 è detto pittore, ma quando, nel 1445, il suo nome ricompare nei documenti, egli risulta collaboratore non già dell'Angelico, bensì della bottega ghibertiana. Nel maggio del 1447 è citato come aiuto, ormai da tre mesi, del Beato Angelico a Roma, e nel giugno dell'anno dopo "consocio" del maestro domenicano nell'impresa della cappella di San Brizio del Duomo di Orvieto. Nel 1449, quando propone di portare a termine da solo quest'ultima opera, la collaborazione con l'Angelico doveva essere definitivamente conclusa.
- ⁸ Dai tempi di *Max Wingenroth* (*Die Jugendwerke des Benozzo Gozzoli*, Heidelberg 1897, pp. 69-80) fino a quelli recenti (*Padoa Rizzo* [n. 2], p. 34) vari tentativi sono stati fatti per isolare brani dipinti dal Gozzoli in quel ciclo. In realtà però sia nelle vele della volta che nelle storie delle pareti domina lo stile - e la consueta, sempre altissima qualità - dell'Angelico, che probabilmente lasciava all'aiuto solo l'esecuzione di parti secondarie. Al Gozzoli spettano probabilmente i busti dipinti nello strombo delle finestre.
- ⁹ Anche in questi affreschi la mano del Gozzoli viene spesso riconosciuta nel gruppo degli angeli alla sinistra del Cristo in gloria (cfr. *Guglielmo Pacchioni*, *Gli inizi artistici di Benozzo Gozzoli*, in: *L'Arte*, XIII, 1910, p. 426), come pure altrove. Mi sembra tuttavia di poter intravedere il suo intervento (mescolato però con brani di altri aiuti e dello stesso Angelico) solo nelle teste dipinte delle fasce decorative, ed anche qui il riconoscimento non è sempre facile. Concordo, infatti, con la *Padoa Rizzo* ([n. 2], p. 32) che le due bellissime teste, illustrate da *Andrea De Marchi* (in: *Pittura di luce* [n. 2], pp. 88 e 102) come lavori del Gozzoli, sono in realtà dello stesso Beato Angelico.
- ¹⁰ Il pittore domenicano ritorna a Firenze verso la fine del 1449 o all'inizio dell'anno successivo. Probabilmente poco dopo inizia a dipingere le Storie del Cristo sull'Armadio degli argenti della SS. Annunziata, terminandole nel (o poco dopo il) 1451; cfr. *Eugenio Casalini*, *L'Angelico e la cateratta per l'armadio degli argenti alla SS. Annunziata*, in: *Commentari*, XIV, 1963, pp. 104-114. In quegli anni i documenti mostrano il Gozzoli stabilmente in Umbria e anche per questo motivo è difficile pensare ad un suo intervento ad es. nella *Natività* (cfr. *Padoa Rizzo* [n. 2], p. 36 e le nostre figg. 2 e 3). Chi scrive riesce a scorgere solo differenze di stato di conservazione, ma non di stile nei vari riquadri dell'Armadio, a parte, naturalmente, quelle che si sanno aggiunte alla serie già dipinta dall'Angelico, dal Baldovinetti. Sui dipinti dell'Armadio si veda ora l'accurata scheda di *Andrea De Marchi* in: *Una scuola per Piero*, cat. della mostra agli Uffizi a cura di *Luciano Bellosi*, Venezia 1992, pp. 114-120, che limita l'intervento di un "collaboratore gozzolesco" nella scena della *Natività* al solo volto della Vergine.
- ¹¹ Nell'impossibilità di ripercorrere qui la complessa vicenda critica mi limito a segnalare i pareri di *John Pope-Hennessy* (*Fra Angelico*, Londra 1974, pp. 206-207), che parla di un Maestro della Cella N. 2, responsabile forse anche delle figure secondarie della cella N. 7; di *Luciano Bellosi* (*Il Museo di San Marco*, in: *Prospettiva*, 37, 1984, pp. 87-88), che in un breve ed intenso commento critico indica la mano del giovane Gozzoli negli affreschi delle celle Nn. 2, 4, 5 e 11, e avverte la data più tarda della decorazione delle celle Nn. 31-37; di *Umberto Baldini* (*Beato Angelico*, Firenze 1986, pp. 200, 206, 210), che non esclude la mano di un non meglio precisato aiuto nelle celle 2 e 5, ma considera autografo dell'Angelico l'affresco della cella N. 7; e di *Giorgio Bonsanti* (in: *La chiesa e il Convento di San Marco a Firenze*, vol. II, Firenze 1990, pp. 165-168) che, in accordo con la *Padoa Rizzo*, assegna al Gozzoli parte degli affreschi delle celle Nn. 5 e 7, ma mantiene fra le opere autografe del frate quello in cella N. 2.
- ¹² Cfr. *Bonsanti* (n. 11), p. 167.
- ¹³ Proprio la condotta pittorica veloce e in certe zone perfino sbrigativa (mi riferisco, ad esempio, agli angeli della *Natività* della cella N. 5), ma sempre sicura e franca è, a mio modo di vedere, un indizio

del lavoro 'fatto in casa', magari in ritagli di tempo, per soddisfare le richieste dei confratelli. Per quanto riguarda lo stato di conservazione, non mi risulta che sia stato pubblicato un resoconto dei lavori di restauro, a parte le osservazioni di *Giorgio Bonsanti* (Preliminari per l'Angelico restaurato, in: *Arte Cristiana*, LXXI, 1983, pp. 34-35) e quelle, forse eccessivamente allarmistiche, di *Alessandro Conti* (Attenzione ai restauri, in: *Prospettiva*, 40, 1985, pp. 4-5). Tuttavia, come evidenziano anche le buone riproduzioni su alcuni dettagli della superficie dipinta prima e dopo la pulitura (cfr. *Renzo Chiarelli*, L'Angelico al Convento di S. Marco, in: *L'arte racconta*, 12, 1965, e *William Hood*, Fra Angelico at San Marco, New Haven/Londra 1993) questa è in condizioni disuguali: alcuni affreschi hanno molto sofferto, mentre altri ci sono pervenuti in condizioni complessivamente buone.

- ¹⁴ Come ho già avuto occasione di osservare altrove (cfr. *Miklós Boskovits*, La fase tarda del Beato Angelico: una proposta di interpretazione, in: *Arte Cristiana*, LXXI, 1983, pp. 15-17), è scarsamente probabile che i Medici, *sponsors* del restauro della chiesa e del convento di San Marco, fossero disposti a finanziare anche l'affrescatura delle celle, non visibili a nessuno tranne a chi in esse ospitato, e la decorazione delle quali non rientrava nelle consuetudini degli ordini religiosi.
- ¹⁵ Cfr. *Padoa Rizzo* ([n. 2], p. 25) e, con la corretta attribuzione, *Carlo Volpe*, In margine ad un Filippo Lippi, in: *Paragone*, VII, 83, 1956, pp. 38-45. L'attribuzione al Lippi è accolta anche nella recente monografia di *Ruda*, 1993 (n. 3), pp. 376-377.
- ¹⁶ Il dipinto (N. 591) fin dal suo ingresso alla Galleria fu attribuito al Gozzoli, ma il catalogo di *Martin Davies* (National Gallery Catalogues. The Earlier Italian Schools, Londra 1951, pp. 25-26), più correttamente, preferì classificarlo come "follower of Fra Angelico". La *Padoa Rizzo* ([n. 2], p. 24) ripropone la paternità del Gozzoli. Ben più calzante appare però l'attribuzione a Zanobi Strozzi, proposta da *Licia Collobi Ragghianti* (Zanobi Strozzi pittore. 2, in: *Critica d'arte*, IX, 1950, p. 20 e Studi angelichiani, *ibid.*, n.s., II, 1955, p. 44), accolta anche nel Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani, vol. X, Torino 1975, p. 461, s.v. Strozzi, Zanobi.
- ¹⁷ L'affresco, staccato anticamente (e malamente) da una sede che rimane sconosciuta, fu ritrovato nel monastero di Santa Chiara di Piperno (oggi Priverno) e quindi pubblicato da *Roberto Papini* (Due opere di Benozzo Gozzoli, in: *Boll. d'arte*, N.S., I, 1921, pp. 37-38) sotto il nome, appunto, del Gozzoli. L'attribuzione fu unanimamente accolta dalla critica successiva. Tuttavia il frammento, seppure malconcio, mi sembra riveli chiaramente la mano dell'Angelico.
- ¹⁸ Il *Vasari* (-*Milanesi*, vol. II, p. 517) ricorda che il Giovio, per il suo museo, fece "ricavar" una serie di ritratti dalla "cappella del Sacramento in palazzo, che fu rovinata da Paolo III per dirizzarvi le scale". Pare probabile che, invece di commissionare gli stacchi, il colto vescovo comasco acquistasse, fra i vari brani fortunatamente recuperati al momento della distruzione della cappella, quelli che l'interessavano per la propria raccolta; e che, come in altre simili occasioni, ci fossero anche altri frammenti salvati, venduti a collezionisti o utilizzati come immagini devozionali.
- ¹⁹ Non è questa la sede adatta per discutere più ampiamente la questione; mi limito dunque ad avvertire che fra i dipinti riferiti dalla critica al periodo iniziale del pittore suscitano perplessità sia il *Volto di Gesù sofferente* nel Museo della Basilica di Assisi, che sembra meglio collocabile in area umbra e ormai verso il sesto decennio, che l'*Annunciazione* già a San Diego in California che sembrerebbe lavoro di un imitatore moderno (per queste opere cfr. *Padoa Rizzo* [n. 2], pp. 41-42). Quanto alla *Madonna* di Santa Maria sopra Minerva a Roma (cfr. *Stefania Pasti*, Una Madonna quattrocentesca a S. Maria sopra Minerva: un'ipotesi per l'Angelico, Benozzo e il Vasari, in: *Boll. d'arte*, LXX, 29, 1985, pp. 57-66), va detto almeno che difficilmente potrebbe risalire - come invece si sostiene - alla medesima data della *Madonna* affrescata in Santi Domenico e Sisto, sempre a Roma. Sospetto invece l'appartenenza al Gozzoli prima della partenza per Roma di tre piccole tavole solitamente riferite ad un seguace del Beato Angelico. Si tratta di una *Madonna* nell'Accademia Carrara di Bergamo (cfr. *Francesco Rossi*, Accademia Carrara, Catalogo dei dipinti, secoli XIV-XVI, Bergamo 1988, p. 29, N. 620) e di un'altra nel lascito Seilern delle Courtauld Institute Galleries a Londra ([*Antoine Seilern*], Italian paintings and drawings at 56 Princes Gate London SW 7, Londra 1959, pp. 4-6), dipinti dei quali la comune paternità era già stata avvertita dal conte Seilern, e di un *Vir dolorum con donatore devoto*, già in collezione Haass a Detroit (cfr. The Sixteenth loan exhibition of old masters, Detroit 1933, n. 16). Quest'ultima opera, già riconosciuta al Gozzoli da *Bernard Berenson* (Italian pictures of the Renaissance, Oxford 1932, p. 263), è ignorata però dalla critica più recente.
- ²⁰ Ms. Harley 1340, scritto entro il 1447, poiché il testo indica solo l'inizio, ma non la fine del pontificato di Eugenio IV, scomparso, appunto, nel 1447; tuttavia, come osservano *Gigetta Dalli Regoli* e *Gemma Landolfi* (Un testo profetico medievale in un codice quattrocentesco: i Vaticinia pontificum e il Ms. Harley 1340 della British Library, in: Il codice miniato, Atti del III Congresso di storia della miniatura, Cortona 1988, Firenze 1992, p. 405, n. 3), la decorazione potrebbe anche essere stata compiuta poco più tardi. Furono *Degenhart-Schmitt* (parte I, vol. II, pp. 503-507) a collocare le minia-

- ture del manoscritto nel seguito del Gozzoli, mentre la restituzione allo stesso Gozzoli è stata proposta da *Berenson* (Pictures, Flor., vol. I, p. 95) ed accolta dalla critica più recente.
- ²¹ Cfr. *Roberto Longhi*, Una Crocifissione di Benozzo giovine, in: *Paragone*, XI, 123, 1960, pp. 3-7.
- ²² N. 5581. Il dipinto, catalogato dal *Davies* ([n. 16], pp. 28-29) come opera di un seguace dell'Angelico, ha avuto attribuzioni dal Beato Angelico a Domenico Veneziano e al Boccati. Un vecchio riferimento di *Waagen* ([n. 2], vol. II, pp. 28-29) al Gozzoli è stato opportunamente riproposto dal *Berenson* (Pictures, Flor., vol. I, p. 94) ed accolto anche dalla *Padoa Rizzo*.
- ²³ Nella prima edizione della sua fondamentale monografia, *John Pope-Hennessy* (Fra Angelico, Londra 1952) non includeva alcuna miniatura tra le opere autografe del Frate, ed assegnava a Zanobi Strozzi (come già *Paolo D'Ancona*, La miniatura fiorentina, vol. II, Firenze 1914, pp. 345-356) il Messale N. 558 del Museo di San Marco. *Mario Salmi* (Il Beato Angelico, s.l. 1958, p. 85) introdusse questo codice nel catalogo dell'Angelico ma assegnò al maestro anche otto miniature del Diurno domenicale (Cor. 3) della Biblioteca Laurenziana, queste, sì, realizzate dallo Strozzi, su disegni di Lorenzo Monaco. Successivamente *Luciano Berti* (Un foglio miniato dell'Angelico, in: *Boll. d'arte*, XLVII, 1962, pp. 207-215) rese nota la pagina ritagliata da un Messale e custodita presso il monastero di Santa Trinita a Firenze, opera che venne poi unanimamente riconosciuta al pittore domenicano. Chi scrive aggiunge a queste opere le miniature di un altro Messale, già appartenente ad Ulrico Hoepli a Milano ed oggi di ubicazione sconosciuta (cfr. *Miklós Boskovits*, Appunti sull'Angelico, in: *Paragone*, XXVII, 313, 1976, pp. 35-36) e più recentemente *Bellosi* ([n. 2], pp. 98-101) ha restituito all'artista la decorazione di due Salteri - Codd. 530 e 531 del Museo di San Marco - in precedenza sempre creduti opera di Zanobi Strozzi. Lo stesso *Bellosi* ha reso noto (in: *Da Biduino ad Algardi*. Pittura e scultura a confronto, cat. della mostra a cura di *Giovanni Romano*, Torino [Antichi maestri pittori] 1990, no. 4) una miniatura ritagliata, raffigurante San Benedetto venerato da due santi monaci, riconosciuta all'Angelico, in sede privata, da Federico Zeri.
- Una miniatura recentemente illustrata da *Mirella Levi D'Ancona* sotto il nome del Beato Angelico, a mio avviso spetta a Domenico di Michelino (cfr. La miniatura fiorentina tra Gotico e Rinascimento, in: La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento, Atti del II Congresso di storia della miniatura italiana, Cortona 1982, Firenze 1985, vol. I, pp. 462-463).
- ²⁴ Gli studi fondamentali sul pittore rimangono ancora quelli di *Licia Collobi Raggianti* (Zanobi Strozzi pittore, 1-2 in: *Critica d'arte*, VIII, 1949-50, pp. 454-473 e IX, 1950, pp. 17-27) e di *Mirella Levi D'Ancona* (Zanobi Strozzi reconsidered, in: *La Bibliofilia*, LXI, 1959, pp. 1-38 e Miniature e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo, Firenze 1962, pp. 261-268); ma si consultino anche i contributi più recenti di *Maria Grazia Ciardi Duprè* (Nota sulla miniatura fiorentina del '400, in particolare su Zanobi Strozzi, in: *Antichità viva*, XII, 4, 1973, pp. 3-10) e di *Annarosa Garzelli*, Miniatura fiorentina del Rinascimento, 1440-1525, Firenze 1985, vol. I, pp. 11-24.
- ²⁵ Cfr. *Paolo D'Ancona*, La miniatura fiorentina, Firenze 1914, vol. I, p. 57, vol. II, pp. 345-346. Le miniature del codice, detto proveniente dalla Badia fiorentina (nel vol. I) e da San Domenico di Fiesole, come sembra confermare la presenza di santi domenicani, dal *D'Ancona* (cfr. vol. II ivi), sono state riferite dallo studioso "con quasi assoluta certezza" a Zanobi Strozzi, e l'attribuzione viene confermata dalla *Collobi Raggianti* (1950 [n. 16], p. 17), dalla *Levi D'Ancona* ([n. 24], p. 32) e dalla *Garzelli* ([n. 24], pp. 16-17).
- ²⁶ Cfr. *Giordano Viroli*, La Pinacoteca Civica di Forlì, Forlì 1980, pp. 32-34. Penso che la miniatura sia precedente al (e non derivata dal) dipinto forlivese, poiché la caratterizzazione degli apostoli dormienti e la disposizione del Cristo in fondo nel paesaggio roccioso in quest'ultimo vengono modificati nel senso in cui appariranno poi nella serie di disegni certamente realizzati nell'ambito della bottega dell'Angelico e oggi appartenenti al Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam (cfr. *Degenhart-Schmitt* [n. 20], pp. 451-452) e nell'analoga composizione dell'Armadio degli argenti, oggi nel Museo di San Marco.
- ²⁷ Non per questo è giustificato ipotizzare, come fa la *Garzelli* ([n. 24], p. 16) che la composizione si ispiri al celebre affresco del Convento di Sant'Apollonia, dominato da una visione classicheggiante del tutto estranea agli interessi del miniatore del Cor. 43.
- ²⁸ Soprattutto nell'episodio della *Crocifissione*, oggi nell'Alte Pinakothek di Monaco (N. HG. 38), ma anche nel *Tentato martirio* di Dublino (National Gallery, N. 242) e nel *Seppellimento* del Museo di San Marco.
- ²⁹ Ad esempio in alcuni dei profeti della *Crocifissione* della Sala capitolare, nelle *Marie al sepolcro* della cella N. 8 e nella *Cattura di Cristo* della cella N. 33.
- ³⁰ La serie di tavolette con *Storie dei santi Cosma e Damiano*, oggi nel Museo di San Marco (con l'eccezione del *Sogno del diacono Giustiniano*, appartenente al Kunsthhaus di Zurigo) è stata giustamente riconosciuta come appartenente alla *Pala di Annalena* (cfr. *Pope-Hennessy* [n. 11], pp. 211-212). Va sottolineato però che questi dipinti non derivano dalla predella della *Pala di San Marco*, ma sono da considerare precedenti di quest'ultima, realizzati cioè verso il 1436-38.

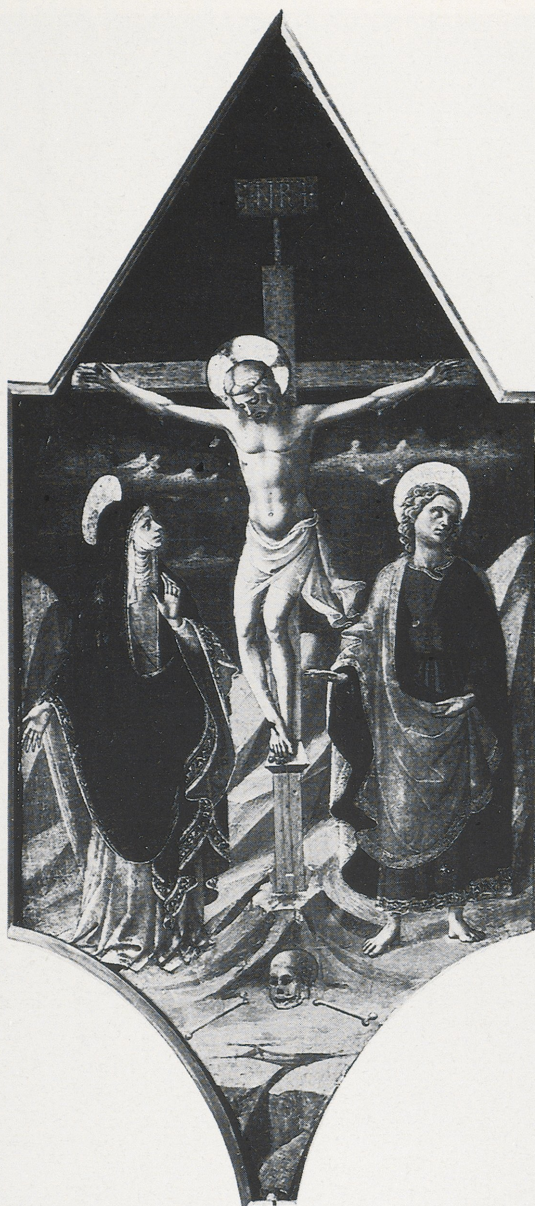
- ³¹ Non ricordo altre raffigurazioni del tema, descritto nel Vangelo di Matteo (27, 66), ma il sarcofago chiuso circondato da guardie (come nell'*Albero della vita* di Pacino di Bonaguida all'Accademia di Firenze) o con le Marie dolenti (come nel paliotto di Bonaccorso di Cino, N. 222 della Pinacoteca Vaticana o in una tavola di predella di Puccio di Simone nello Statens Museum di Copenaghen) indicano che proprio a Firenze esso doveva avere una tradizione.
- ³² Come esempi possono essere citate le parti inserite tra le cuspidi del *Trittico di S. Pietro martire* (oggi nel Museo di San Marco) o zone marginali del *Giudizio Universale* (ivi).
- ³³ Sul Messale N. 558, opera fondamentale del giovane Angelico probabilmente risalente alla prima metà degli anni '20, cfr. sopra la n. 23. Nell'*Annunciazione* del fol. 33 v., la forma della lettera R facilitava l'inserimento dell'angelo nell'iniziale, mentre così non è con l'iniziale A del corale 43. Tuttavia, a parte le esigenze pratiche, la maggior distanza tra i protagonisti permette all'Angelico di creare più tensione nella scena.
- ³⁴ Per i corpi dei due ladroni l'artista sembra avere utilizzato lo stesso disegno su cui si baserà nella versione affrescata della sala capitolare; le teste, tuttavia, sono diverse come pure è diverso il gruppo dei dolenti, riproposto dall'artista in forma simile nella *Crocifissione* dell'Armadio degli argenti. Mi sembra dunque trattarsi di una versione che precede l'affresco della Sala capitolare, eseguito nel 1441-1442.
- ³⁵ Un aspetto meno studiato dell'arte dell'Angelico è la ritrattistica. Ritratti appaiono con grande evidenza nella 'cappella segreta' del Vaticano, come pure nel polittico oggi nella Galleria Nazionale di Perugia. Ritratti nascosti sembrano tuttavia alcuni dei santi della *Pala di San Marco*, come pure il Nicodemo con i chiodi in mano nella *Deposizione*. Un minuscolo, ma bellissimo ritratto è poi quello del donatore nella *Madonna col Bambino* oggi nel Museum of Fine Arts di Boston (N. 14-416).
- ³⁶ La datazione solitamente suggerita per questo codice verso il 1453-55 (cfr. *Levi D'Ancona* [n. 24], p. 32 e *Garzelli* [n. 24], p. 16) non mi sembra sostenibile nemmeno nel contesto dell'opera di Zanobi Strozzi, al quale le miniature sono state finora attribuite. A mio avviso si dovrebbe trattare di un momento vicino (ma piuttosto precedente che successivo) alla decorazione del Convento di San Marco, come peraltro già sosteneva Paolo D'Ancona nel 1914.
- ³⁷ Come sottolinea anche la relazione del laboratorio di restauro della National Gallery di Washington, la coppia di fagiani e il pavone mostrano una tecnica pittorica diversa, un'esecuzione più meticolosa e con colori più corposi, rispetto al resto del dipinto. La circostanza, insieme con il fatto che furono dipinti sul tetto della stalla già realizzato, lascia pensare che si tratti di aggiunte dell'ultimo momento e, come si suggerisce qui in seguito, forse da una mano diversa rispetto ai due maestri principali del dipinto.
- ³⁸ N. 395. Il trittico, acquistato per la Galleria nel XVIII secolo, fu probabilmente eseguito dall'artista durante il soggiorno romano. Cfr. *Sivigliano Alloisi*, *La Galleria nazionale d'arte antica Galleria Corsini*, Roma 1992, pp. 7-8 e *Pope-Hennessy* [n. 11], p. 218). Per la datazione tarda - verso la fine degli anni '40 - del polittico di Perugia cfr. *Andrea De Marchi*, *Per la cronologia dell'Angelico: il trittico di Perugia*, in: *Prospettiva*, 42, 1985, pp. 53-57.
- ³⁹ Per i due Salteri del Museo di San Marco cfr. *Bellosi*, 1990 (n. 23), con datazione intorno o poco prima del 1450. E proprio per tale collocazione cronologica delle miniature è significativa la somiglianza del giovane folle dai capelli arruffati (*insipiens*) sul fol. 96 v. del Cod. 531, con uno degli ignudi tra le rovine nel *Tondo Cook*. Sul significato di questi ultimi varie opinioni sono state espresse. *Bellosi* ([n. 2], p. 44) giudicava "poco confacenti all'Angelico l'atmosfera così sofisticata e profana, la presenza un po' gratuita di figure nude o di putti così chiaramente ispirati a quelli del Rinascimento più anticheggiante e vitalistico". Altri invece cercavano di dare un significato più profondo al motivo, vedendovi "atleti della virtù", cioè dei prototipi dei martiri cristiani (cfr. *Colin Eisler*, *The Athlete of virtue. The iconography of ascetism*, in: *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, vol. I, pp. 82-97), oppure un riferimento alla morte e alla rinascita tramite il battesimo che giustificerebbe, appunto, la nudità di questi giovani (cfr. *Ruda*, 1993 [n. 3], p. 213). Chi scrive preferirebbe un'interpretazione più legata al tema principale del dipinto. Coloro che si avvicinano di più al corteo dei pagani in cerca del Salvatore non sono i cittadini di Betlemme (che al tempo della Sua nascita non l'hanno accolto), ma gli emarginati della società: i mendicanti e i folli ("indemoniati") che vivevano seminudi fra le rovine e i sepolcri fuori città come, appunto, quello di Gerasa (Mc. 5, 1-20; Lc. 8, 26-39). Una simile interpretazione sembrerebbe corroborata dalla somiglianza tipologica di uno dei giovani del *Tondo* con l'*insipiens* del Salterio di San Marco.
- ⁴⁰ N. 40262; cfr. *Fabrizio Mancinelli*, in: *Monumenti, Musei, Gallerie Pontificie*. Pinacoteca Vaticana, Milano 1992, pp. 200-201, 208 e *Padoa Rizzo* ([n. 2], p. 47). È significativo peraltro che per sostenere l'intervento del Gozzoli nel *Tondo Cook* non sono richiamate opere probabilmente contemporanee come la *Madonna della Cintola* della Vaticana, bensì cose dipinte una quindicina di anni più tardi, come gli affreschi della chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano.

- ⁴¹ La somiglianza di questo brano con particolari del Polittico di Perugia è stata giustamente sottolineata dal Ruda (1993 [n. 3], p. 322) che segue però l'ormai superata datazione dell'opera intorno al 1437.
- ⁴² Secondo il Ruda (*ibidem*, p. 317) sia la Madonna che il Bambino sarebbero "in the style of Fra Angelico"; in realtà però il volto del Bimbo (che in origine probabilmente doveva apparire in posizione diversa perché è eseguito sulla mano destra e la veste di Maria già dipinte) è estraneo al repertorio di Fra Giovanni ed è imparentato con la figura analoga nel tondo della Galleria Palatina.
- ⁴³ Le modifiche nelle pose furono eseguite quando il terreno roccioso del fondo era già stato dipinto, come mostrano le veloci integrazioni negli spazi stretti precedentemente occupati dalle figure.
- ⁴⁴ *Henriette Mendelsohn* (Fra Filippo Lippi, Berlino 1909, pp. 39-52) riteneva il *Tondo* opera giovanile del Lippi, della fine degli anni '20; *Berenson* ([n. 3], p. 11) suggeriva una datazione del suo intervento intorno al 1440. Tale opinione fu largamente accolta dalla critica, ma *Robert Oertel* (Fra Filippo Lippi, Vienna 1942, p. 70) e *Pope-Hennessy* ([n. 11], p. 38) preferivano spostare gli emendamenti lippeschi del dipinto già agli anni '50. Per il Ruda (1993 [n. 3], pp. 316-324) Fra Filippo avrebbe iniziato a dipingere il *Tondo*, ancora negli anni '30, con le figure del primo piano, modificando la versione originale una ventina di anni dopo.
- ⁴⁵ N. 667; cfr. *Davies* (n. 16), pp. 228-230. La tavola, insieme con un *pendant* raffigurante l'*Annunciazione*, proviene da Palazzo Medici e generalmente è datata agli anni '50.
- ⁴⁶ N. 343; la tavola è generalmente identificata con il dipinto commissionato al Lippi da Lionardo Bartolini nel 1452 e non ancora terminato nell'aprile 1453. Tuttavia, poiché lo stemma schizzato sul tergo non è quello dei Bartolini bensì probabilmente dei Martelli, Ruda (1993 [n. 3], pp. 454-455) contesta tale identificazione e data il dipinto verso la metà degli anni '60.
- ⁴⁷ N. 69. La tavola proviene dalla cappella di Palazzo Medici e quindi la data degli affreschi del Gozzoli nella stessa cappella (1459) costituisce per essa un attendibile termine *a quo*; cfr. Ruda, *ibidem*, pp. 447-448.
- ⁴⁸ Il motivo compare già nella *Deposizione* eseguita per la chiesa di Santa Trinita entro il 1432 (cfr. *Roger Jones*, Palla Strozzi e la sagrestia di Santa Trinita, in: *Rivista d'arte*, XXXVII, 1984, pp. 37-39), nelle figure degli angeli dolenti a sinistra. Diverse sue varianti si ritrovano anche fra le immagini dell'*Armadio degli argenti*.
- ⁴⁹ Già il *Belloso* ([n. 2], pp. 41, 44) avvertì la somiglianza tra questo personaggio e l'insergente all'estrema destra della lunetta con l'*Adorazione dei Magi* nella cella N. 39, ritenuta dallo studioso opera del Gozzoli. Ma un brano molto simile si ritrova anche nella *Cattura di Cristo* affrescata nella cella N. 33, un'opera sublime dello stesso Angelico.
- ⁵⁰ Questo particolare mi sembra vicino al quasi-autoritratto del volto di S. Pietro martire nella già citata lunetta (N. 667) della National Gallery di Londra, opera sempre concordemente riconosciuta al Lippi.
- ⁵¹ Già il Ruda (1993 [n. 3], p. 323) aveva osservato, analizzando il *Tondo Cook*, "the painting's debts to ... Gentile da Fabriano's Strozzi Adoration for many of the poses and gestures", deducendo la datazione agli anni '30 dell'inizio del dipinto. Ma trattandosi di un naturale punto di riferimento per una Adorazione dei Magi allargata alla descrizione del viaggio, non meraviglia affatto che l'Angelico, il quale esordisce in una Firenze profondamente impressionata dall'arte di Gentile, ricordi il capolavoro del maestro fabrianese ancora in vecchiaia. D'altro canto nemmeno nelle opere più antiche oggi note del Lippi appare traccia di un influsso dell'arte di Gentile.
- ⁵² Tuttavia, avverte lo studioso (1993 [n. 3], p. 322), sebbene in opere sicuramente riferibili al Gozzoli non manchino strette analogie con il *Tondo Cook*, queste sarebbero "too much later for reliable comparison".
- ⁵³ Cfr. Ruda (1993 [n. 3], p. 317): "... the high horizon and complex interlocking spaces are fundamental to the whole design and as characteristic of Fra Filippo as they are foreign to Fra Angelico." In realtà l'orizzonte alto come mezzo compositivo che permette di collocare più facilmente le figure nel paesaggio, viene frequentemente usato dall'Angelico, a cominciare dalla giovanile *Annunciazione* di Madrid fino alle storie dell'*Armadio degli argenti*. Quanto agli spazi architettonici, essi in genere si contraddistinguono nella sua opera per una maggiore semplicità e coerenza di quelli del Lippi, ma sia nella predella della *Pala di San Marco* (cfr. la scena del *Seppellimento*, oggi nel Museo di San Marco) che in quella del *Polittico di Perugia* (cfr. le *Storie della gioventù di S. Nicola*, oggi nella Pinacoteca Vaticana) non mancano strutture sceniche altrettanto complesse che le rovine del *Tondo Cook*.
- ⁵⁴ Composizioni così popolate come il *Tondo Cook* non sono affatto rare nel catalogo dell'Angelico, le cui figure spesso si esprimono con ampi gesti di meraviglia o di richiamo che si notano nel *Tondo*, soprattutto in media distanza. Il Lippi invece, mentre ama descrivere dettagliatamente scenari paesaggistici spaziosi, complessi, ma quasi del tutto disabitati, concentra possibilmente tutti i personaggi in primo piano e, vestendoli in panni abbondanti, impone ad essi movimenti complicati, pose spesso avvitate, mentre rinuncia quasi programmaticamente ai gesti plateali.



40 Filippo Lippi, Crocifissione. Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

- ⁵⁵ Anche ad occhio nudo si nota, nello scoglio che oggi sormonta la parte centrale delle rovine, la metà destra di un arco che doveva rendere ancora più ricca questa parte dello scenario. Forse in origine a sinistra, tra le teste delle figure che passano sotto l'arco e l'arco stesso, s'intravedeva il cielo, dal momento che il paesaggio e le figure lontanissime che oggi occupano questa zona rivelano la mano di Fra Filippo.
- ⁵⁶ Si ha l'impressione che qui il pittore carmelitano, non comprendendo bene le intenzioni del suo predecessore, rinunciassero a dare una spiegazione logica della posizione del pastore e del rapporto spaziale tra questa figura e le donne davanti alla porta di Betlemme. Non è risolta pittoricamente la zona alle spalle del giovane e l'oggetto che egli stringe sottobraccio (in origine era probabilmente il bastone, un quasi-attributo del pastore in scene simili).



41 Pesellino, Crocifissione. Esztergom, Keresztény Múzeum.

⁵⁷ Il *Ruda* (1993 [n. 3], p. 317) attribuisce l'esecuzione del cane allo stesso Lippi (ma forse solo perché si tratta indubbiamente di uno degli ultimi interventi sulla tavola ed egli ritiene che spettassero a questo artista gli ultimi tocchi eseguiti sul dipinto) ed io non ho argomenti per smentire la proposta; farei presente semmai che Fra Filippo non era certo un 'animalista', e di solito cercava di evitare la raffigurazione di animali nei suoi dipinti. Si potrebbe dunque pensare che sia per la descrizione naturalisticamente puntuale dei volatili che per l'aggiunta del cane si rivolgesse ad un collega particolarmente pratico in siffatti lavori.

⁵⁸ La recente, importante monografia del *Ruda* chiarisce molti aspetti del percorso del pittore carmelitano, ma la cronologia ivi proposta richiede alcuni emendamenti. È in generale convincente la ricostruzione della



42 Filippo Lippi, *Madonna col Bambino, due santi e due angeli*. Già Londra, Collezione Hatvany.



43 Filippo Lippi (e restauratore moderno), Madonna col Bambino, San Francesco e San Giovanni Battista. Collezione privata.



44 Filippo Lippi, Madonna col Bambino, santi e angeli (particolare della fig. 42).

prima fase, alla quale credo con maggiore sicurezza potrà essere aggiunta la *Madonna ex-Bardini*, giustamente recuperata per gli studi lippeschi, ma posta tra i "paintings of uncertain attribution", come pure la rovinatissima, ma similmente autografa *Madonna* della Cassa di Risparmio di Prato. Verso la metà degli anni '30 andrebbe anticipata anche la data di una *Madonna*, già in Collezione Hurd a New York e quindi in quella Marcos a Manila nelle Filippine, recentemente ricomparsa sul mercato antiquario italiano.

Sono da spostare invece agli anni '40, a mio avviso, la *Natività* della National Gallery di Washington (N. 1939.1.279) e il *Doppio ritratto* del Metropolitan Museum di New York (N. 89.15.19); quest'ultimo anche in considerazione del costume e dell'acconciatura della dama difficilmente potrebbe precedere gli ultimi anni del quinto decennio. Con una data intorno al 1440 credo vada poi restituita a Fra Filippo la piccola *Crocifissione* N. 1651 della Galleria di Berlino, la cui tradizionale attribuzione al Pesellino mi sembra palesemente infondata (figg. 40 e 41). Nella corretta ricostruzione della vicenda degli anni '40 notevoli difficoltà crea l'accavallarsi delle poche date conosciute: per la *Pala di Sant'Ambrogio* i pagamenti vanno dal 1439 al 1447, e a quest'ultimo anno risale anche un pagamento per la *Visione di San Bernardo*, oggi alla National Gallery di Londra (N. 248), mentre varie considerazioni permettono di datare verso la metà di quel decennio l'*Incoronazione di San Bernardo* ad Arezzo, oggi alla Pinacoteca Vaticana (N. 40243). In realtà però la *Pala di Sant'Ambrogio*, che ben più strettamente delle altre due opere è imparentata con la *Pala Barbadori* del Louvre (eseguita intorno al 1437), fu probabilmente iniziata ancora nel quarto decennio e in gran parte dipinta (nonostante i pagamenti tardivi) ai primi del successivo. A questo momento appartiene anche una piccola tavola (cm 73 x 47,9) solitamente citata sotto il nome del Pesellino e ignorata dalla letteratura sul Lippi, benché all'inizio del nostro secolo qualcuno si fosse già accorto della sua appartenenza a questo pittore o almeno alla sua 'scuola' (cfr. Louise M. Richter, *The Old English and Italian masters at Burlington House*, in: *Connoisseur*, VIII, 1904, p. 170). Il dipinto (fig. 42), già in diverse collezioni private inglesi e quindi messo all'asta presso Christie's nel dicembre del 1978 mi sembra vicinissimo alla *Pala di Sant'Ambrogio* ed è un raro esemplare della produzione minore del Lippi intorno al 1440 (cfr. figg. 44 e 45). Dello stesso momento dovrebbe essere anche questa inedita tavoletta che è transitata sul mercato antiquario fiorentino nel 1993, sempre sotto il nome del Pesellino (fig. 43). La restituzione al Lippi mi sembra doverosa anche in questo caso, sebbene le forti consumazioni subite dall'opera e un infelice intervento di restauro (che cercava di conferirle caratteri pesellineschi) ne rendano la lettura meno agevole. Alla prima metà degli anni '40 credo vada riportata inoltre la *Madonna* di Palazzo Medici, già riferita a quella data dalla critica, ma che il Ruda ritiene di dover spostare agli ultimi anni di vita del pittore.



45 Filippo Lippi, Pala di Sant'Ambrogio (particolare). Firenze, Uffizi.

La parte del *Tondo Cook* attribuibile al Lippi non s'inserisce né nella produzione di questi anni né al tempo delle ricerche di un linguaggio più castigato, con tentativi di ricupero del fondo oro e di certi elementi arcaizzanti che caratterizzano la già ricordata *Visione di San Bernardo* oggi a Londra, o il frammentario *Altare Alessandri* del Metropolitan Museum (N. 35.31.1). Solo nel momento del ritorno ad ideali classicheggianti e del maggior dinamismo compositivo negli affreschi di Prato e nell'interludio delle grandi tavole devozionali di destinazione medicea (dove non a caso sono stati avvertiti influssi angelichiani) si creano le condizioni per questo peculiare intervento-restauro.

⁵⁹ Studiando il *Tondo Cook* vent'anni or sono (Boskovits [n. 23], pp. 45-46) ritenevo di poter agganciare gli interventi del pittore domenicano ai suoi modi negli anni '40. Oggi però, anche in considerazione della data tarda del Polittico di Perugia, tale tesi non mi sembra più sostenibile.

⁶⁰ Data la sagoma tonda, il dipinto non poteva essere una tavola d'altare e le sue dimensioni (cm 137,2 di diametro) sono decisamente troppo grandi per un desco da parto (che solitamente non supera la grandezza di una sessantina di centimetri). Dovrebbe trattarsi piuttosto di un dipinto destinato ad ornare la parete di una abitazione signorile, ma anche in questo caso il soggetto è del tutto insolito, almeno alla data dell'esecuzione dell'opera. Si tratta dunque di una commissione speciale che probabilmente va messa in rapporto con la devozione particolare dei Medici (cfr. la nota successiva) ai Magi, e forse di una risposta al probabilmente primo tondo in assoluto con questo tema, cioè l'*Adorazione dei Magi* di Domenico Veneziano, oggi a Berlino (Gemäldegalerie, N. 95 A). E forse si potrebbe anche arrischiarsi a congetturare che l'occasione per eseguire un siffatto desco da parto fuori misura potesse essere stata la nascita di uno dei figli di Piero il Gottoso, Lorenzo (nato nel 1449) o Giuliano (nato nel 1453).

⁶¹ "Uno tondo grande cholle chornicie atorno messe d'oro, dipintovi la Nostra Donna e el Nostro Signore e e Magi che vanno a offerire, di mano di fra' Giovanni f. 100"; Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico, a cura di Marco Spallanzani/Giovanna Gaeta Bertelà, Firenze 1992, p. 12 (c. 6).

ZUSAMMENFASSUNG

Der berühmte Tondo aus Medici-Besitz, der sich zuletzt mehrere Jahrzehnte in der Sammlung Cook in Richmond befand (heute Washington, National Gallery), war schon verschiedenen Malern zugeschrieben worden, bis Berensons eingehende Untersuchung von 1932 zu Ergebnissen führte, die lange Zeit von der Mehrzahl der Forscher akzeptiert wurden. Nach Berenson wäre das Gemälde von Fra Angelico begonnen und von Filippo Lippi vollendet worden. Diese Beurteilung wird heute von verschiedenen Autoren bestritten, die in dem Tondo nicht die Hand des dominikanischen Meisters erkennen können und ihn infolgedessen allein dem Fra Filippo Lippi und seiner Werkstatt zuschreiben. Unter dessen Helfern habe sich auch der junge Benozzo Gozzoli — damals noch stark unter dem Einfluß von Fra Angelico — an der Ausführung beteiligt.

Der vorliegende Aufsatz, der Stil und Maltechnik des Tondo untersucht, bestätigt im wesentlichen die These von Berenson. Demnach dürfte Fra Angelico das Werk gegen 1440 begonnen, die ganze Komposition angelegt, aber nur einen kleinen Teil — vor allem die Partie oben rechts — selbst ausgeführt haben. Bis zu seinem Tode (1455) ist die Arbeit an dem Tondo dann offenbar liegen geblieben, der erst danach von Filippo Lippi vollendet wurde. Der Verfasser stützt seine eigene These durch zahlreiche stilistische Vergleiche mit sicher datierten Werken sowohl von Fra Angelico als auch von Filippo Lippi und zieht außerdem einige weniger bekannte Werke heran, wie die hervorragenden Miniaturen in dem Corale 43 der Biblioteca Laurenziana, die er dem Beato Angelico zurückgibt. Im übrigen unterzieht er die Chronologie der beiden Meister und des jungen Benozzo Gozzoli einer kritischen Prüfung und schlägt verschiedene neue Zuschreibungen vor.

Provenienza delle fotografie:

National Gallery, Washington: figg. 1, 23, 24, 27, 29, 31, 32, 35-37. - Alinari, Firenze: figg. 2, 4-6, 19, 38, 39, 45. - Alinari (Anderson), Firenze: figg. 3, 10, 12, 28. - National Gallery, Londra: fig. 7. - National Gallery of Ireland, Dublino: fig. 8. - ICCD, Roma: fig. 9. - Accademia Carrara, Bergamo: fig. 11. - Alinari (Brogi), Firenze: figg. 13, 26. - Biblioteca Laurenziana, Firenze: figg. 14, 16-18, 20, 21. - Croci, Bologna: fig. 15. - Soprintendenza, Firenze: figg. 22, 25, 34. - Frick Library (Sansoni), New York: fig. 30. - Gemäldegalerie, Staatl. Museen, Berlino: figg. 33, 40. - Museo Diocesano, Esztergom: fig. 41. - Christie's, Londra: figg. 42, 44. - Autore: fig. 43.