



FIG. 20 - FIRENZE, S. LORENZO - FILIPPO LIPPI: ANNUNCIAZIONE

FRA ANGELICO FRA FILIPPO E LA CRONOLOGIA

TRA LA PALA D'ALTARE del Louvre del 1437-38 e l'*Incoronazione* di S. Ambrogio del 1441, che ora osserveremo meglio, Fra Filippo deve aver dipinto un'*Annunciazione* per S. Lorenzo (fig. 20), che è vicina alle due pitture or ricordate. La predella che ora le sottostà (figure 21 e 22) dev'essere del medesimo periodo circa, dipinta, però, per una pala d'altare dedicata a S. Nicola, e infatti mostra molte affinità con la predella degli Uffizi (fig. 19) e con la pala del Louvre (fig. 17). Specialmente per la somiglianza col Pesellino che appare in tutte e tre le pitture

e ci fa pensare alla minuscola *Madonna con Santi e Angeli* a Chantilly (fig. 23) attribuita da me anni fa appunto a questo artista. Ora la predella di S. Lorenzo conferma la mia attribuzione, non solo, ma ci aiuta a datare la tavoletta di Chantilly, che dev'essere una delle prime opere indipendenti del Pesellino, quando aveva appena diciassette o diciotto anni.

E anche un altro pittore viene rievocato dalla scena della decapitazione nella predella (fig. 22) cioè il Vecchietta.



FIG. 21 - FIRENZE, S. LORENZO - FILIPPO LIPPI: FRAMMENTO DI PREDELLA

E perchè, mi domando, queste somiglianze esisterebbero per un puro caso soltanto? Potrebbero anzi interessare gli studiosi di quell'artista senese così estroso e inuguale e pur tanto affascinante. Il prof. Salmi ci ha già fatto osservare la sua vicinanza con un altro fiorentino: con Masolino a Castiglione d'Olona (*Dedalo*, vol. IX, 1928-29, pagine 17-18) e la nostra osservazione potrebbe contribuire a chiarire la cronologia di Masolino tanto complicata e poco definita per ora.

L'*Incoronazione* (fig. 24) terminata al più tardi nel 1441 e incominciata forse un po' avanti quel tempo, era stata ordinata da Francesco Maringhi per S. Ambrogio. Ed è il ritratto del Maringhi e non già l'autoritratto

di Fra Filippo, come generalmente si era creduto, quello tanto in vista con l'angelo che gli fa cenno pronunciando delle parole quasi altrettanto equivocate quanto quelle nella dedica ai *Sonetti* di Shakespeare: "is perfecit opus,,. 4) I pagamenti si protrassero fino al 1447, fatto che ha portato molti studiosi a credere che l'esecuzione del dipinto sia stata lenta quanto il pagamento. È opportuno qui ricordare nuovamente quello che già più sopra abbiamo detto: che cioè la data di un quadro è sempre quella del suo disegno, beninteso se la composizione è rimasta inalterata. Alterazioni visibili non ne trovo nell'*Incoronazione*, però vi si nota una leggera tendenza verso l'opera matura del Lippi: la *Madonna* degli Uffizi che appare



FIG. 22 - FIRENZE, S. LORENZO - FILIPPO LIPPI: FRAMMENTO DI PREDELLA

sullo sfondo di un paesaggio lontano ⁵⁾ e i due putti sorridenti che le presentano il Bambino (fig. 29).

Ciò non ostante l'*Incoronazione* si ricollega nei suoi elementi essenziali tanto intimamente con tutti quei lavori del Lippi eseguiti dopo il 1437, che non sarebbe possibile distaccarla da essi per avvicinarla alla *Visione di S. Bernardo* della National Gallery (fig. 32) dipinta dieci anni più tardi, allora che Fra Filippo riscuoteva l'ultima rata del pagamento per l'*Incoronazione*.

Solo l'accento ad un avvicinamento simile, ce ne fa sentire tutta l'assurdità. C'è pure chi ha voluto dire che l'allievo che andava ad incassare i quattrini per Filippo era anche quello che lo aiutava nel lavoro.

Io, invece, direi che nell'*Incoronazione* non c'è altra mano se non esclusivamente quella di Filippo. Gli occhi rotondi di alcuni degli angeli, e i drappeggi, per esempio quello del frate che sta appoggiato ad un bastone ⁶⁾ in primo piano a sinistra, rievocano il Pesellino, come lo rievoca la predella degli Uffizi (fig. 19) e quella di S. Nicola (figure 21 e 22) che è sotto l'*Incoronazione* di S. Lorenzo.

Questa somiglianza implicherebbe o che il Pesellino abbia avuto parte nell'esecuzione del

dipinto, ovvero che egli nei propri lavori s'ispirava a quelli del maestro.

Mi stupisce alquanto che un artista fiorentino dell'elevatezza di Fra Filippo abbia potuto eseguire ancora, nel 1441, una composi-

zione pressochè inarticolata nella disposizione dei gruppi quanto quella di un qualunque fiammingo suo contemporaneo. Composizione inarticolata quanto le semi-teutoniche opere giovanili dei Vivarini e molto più di quelle del proprio maestro, Lorenzo Monaco.

In quanto al frammento di predella per l'*Incoronazione* che rappresenta S. Ambrogio dalle cui labbra le api succhiano il miele (fig. 25), frammento acquistato dalla Galleria di Ber-



FIG. 23 - CHANTILLY, MUSEO CONDÉ
FRANCESCO PESELLINO: MADONNA E SANTI

lino circa venticinque anni or sono, saremmo tentati di attribuirlo ad una fase più tarda per il vigore dell'architettura che ricorda quasi più l'Alberti del Brunellesco, per la maggiore dignità delle figure, per l'ampiezza dei drappeggi e per tutta la maniera più sciolta e più spigliata.

Due sono qui le possibilità: o che gli artisti, e specialmente i grandi artisti, nelle composizioni a figure piccole anticipino sè stessi nello stile monumentale che solo più tardi raggiungeranno, ovvero che la predella, essendo



FIG. 24 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI - FILIPPO LIPPI: PALA DI S. AMBROGIO, 1441

una parte distaccata della pala, sia stata immaginata ed eseguita più tardi della composizione principale.

Contemporaneo dell'*Incoronazione* è il frammento assai rovinato di una pala che rappresenta S. Francesco e forse S. Girolamo con due vescovi ora nel Museo Metropolitano di New York (*Metr. Mus. Bulletin*, vol. VIII, 1918, pag. 231).

Pure dello stesso periodo è l'*Annunciazione* pubblicata da Odoardo Giglioli su *Dedalo* del febbraio 1926, che ora fa parte della collezione di Mr. Percy S. Strauss a New York.

L'*Annunciazione* del Pesellino a Highman Court (fig. 26), ⁷⁾ è una variante dello stesso disegno che dev'essere stata eseguita nel 1440, o poco dopo, come le altre sue pitture filippesche.

Ma la *Madonna* di Fra Filippo che ora è a Palazzo Riccardi (fig. 27), dev'essere stata dipinta subito dopo l'*Incoronazione*.

L'ovale, i tratti e l'espressione della faccia sono quasi identiche a quelle della Santa che nasconde le dita sotto al manto fiorito e che è tanto in vista fra S. Eustachio e la di lui moglie S. Theopista. Anche il Bambino della *Madonna Riccardi* ci ricorda quello che nell'*Incoronazione* vediamo accarezzato dalla stessa santa.

Che somiglianza con un Giovanni Bellini di venticinque o trent'anni più tardi! È sufficiente dire che l'uno e l'altro artista seguirono indubbiamente l'ispirazione di Donatello? E pure la Vergine vista dietro al parapetto sul quale appoggia il Bambino, e la struttura del parapetto stesso, contengono dei motivi pittorici che difficilmente possono derivare da lui. Per quanto a noi, abituati a considerare l'artista come profondamente radicato nel proprio suolo, possa sembrare inverosimile, pure non è escluso che Giambellino abbia conosciuto questa *Madonna* od altra ad essa affine. ⁸⁾ Altrettanto



FIG. 25 - BERLINO, MUSEO FEDERIGO - FILIPPO LIPPI: FRAMMENTO DI PREDELLA, 1441

bellinesca, forse, è una *Madonna* che tiene il Bambino in collo e che io cito qui, benchè creda che essa sia di poco più tarda della *Madonna Riccardi*. Si tratta di un pannello che è passato dalla collezione Carl Hamilton a quella del defunto Leo Schinasi dove probabilmente si trova ancora.⁹⁾

Diamo un altro sguardo all'*Incoronazione* di S. Ambrogio (fig. 24): accanto al donatore una gigantesca figura di derviscio nevrastenico rappresenta il Battista. Non è qui il caso di dilungarsi sull'arcaismo di questa usanza trasmessa al mondo medioevale dall'antichità ridotta allo stato di seconda infanzia. Intendo dire la differenza di proporzioni fra una figura e l'altra nella medesima composizione. Ne troviamo qui un esempio nelle figure del Battista e di S. Ambrogio tanto più colossali delle altre. Sia detto qui fra parentesi che sotto questo e molti altri aspetti, Fra' Angelico era meno medioevale di Fra Filippo per non parlare degli artisti contemporanei secondari. Ma torniamo all'*Incoronazione*: le pieghe del drappaggio, le mani e anche le movenze del Battista somigliano moltissimo a quelle dell'*Annunciazione Hertz* (figura 28) che è ora a Palazzo Venezia a Roma.¹⁰⁾

L'angelo annunziante inghirlandato e riccioluto è vicino agli angeli dell'*Incoronazione*; a quello per esempio che regge l'iscrizione, benchè il suo profilo sia ancora identico a quello di Gabriele nell'*Annunciazione* di S. Lorenzo.

In seguito vedremo anche che nella composizione architettonica e nel colorito c'è una tendenza verso il gruppo discusso da noi in rapporto all'*Epifania* di Richmond. Tutti e due i ritratti nell'*Annunciazione Hertz*, oltre ad essere più banali, hanno anche i contorni più deboli e somigliano a quello dell'uomo nel doppio ritratto del Metropolitan Museum (figura 35) che deve datare del 1450 circa come ce lo dimostra il costume della donna. La giovane che vediamo di profilo a destra a traverso l'apertura della porta nell'*Annunciazione Hertz* è quasi identica a quella che si vede pure sulla porta nella predella di S. Ambrogio a Berlino (fig. 25), dipinta, come abbiamo detto, dopo e non certo prima dell'*Incoronazione* del 1441.

Da tutte queste e anche da altre ragioni, sulle quali sarebbe noioso e superfluo dilungarsi qui, ci risulta che, l'*Annunciazione Hertz* trova il suo posto dopo l'*Incoronazione*.¹¹⁾ Anche



FIG. 26 - HIGHNAM COURT, COLLEZIONE GAMBIER-PARRY - FRANCESCO PESELLINO: ANNUNCIAZIONE

il disegno delle tarsie e del copriletto si ricollega con l'*Annunciazione* della National Gallery (figura 10) e con quella di Palazzo Doria (fig. 1).

Vi è ancora un'*Annunciazione* a Monaco (fig. 30) che conclude il gruppo delle opere più giovanili di Filippo a noi note, e che per le forme e i tipi delle due figure principali è indubbiamente vicina alle due o tre opere da noi ora discusse. D'altra parte il volto della Vergine, per poco che fosse reso più morbido, facilmente diventerebbe la Madonna nella *Natività* degli Uffizi con Frate Ilario (fig. 9), e con altre lievissime alterazioni, si trasformerebbe in quello del pastore alle spalle di Giuseppe nell'*Epifania* di Richmond (fig. 2). Riguardo poi al secondo angelo che appare sulla porta, e al Padre Eterno circondato da Cherubini, essi rappresentano già un gran passo avanti verso il periodo in cui Filippo lavorava a Prato.

Abbiamo così cercato di avanzare passo passo da una pittura all'altra seguendo lo sviluppo dell'artista: dalla *Madonna* di Corneto del 1437

(fig. 15) alla pala del Louvre (fig. 17) incominciata lo stesso anno, all'*Incoronazione* di S. Ambrogio (fig. 24) finita nel 1441, per raggiungere infine le pitture sul tipo dell'*Annunciazione* Hertz (fig. 25) che servono a colmare il vuoto fra il gruppo primitivo e quello concentrato intorno all'*Epifania* di Richmond, eseguite fra il 1441 e il 1447.

Quest'ultimo gruppo ha tanta gaiezza, tanta vivacità e splendore che parrebbe, almeno a noi idealizzatori della gioventù, dover trattarsi piuttosto di opere giovanili di un artista geniale anziché di manifestazioni della sua maturità. E a noi, abituati a considerare l'Angelico come un artista quasi medioevale, sembra assurdo di dover credere che un pittore quale Filippo Lippi appartenente così pienamente alla Rinascenza, sia caduto sotto la sua influenza, e non già da giovanetto, ma nell'età matura. Però, come dicevo, l'Angelico non è l'artefice retrogrado che a volte crediamo vedere attraverso il mondo di fiabe e di novelle creato da lui. Le sue figure sono più vicine a Tanagra che non a



FIG. 27 - FIRENZE, PALAZZO RICCARDI - FILIPPO LIPPI: MADONNA

Gerusalemme e la sua architettura tende verso la grazia ionica. Abbiamo parlato più sopra del suo paesaggio che con materiale limitato e poco duttile sa rendere la natura tale e quale appare agli occhi miei che vedono con quelli del Cézanne e dei suoi contemporanei.

Non è escluso che un bel giorno Fra Filippo, avendo già raggiunto il suo trentacinquesimo anno, si sia accorto di avere bensì imparato molto da Lorenzo Monaco, da Donatello e da Masaccio, ma che ciò non ostante gli restava ancora un tanto da apprendere da Fra Angelico come artefice e come artista. Quale sia stato questo tanto, facilmente ce ne accorgiamo riguardando la costellazione di opere schierate intorno al tondo di Richmond che, come ricordiamo, fu portato a termine dal Lippi dopo esser stato lasciato in tronco dall'Angelico. Ed è appunto perchè Fra Filippo era già un uomo maturo e poi un uomo di genio, che l'influenza subita da lui in quell'epoca, non divenne una schiavitù. Essa non si palesa in forma grammaticale, non a guisa di vocabolario o di sintassi, si trasforma invece in soavità, in dolcezza, in libertà e in splendore che non trova pari nelle pitture eseguite da lui fra il 1437 e il 1441.

Sarebbe inutile ripetere gli argomenti da me già citati in difesa del tentativo fatto di collocare le pitture che si ricollegano con l'*Epifania* di Richmond fra il 1441 e il 1447. Può darsi che l'una o l'altra di esse sia stata spostata da me, ma in linea generale sono convinto che il loro gruppo debba appartenere a quegli anni. È a quale altro periodo potrebbero essi appartenere? Credo che chi segue il nostro metodo di studio, condividerà il mio parere, altri invece potrà essere tentato, per varie ragioni, a voler piazzare il gruppo fra le pitture più giovanili di Filippo. Non cercheremo certo d'inserirlo fra la *Madonna* di Corneto del 1437 e l'*Incoronazione* del 1441. L'unica via d'uscita sarebbe di trasferire tutto il gruppo ad una data anteriore al 1437.

E vediamo un poco: credo che siamo tutti d'accordo nell'ammettere che nel Quattrocento fiorentino più ancora che altrove, si tendeva, se mi è lecito servirmi di un

termine esplicito e quasi direi enciclopedico, ad abbandonare il gotico per abbracciare il classico anticheggiante.

Non insisterò perciò nel dire che non vi è traccia dell'Angelico nella *Madonna* di Corneto (fig. 15) e neanche in quella del Louvre (fig. 17) e che viceversa queste tracce vi dovrebbero apparire se il tondo di Richmond fosse anteriore ad esse; che invece le prime pitture datate del Lippi ci offrono testimonianze abbondanti per il colore, per la forma e a volte anche per i tipi, dell'influenza di Lorenzo Monaco,¹²⁾ di Masaccio e naturalmente di Donatello.

Ma permettete che io mi fermi un momento a parlare del colore. In questi primi lavori il colore di Fra Filippo è relativamente oscuro, austero, a contrasti forti e pressochè duri. Quasi si direbbe che l'ispirazione glie ne sia venuta dall'aver assistito Lorenzo Monaco nel lavoro della Cappella Bartolini a S. Trinita. Nelle tavole riunite da noi intorno al tondo di Richmond, prevale invece, come abbiamo detto, una tinta roseo-dorata che a poco a poco si attenua verso la tonalità madreperlacea della più nobile creazione del Lippi, cioè la grande *Madonna* degli Uffizi dipinta verso il 1455 (fig. 29).

Vorrei ora fare la prova per vedere se l'elemento gotico non è in declino e se le mode e le usanze della Rinascenza non sono invece in ascesa, nel momento che stiamo per raggiungere nella serie delle opere di Filippo da me schierate, in modo che il gruppo di Richmond, s'incontri non prima ma dopo il 1441. Per raggiungere lo scopo, ci basterà osservare ancora una volta le pitture da noi studiate cominciando dagli elementi che sono i più ovvii per essere i più geometrici: cioè le sagome e i profili delle costruzioni e dei mobili per passare dopo agli atteggiamenti delle figure e alle pieghe dei drappaggi.

Nella tavola di Corneto (fig. 15) troviamo tutta l'angolosità dura del gotico tardo ed appiattito o di transizione se volete. Guardate la finestra sbilenca a sinistra e gli scuri della finestra che è dietro alla Vergine, le scanalature verticali al di sopra del Bambino e le curve appiattite



FIG. 28 - ROMA, PALAZZO VENEZIA - FILIPPO LIPPI: ANNUNCIAZIONE

della modanatura del trono là dove posa sulla piattaforma rotonda. Non c'è nessuna forma qui che sia propriamente del Rinascimento, neanche l'arco rotondo, almeno non per l'Italia. Lo stesso troviamo nella *Madonna Bache* (fig. 16) con le sue curve appiattite. In quanto ai pilastri raggruppati insieme e alle modanature delle nicchie, il miglior termine per definirle è quello del "romanico-gotico", termine adottato di recente dagli scrittori italiani. D'altra parte nella pala del Louvre (fig. 17) benchè la composizione architettonica vi sia per la maggior parte gotico-barocca pure ci sono dei leggerissimi approcci alla Rinascenza nella conchiglia della nicchia e nei rotuli pendenti, che però tendono sempre ad appiattirsi.

Nell' *Annunciazione* di S. Lorenzo (fig. 20), invece, la tendenza verso il Rinascimento è per la prima volta molto più spiccata e si palesa chiaramente l'intenzione di volersi servire di forme classiche benchè le modanature siano ancora fragili ed affilate, ¹³⁾ che gli archi principali siano appiattiti e che il pulpito sia gotico-barocco quanto il trono nella pala del Louvre. Nell' *Incoronazione* di S. Ambrogio (fig. 24) è raggiunto lo stesso progresso: la nicchia è della Rinascenza ma il disegno della piattaforma del trono e le modanature sono ancora dell'epoca gotica di transizione.

Un rapido sguardo alle predelle degli stessi anni dimostra che l'artista qui precede le proprie creazioni monumentali, cosa che general-

mente succede ai pittori del Quattrocento nei soggetti narrativi a figure piccole. Così vediamo nella predella del Louvre che ora è agli Uffizi un *S. Bernardo nella cella* che potrebbe già essere della Rinascenza; però lo scrittoio davanti

al quale sta seduto è gotico del tempo di transizione mentre la scena della Vergine che riceve l'annunzio della propria morte, si svolge in un cortile circondato da colonne ioniche (VAN MARLE, X, pag. 419). Viceversa l' *Infanzia di S. Ambrogio* nella predella dell' *Incoronazione* (fig. 25), eseguita qualche anno più tardi, non ha più niente che ricordi il gotico.

Passando da questo gruppo alle tre o quattro tavole che servono a colmare il vuoto fra esso e la serie di Richmond, la prima che troviamo è la *Madonna Riccardi* (fig. 27), poi l' *Annunciazione Hertz* (fig. 28), quindi la *Madonna* di Berlino (VAN MARLE, X, pag. 420), e infine

l' *Annunciazione* di Monaco (fig. 30). In nessuna di esse vi sono tracce del gotico, eccettuato un leggerissimo accenno appena visibile nel leggio della tavola di Monaco.

Le colonne, i pilastri, gli archi e gli architravi sono di così puro Rinascimento che potrebbero essere disegnati dal Brunellesco stesso. Le nicchie nella pittura Riccardi (fig. 27) e in quella del Museo Federigo (VAN MARLE, X, pag. 420) hanno quasi lo stesso carattere, al pari della *Madonna* di Berlino. Forse la tavola del Palazzo Riccardi si ricollega con la più giovanile delle pitture



FIG. 29 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI
FILIPPO LIPPI: MADONNA



FIG. 30 - MONACO, PINACOTECA - FILIPPO LIPPI: ANNUNCIAZIONE

del gruppo di Richmond, cioè con l'*Incoronazione* del Vaticano (fig. 7). Le differenze fra questa e l'*Incoronazione* di S. Ambrogio (fig. 24) sono abbastanza interessanti; mentre la pala di S. Ambrogio, rimane ancora affollata e confusa, quella del Vaticano è tutta semplicità e sobrietà. Mentre nella prima il trono è gotico del periodo di transizione, nella seconda la nicchia non ha

più quella lieve reminiscenza del gotico che nella *Madonna Riccardi* si percepisce ancora, e anche i pilastri e i capitelli che la fiancheggiano sono completamente della Rinascenza. E abbiamo così un'altra prova del fatto che l'*Incoronazione* del Vaticano dev'essere stata dipinta dopo il 1441.

Vediamo dunque che dal 1437 al 1441, Filippo mano mano si allontana sempre più dal

gotico finchè nella tavola Riccardi (fig. 27), nella *Madonna* di Berlino (VAN MARLE, X, pag. 420), nell'*Infanzia di S. Ambrogio* a Berlino (fig. 25), nell'*Annunciazione* di Monaco (fig. 30), non ne troviamo più alcuna traccia. Così, passo passo, ci siamo spinti fino all'*Incoronazione* del Vaticano (fig. 7), cioè verso l'opera che per noi è la prima nella costellazione della *Epifania*. Guardiamo un po' se l'uno o l'altro quadro di questo gruppo porti ancora tracce del gotico e se perciò sarà necessario spostarlo e rimandarlo indietro verso il gruppo del 1437-1441 o forse secondo i criteri fin ora accettati, più indietro ancora.

E a quel risultato si arriva? Nel *Trittico Alessandri*, che ora è alla Morgan Library (fig. 6), la nicchia è decorata di volute e palmette che hanno prettamente il carattere del Rinascimento. La pala di S. Croce con i SS. *Cosma e Damiano* agli Uffizi (fig. 8) ci dimostra le stesse tendenze in proporzioni più ricche e mature.

In nessuna insomma delle pitture che per noi si ricollegano con quella dell'*Epifania* esiste più il minimo soffio del gotico.

Andiamo dunque sicuri nel concludere che gli elementi architettonici di questo gruppo ci confermano nell'opinione che la sua data è da ritenersi posteriore al 1441 e non al 1437. E ora vediamo se anche le attitudini e i drappaggi reggono a tale conclusione.

La *Madonna Bache* (fig. 16) è seduta e sembra quasi si ritiri davanti ad un personaggio invisibile al quale sta per offrire una rosa. La sua attitudine ricorda quella delle Vergini nelle *Annunciazioni* gotiche, ad esempio — e questo è significativo — quella di Lorenzo Monaco nella collezione Stoclet (VAN MARLE, IX, pag. 125). Il S. *Girolamo* nella tavola di Torino (fig. 18) ritiene la curva gotica in avanti e così anche il S. *Ambrogio* nel frammento del Metropolitan Museum che è su per giù della stessa data. Nella pala del Louvre (fig. 17) il primo degli angeli a sinistra è ondulato nello stile gotico che dopo non ritroviamo mai più in quelle opere di Filippo collocate da noi per altre ragioni in epoca più tarda. D'altronde si distingue a mala pena la sinuosità gotica nell'*In-*

coronazione, dipinta probabilmente dopo la pala del Louvre, solo uno degli angeli ha un che nell'atteggiamento che ce la ricorda. È l'angelo più in evidenza alla nostra destra che tiene la mano distesa. Nell'*Annunciazione Hertz* (fig. 28) la curva gotica diventa quasi impercettibile e nell'*Annunciazione* di Monaco (fig. 30) addirittura non esiste più.

Le due ultime tavole si ricollegano col gruppo di Richmond, e dubito che non sarebbe facile scoprire negli atteggiamenti delle figure in esso alcunchè di più definitivamente gotico di quello del S. Giuseppe nell'*Epifania* stessa. Nella pala di S. Croce, che ora è agli Uffizi (fig. 8) le movenze sono irrequiete ma non gotiche, e l'atteggiamento della *Madonna Walters* (fig. 14) è quello della Vergine nell'*Annunciazione Doria* (fig. 1): se sono gotiche non lo sono certo più di quelle che vediamo in altri lavori eseguiti dai pittori del Quattrocento.

E ora guardiamo un po' i drappaggi: nelle due pitture più giovanili che conosciamo di Fra Filippo, le *Madonne* di Corneto e della collezione Bache (figure 15 e 16) l'intenzione di drappaggiare plasticamente è evidente, e pure la calligrafia gotica si palesa nello scivolare subitaneo e non sempre logico delle pieghe, nella loro curva brusca e definitiva che così spesso ritroviamo nei lavori di Lorenzo Monaco e della sua scuola. Lo stesso succede se anche in maniera più moderata nella pala del Louvre (fig. 17), e il panneggio del S. *Girolamo* nella tavola di Torino (fig. 18) è inutilmente raggruppato e complicato. Le semplificazioni che in questo caso sono sinonime di un miglioramento di stile, cominciano a palesarsi nell'*Annunciazione* di S. Lorenzo (fig. 20), nella grande *Incoronazione* del 1441 (fig. 24), e vanno sempre aumentando mano mano che si arriva all'*Annunciazione Hertz* (fig. 28) e a quella di Monaco (fig. 30), fino all'*Incoronazione* del Vaticano (fig. 7).

Con essa raggiungiamo quasi la relativa sobrietà e chiarezza caratteristiche del *Trittico Alessandri* nella Morgan Library (fig. 6), delle *Natività* agli Uffizi (fig. 9) e a Berlino, delle figure dipinte da Filippo nell'*Epifania* di Richmond (fig. 2), delle lunette alla National



FIG. 31 - PRATO, DUOMO - FILIPPO LIPPI: FUNERALE DI S. GIROLAMO, CIRCA 1450

Gallery (figure 10 e 11) e dell'Annunciazione Doria (fig. 11).

È vero che nei drappaggi Filippo non arriva mai alla perfezione ed è in ciò simile agli altri artisti fiorentini, non escluso Leonardo e neanche Andrea del Sarto. I panneggi restano troppo complicati, quasi fossero destinati ad un'esibizione accademica. Ciò nonostante riesce ad allontanarsi sempre più dagli intrecci e dalle arzigolature del gotico-barocco.

Se lo studioso si è dato la pena di seguire con attenzione e con le riproduzioni alla mano i miei argomenti e non si è limitato a leggerli solamente in tante parole, si sarà convinto, spero, che le pitture schierate intorno all'Adorazione dei Re Magi di Richmond non sono state dipinte prima del 1437 bensì dopo il 1441 e che per questa ragione esse non appartengono alle opere giovanili del Lippi, bensì alla sua limpida maturità. Se rispecchiano l'influenza dell'Angelico vuol dire che il loro autore seppe mettere a profitto quel contatto non da giovinetto ma da uomo maturo, quando cioè aveva già oltrepassato di gran lunga i trent'anni.

Non sappiamo renderci conto altrimenti di questo fenomeno se non supponendo che Fra Filippo d'improvviso si sia accorto dell'attrattiva, della sincerità, della semplicità classica, della tonalità aurea di Fra Angelico. Con l'andare del tempo questa visione è impallidita, ma non è mai scomparsa del tutto e ne fa testimonianza la maggiore creazione di Fra Filippo:

la *Madonna con angeli* sullo sfondo di un paesaggio lontano che è agli Uffizi (fig. 29). Possiamo considerare gli anni fra il 1442 e il 1447 come un intermezzo lirico.

Non ho l'intenzione di seguire la cronologia di Fra Filippo fino in fondo perché dopo il 1447 essa è assai meno labirintica e il filo d'Arianna trovato attraverso le nostre ricerche, ci dovrebbe aiutare a rintracciarla fino al termine. Potrebbe essere utile seguire la ricerca perché ciò non solo ci metterebbe in grado di possedere completamente la personalità artistica del maestro, ma ci farebbe anche capire dei satelliti come il



FIG. 32 - LONDRA, GALLERIA NAZIONALE
FILIPPO LIPPI: VISIONE DI S. BERNARDO, 1447

maestro del *Trittico Carrand*, il maestro della *Natività* di Castello, Giusto d'Andrea, Fra Diamante e perfino uno più grande del Lippi stesso: il suo allievo Sandro Botticelli! Ma tutto ciò, per quanto oltremodo interessante, non rientra nell'orbita di quest'articolo.

In tutti i modi la cronologia di Fra Filippo ci dà la chiave per approfondire la conoscenza del più dotato fra i primi suoi seguaci, il Pesellino. Abbiamo già creduto di ravvisare la mano di lui e siamo quasi certi della sua presenza nella predella S. Spirito-Louvre incominciata nel 1437 (fig. 19), nella predella di S. Nicola a S. Lorenzo (figure 21 e 22) e nella *Incoronazione* di S. Ambrogio (fig. 24) incominciata nel 1441. Il Pesellino aveva allora solo diciannove anni e se, come abbiamo cercato di appurare, egli quattro anni prima di quel tempo si trovava con Fra Filippo, nell'età, cioè, di quindici anni, non è

probabile che prima d'allora fosse già stato con altro maestro. È un fatto che nelle sue pitture eseguite prima della predella Doria (VAN MARLE, X, pag. 485), che non fu certo dipinta prima del 1441, l'influenza dell'Angelico non si nota ancora. Sembrerebbe che quel poco che egli ha di Fra Angelico lo abbia acquistato non già aiutandolo o imparando da lui, ma piuttosto durante quel risveglio dell'impulso artistico che portò lo stesso Filippo verso il genio del Domenicano. Ed io sono convinto che uno studio della cronologia del Pesellino farebbe piazza pulita dell'eresia di considerare sue varie tavole che indubbiamente sono opera di Fra Angelico. Potrei pure aggiungere che viceversa lo studio della sua cronologia renderebbe a lui diverse opere che studiosi di poca esperienza hanno cercato di levargli.

Così, strada facendo, abbiamo raggiunto in pieno l'attribuzione e la data dell'*Adorazione dei Re Magi* di Richmond. È una pittura disegnata unicamente da Fra Angelico, e finita da Fra Filippo poco dopo il 1440. Anche se gli studiosi novellini 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.

Ci potremmo fermare qui ma resta ancora una pittura abbastanza importante la cui data è discussa e mi sento in dovere di levare, se è possibile, quest'inciampo dalla corrente ininterrotta della cronologia di Fra Filippo.

Intendo dire i *Funerali di San Girolamo* nella Cattedrale di Prato (fig. 31). Gli sono state attribuite date diverse, cominciando dal 1441 fino al 1453, secondo le varie interpretazioni di una iscrizione a noi trasmessa, che ora è scomparsa. Io stesso nella prima edizione

dei miei *elenchi* avevo scritto che il quadro era stato ordinato nel 1450, ma non ricordo l'origine di tale informazione. In tutti i modi collocherei la tavola in quel tempo, basandomi sullo stile soltanto, perchè il modellato è più ampio e sciolto che nelle opere eseguite prima del 1447 e i drappaggi sono più logici e scorrono anche più morbidi. La differenza fra queste pieghe e quelle raggruppate, intrecciate, attorcigliate dell'*Incoronazione* dipinta nel 1441 ci fa capire tutta l'assurdità della supposizione che esse siano state eseguite dallo stesso artista nello stesso anno dei *Funerali di S. Girolamo*.

Il frate inginocchiato sull'avanpiano a sinistra (fig. 33) è più rotondo e spigliato nel

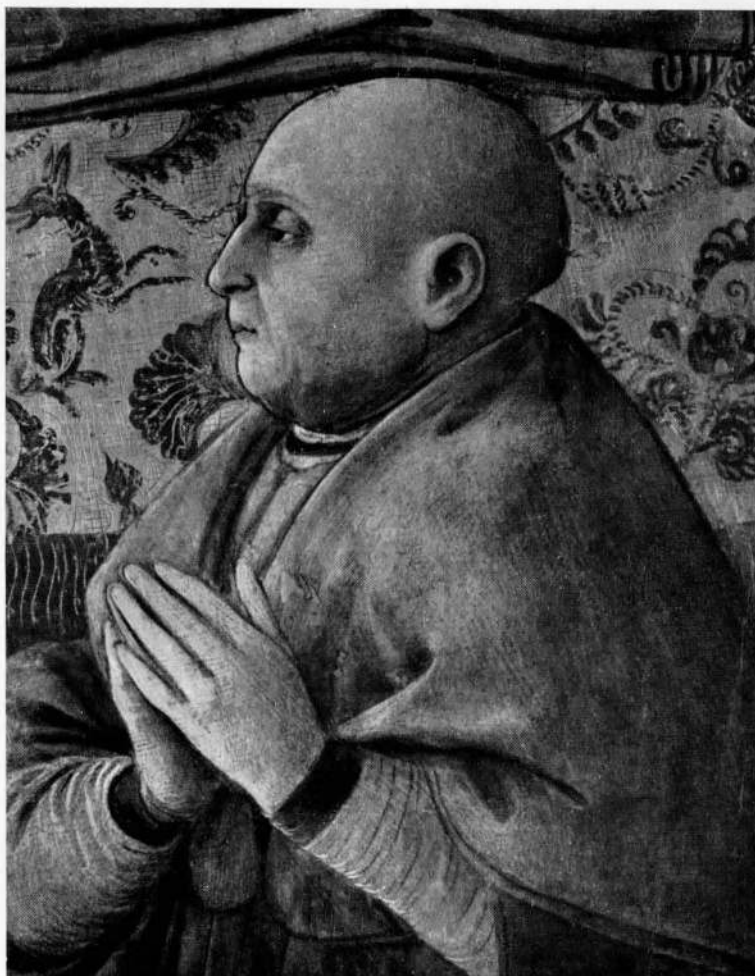


FIG. 33 - PARTICOLARE DELLA FIGURA 31
FILIPPO LIPPI: RITRATTO DEL PROPOSTO INGHIRAMI



FIG. 34 - PARTICOLARE DELLA FIGURA 24 - FILIPPO LIPPI: RITRATTO DI FRANCESCO MARINGHI



FIG. 35 - BERLINO, MUSEO
FEDERIGO - FILIPPO LIPPI: PROFILO FEMMINILE

disegno di quell'altro sopra, che si appoggia a un bastone, nell'*Incoronazione* (fig. 24) e anche più di quello nella tavola del 1447 che è alla National Gallery, dove ritroviamo nel *S. Bernardo* che la Vergine saluta, la stessa faccia d'asceta (fig. 32).

E quanto è meno aspro di contorni il donatore nel *Funerale* (fig. 33) di quello nell'*Incoronazione* (fig. 34), quanto più realistico del Marsupino padre nella pala del Vaticano (fig. 7)!

La parte superiore dei *Funerali di S. Girolamo* mi è sempre parsa, e ancora mi pare, eseguita da Fra Diamante! È nella *Visione di S. Bernardo* (fig. 32) che ho scoperto per la prima volta la sua presenza se non addirittura la sua mano. Fra Diamante aveva allora diciassette anni. Lo sento particolarmente nell'angelo al di sopra della Vergine. La sua parte nella



FIG. 36 - NUOVA YORK, MUSEO METROPOLITANO - FILIPPO
LIPPI: DOPPIO RITRATTO PER NOZZE MEDICI-PORTINARI

tavola di Prato non è solo più importante ma anche molto più visibile, ed è perciò facile che siano trascorsi due o tre anni fra una pittura e l'altra, cosa che porterebbe la seconda di esse verso il 1450.

Il profilo del donatore (fig. 33) ci fa mettere in dubbio l'attribuzione enunciata di recente da W. Breck (*Berl. Muscen*, 1931, pagine 7-10) del profilo di donna a Berlino che egli dà al Pesellino (fig. 35), profilo che acquistato dal Bode fu da lui giustamente attribuito a Fra Filippo. Ha la stessa caratteristica qualità del contorno, la stessa bocca da pecora. Le pieghe del drappeggio sono profondamente caratteristiche per Fra Filippo e sembra che evitino le varianti create dal Pesellino. Anche la mano ha la sensibilità propria del maestro più anziano, e il colorito, la luce, l'ombra, l'atmosfera sono affatto sue. Ricordiamo che

per quanto delizioso, il Pesellino non aveva né la tastiera e neanche la qualità di Filippo, e infatti egli non smise mai di seguire da vicino il maestro.

Il costume della figura femminile di profilo a Berlino (fig. 35) è del cinquanta, e se è vicino quanto a me pare al donatore nei *Funerali di S. Girolamo* a Prato (fig. 33) esso ci prova nuovamente che questa pittura dev'essere della stessa data circa, cioè del 1450.

Guardiamo un momento anche l'altro profilo che presenta le medesime caratteristiche tanto più che ne abbiamo parlato già più sopra. È quello della giovane al Metropolitan Museum (fig. 36) che porta il brillante dei Medici con le tre perle e che sta di faccia ad un giovane

di profilo con le dita appoggiate sullo stemma dei Portinari.

L'onore va dato al Bode per essere stato il primo a riconoscerlo per un Fra Filippo. Dev'essere stato dipinto due o tre anni prima di quello di Berlino e forse le mani e le pieghe raggruppate sono opera di un aiuto.

I giovani oggi tendono a voltar le spalle allo studio del Quattrocento e a quello del Cinquecento perchè credono che in quel campo non ci sia più niente da fare. Questo saggio non è altro che un abbozzo per dimostrare loro quanto ancora ci sarebbe da lavorare per ogni singolo artista in quei due secoli.

B. BERENSON

4) Vedi l'articolo di MONTGOMERY CARMICHAEL sulla pala di S. Ambrogio, notevole per il metodo e importante come conclusione, pubblicato nel numero di giugno del *Month*, 1911 e rimasto quasi sconosciuto agli studiosi che difficilmente consultano una rivista cattolica inglese. Meriterebbe ripubblicarlo su un periodico più noto e accessibile.

Per quel che riguarda un ritratto di Fra Filippo all'infuori del busto di Spoleto, mi domando se non ve ne sia uno nascosto tra i giovani a cavallo e il vecchio in turbante nell'*Epifania* di Richmond. Si tratterebbe della testa calva di uomo tra i trenta e i quarant'anni, vista quasi di profilo.

5) Si noti che un paesaggio osservato a distanza è raro nell'arte di Fra Filippo quanto nella pittura pompeiana.

6) Questa figura fu copiata dal Pesellino in un disegno che ora è agli Uffizi (121 E, Berenson 1838) attribuito in un primo tempo a Benozzo Gozzoli e ora a Filippo Lippi. È utile paragonare l'originale con la copia per imparare a distinguere fra il maestro e l'allievo.

7) Pubblicai e riprodussi questa squisita tavoletta già nel marzo del 1906 sulla *Rassegna d'Arte* (pagine 42-43) ma venne poco osservata e così la riproduco qui nuovamente.

8) Un'altra versione un po' più tarda, non necessariamente fiorentina ma di buona qualità, faceva parte anni addietro della collezione Aynard (n. 52 del Catalogo di vendita).

9) Una variante della stessa composizione si trovava qualche anno fa nella collezione di Johan D. MCILHENNY a Philadelphia. Rappresenta le due teste soltanto e sembra fatta da un seguace naturalista di Fra Filippo.

10) Mi ricordo di aver visto questa tavola a Bagno a Ripoli nel 1889 quando ancora apparteneva ai discendenti del donatore.

11) Come il Van Marle ci ha fatto notare, la Madonna dell'*Annunciazione Hertz* si ricollega con quella nella

nicchia del Museo Federico (X. pag. 420), e questa a sua volta ne ricorda un'altra un po' più tarda già nel Museo Van Stolk a Haarlem (VAN MARLE, X. pag. 465) e ora nella collezione Hurd di New York. La testa della Madonna è di Fra Filippo stesso, ed è tra le più belle da lui dipinte, il resto sembra lavoro di bottega.

12) Una delle prove più convincenti per la mia tesi è l'aver Adolfo Venturi riconosciuto un Fra Filippo in una tavoletta del Museo di Nizza attribuita da me già anni fa, e credo non a torto, a Lorenzo Monaco (*Studi dal Vero*, pag. 27).

Un grande maestro dei nostri studi non poteva commettere questo sbaglio se ad un dato momento della loro carriera i due artisti non fossero stati strettamente collegati l'uno con l'altro.

13) L'architettura nell'*Annunciazione* di S. Lorenzo fa già presentire le complicate costruzioni delle due tavole alla Galleria Barberini attribuite da me al maestro del *Trittico Carrand*.

E se questo maestro e Giovanni Francesco della Cervelliera erano, come crede il professor Toesca, la stessa persona, allora si tratterebbe di un allievo di Fra Filippo che conosceva le opere di lui a menadito.

Aggiungo qui un'informazione che si riferisce alla prima parte del presente articolo che non feci in tempo ad inserirvi. E cioè che già nel 1898 ho pubblicato nella "Golden Urn", (piccola antologia di poesia inglese che conteneva pure un elenco di pitture sacre) il tondo di Berlino (fig. 3) attribuendolo a Domenico Veneziano. Lo stesso elenco fu stampato nuovamente nel 1908 sotto il titolo: "Tentative list of the best Italian Pictures". È vero che la pubblicazione era pressoché privata, fu però consultata da un discreto numero di studiosi, tant'è vero che poche settimane fa un giovane critico d'arte tedesco me l'ha fatta ricordare.