

LUCIANO BERTI

UN FOGLIO MINIATO DELL'ANGELICO

PER QUANTO certo sia doverosa la massima cautela nell'avanzare e nell'accettare nomi grandi, ritengo di poter sciogliere la riserva con cui un anno fa, quando il Parroco di S. Trinita ci portò in osservazione in Soprintendenza questo foglio miniato (tav. I, fig. 7)¹⁾ — proprio pochi giorni prima che si inaugurasse in Palazzo Strozzi la Mostra di Arte Sacra Antica realizzata dal prof. Rossi, dove la miniatura fu tosto esposta — mi sentii di proporla, seppure all'impronta, il riferimento alla mano stessa del Beato Angelico. Le "Minere", della Pittura Toscana sono state d'altronde così ricche che non c'è da meravigliarsi se ancora, anche dopo tutte le esplorazioni e estrazioni, ne emerge, ogni tanto, qualche nuovo prezioso. A quella Mostra c'era anche un nuovo Masaccio, che a restauro compiuto sarà debitamente illustrato su questa stessa Rivista.

La brevissima scheda relativa nel Catalogo²⁾ recava inoltre una prima indicazione cronologica, "nel quarto decennio del secolo... Bastava osservare difatti la tipologia del Crocifisso longilineo e magro, dalla testa piccola di naso pronunciato ma di lineamenti sottili, reclinata sulla spalla destra, dal perizoma steso dal pube ai ginocchi, increspato di sottili pieghe fino alla lunga falda svolazzante — particolare questo di ritmo ancora gotico, alla cui storia iconografica, nonché alla cui indicatività culturale, si accenna in nota³⁾ — per avvertire che non siamo ancora al Cristo di più larga e

robusta taglia — seppure un po' astratta — e di dignità "filosofale", — seppure dolce — instaurato dall'Angelico colla sua discesa a S. Marco, vuoi nella grande 'Crocifissione con Santi' del Capitolo, o nel 'Crocifisso con S. Domenico' del primo chiostro (fig. 2); o anche, qui però con una plastica chiaroscurale risentita, di portata naturalistica, nello sportelletto figurato alla pala di S. Marco (fig. 3); per non dire dei tanti affrescati cogli aiuti sui muri delle celle al piano superiore,

per edificazione dei confratelli; tipo di Crocifisso che, giungerei a dire sostanzialmente "triumphans", cioè divinamente maestoso e sereno seppure figurato nel sonno della morte e ben sanguinante, continueremo a incontrare sempre dipoi, e fu seguito anche dalla scuola, ad esempio nel tondino compagno a una 'Incoronazione della Vergine' del Museo di S. Marco.⁴⁾

Nel precedente e più vario corso, specie nel periodo di formazione dell'Angelico, la sua concezione del Crocifisso invece era sempre stata, piuttosto, quella del "patiens", con una più tenera, umile umanità: e se il 'Crocifisso' ritagliato (fig. 4) — giustamente proposto recentemente dal collega Umberto Baldini⁵⁾ — è un pio e similmente un po' imbambolato fratello dei santi delle pale di S. Felice e di Fiesole che sta in croce, terreo e dal perizoma agitato secondo i dettami "Lorenzo Monaco", ancora prevalenti per quel genere; poi in un minio (fig. 5) del Missale 558 proveniente da

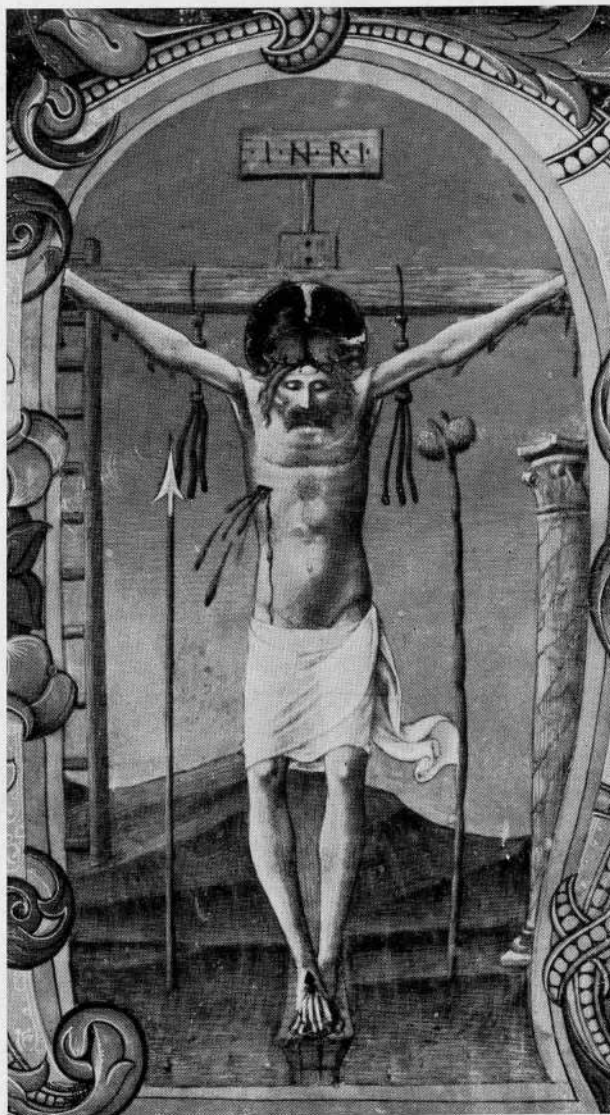


FIG. I — FIRENZE, MUSEO DI S. MARCO — ZANOBI STROZZI: MINIATURA COL CROCIFISSO (*Graduale A*, del 1449) (Fot. Sopr. Gall., Firenze)



FIG. 2 - FIRENZE, MUSEO DI S. MARCO - ANGELICO
CROCIFISSO CON S. DOMENICO (Fot. Alinari)

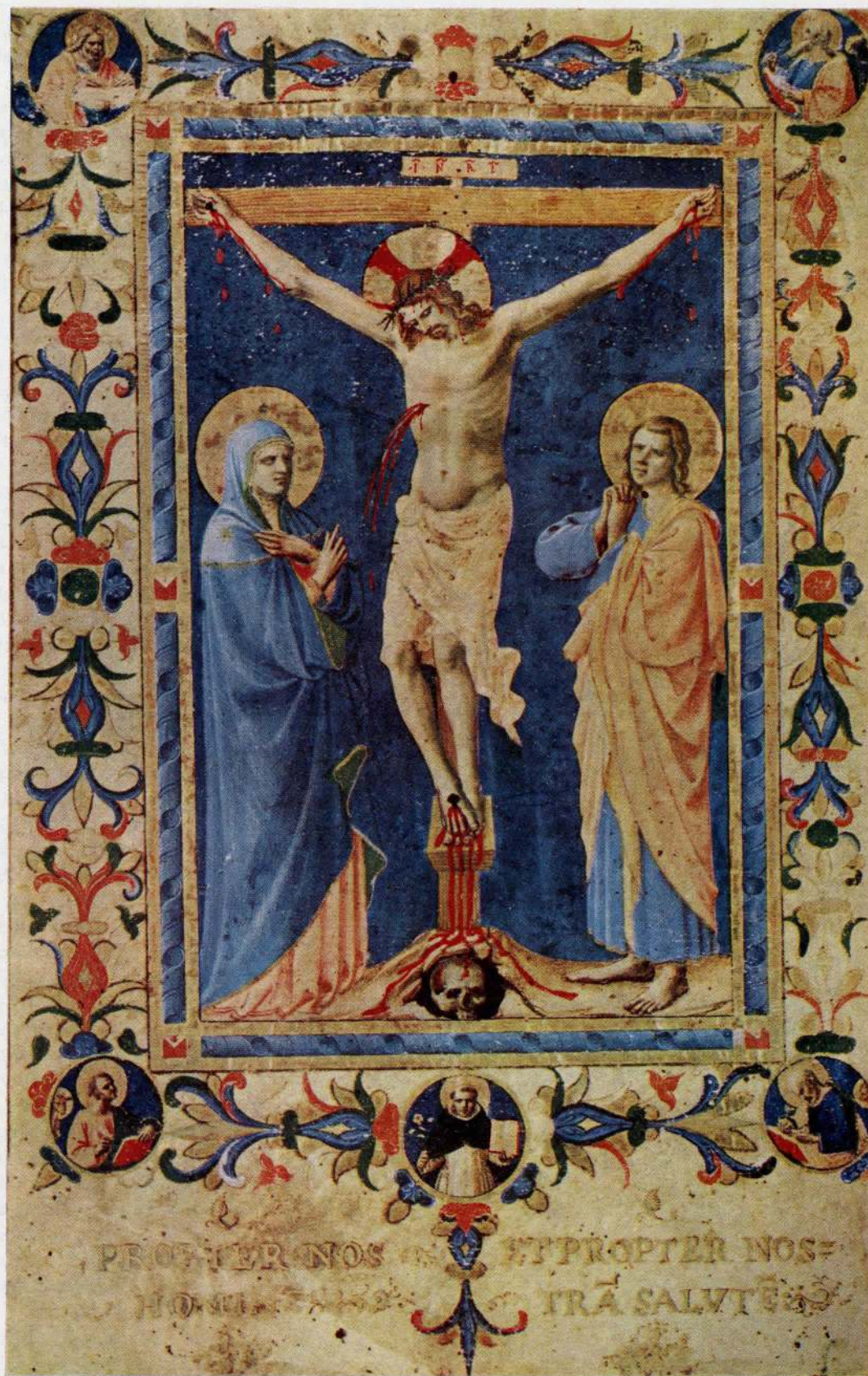
S. Domenico — messale che in diversi concordiamo ad assegnare all'Angelico giovane ⁶⁾ — alla figurina sottile e esile, infantile, hanno inchiodato alte le braccia e basse le gambe assai lunghe; ma poco dopo la stessa figura ritornerà più consistente e adulta, caratterizzata da un formalismo sintetico e scivolo di evidente influenza masolinesca, nella cuspide (fig. 6) della 'Madonna colla Trinità' di S. Marco; finché invece nell'affresco di S. Domenico (fig. 8), dietro la lezione di Masaccio, la corporeità prenderà sbalzo plastico, forza esistenziale nella solitudine fisico-morale della figura, e il capo reclinerà perfettamente frontale e un po' incassato, cimentandosi nello scorcio. ⁷⁾

Da questo punto di ben conquistato naturalismo mi pare situabile il nostro minio, cui la piccola dimensione non impedisce una analisi anatomica, anzi mirabile, nel rendere la superficie ondulata del magro costato, la tensione dei muscoli nelle braccia, lo sbalzarsi dei ginocchi; e il tempo probabile può estendersi ancora fino alla cuspide centrale del trittico di S. Domenico a Cortona ⁸⁾ dove il Crocifisso — tra i due astanti seduti con gran ventaglio di panni, nella ripresa di ritmi gotici che caratterizza quell'opera pur ritenuta già inoltrata ⁹⁾ — ha ancora fisionomia giovanile e sensi-

tiva. Se poi confrontiamo gli Evangelisti nei tondini della nostra miniatura (fig. 7) con quelli affrescati nel sottarco del portale proprio della stessa chiesa cortonese, S. Domenico, (figg. 9-10) ci accorgiamo che siamo giunti al termine cronologico più prossimo, anche se ci sia il problema della data precisa da apporre alla lunetta di Cortona: ¹⁰⁾ ma che è assai verosimile cada, se non proprio sul '38, tra il '35 e il '40.

Ora, se in questo lustro è il tempo del nostro minio, un rapido calcolo mentale — a parte la sensazione della qualità, qui altissima, e su cui ritorneremo — ci può togliere il dubbio di un lavoro di scuola; che è a dire, esclusi ad evidenza nomi come Andrea di Giusto, Domenico di Michelino o il Gozzoli, tutti altrimenti caratterizzati, i due miniatori che già nel quarto decennio, e a S. Domenico di Fiesole, affiancano l'Angelico: cioè Battista di Biagio Sanguigni e Zanobi Strozzi. Per Battista Sanguigni difatti, l'unico punto sicuro che noi tuttora ne conosciamo, le miniature dell'Antifonario già di S. Gaggio ed oggi Corsini, del 1432 circa, ¹¹⁾ piuttosto tardogotiche e solo con un vago sentore angelichiano, escludono un cammino così lungo e così buono come quello che dovrebbe portare fino al nostro foglio: presento dimostrativamente un particolare inedito dell'Antifonario Corsini (fig. 12); e neanche nel ruolo di collaborazione del Sanguigni entro il corpus angelichiano, poi supposto dal Salmi, ¹²⁾ ci sono certo progressi fino a un tal segno. Resta però Zanobi Strozzi, e si sa che questo blasonato miniatore e dipintore è divenuto un gran nome di comodo con cui intervenire a piacimento sull'elenco dell'Angelico: ¹³⁾ cosicché non mi meraviglia che il dubbio di alcuni colleghi — sempre legittimo e anzi doveroso, prima di accettare per certi nomi grandi e venerabili — si sia appoggiato proprio sullo Strozzi.

Ma, vorrei chiedere a questi amici, che cosa conosciamo noi di proprio sicuro di Zanobi, prima dei minii per il Duomo e per S. Marco documentati dal 1446, quando la maniera dello Strozzi si è anche un po' differenziata dallo stretto ambito angelichiano? Anche le più studiate e meno avventate delle ricostruzioni proposte dell'attività dello Strozzi, ¹⁴⁾ debbono essere prese con beneficio d'inventario; ma se il Baldinucci, che pure era ben rispettoso dei talenti della aristocrazia, ci dice di lui per evidente conoscenza delle opere che "in ciò che al disegno appartiene, non giunse alla perfezione del maestro, nè tampoco gli fu eguale nella risoluzione delle figure, e si tenne ancora ad un modo di dipingere più secco", la configurazione che ci possiamo fare dello Strozzi giovane (era nato nel '12, quindi nel '46 non aveva passato i trentaquattranni) non supera il grado della 'Madonna con angeli' di S. Marco — di cui non condivido l'assoluta escludibilità dal documento del '36, come vuole la dott.ssa



FIRENZE, CONVENTO DI S. TRINITA
ANGELICO: MINIATURA CON LA CROCIFISSIONE

Levi d'Ancona,¹⁵⁾ — della predella già riferita alla pala di Annalena ma ora separatane da una convincente proposta del Parronchi,¹⁶⁾ della pala del Louvre da S. Girolamo di Fiesole che si dimostra comunque posteriore a quella di S. Marco dell'Angelico (1440 c.); e di lavori consimili, cui aggiungerei magari anche il 'Crocifisso e due santi' di S. Niccolò del Ceppo.

Basandosi poi sui corali di S. Marco, non vorrò usare l'astuzia di presentare semplicemente il noto minio colla 'Trinità' (fig. 11) del Graduale S, documentato di Zanobi nel 1453, e chiedere se questo, dal segno esile e incerto, dalle proporzioni piuttosto corte (come di solito in Zanobi) e non longilinee, dall'anatomia tutt'altro che approfondita, può essere dello stesso autore del nostro foglio. Ma citerò anche la miniatura, sempre colla 'Trinità', dell'Antifonario L, c. 166 (dello Strozzi, 1452) e vi farò notare anche lì la costruzione corporea più che mediocre, il perizoma semplice, il sangue che scorre (diversamente che nel minio di S. Trinità e invece come nel Graduale S) lungo tutto ognuno dei bracci; e pubblicherò anzi (fig. 1) il 'Gesù in croce coi simboli della Passione' (c. 169 del Graduale A, dello Strozzi e del 1449), questo di qualità migliore e alle prime apparenze affine al nostro foglio: se non si diversificasse non solo nel tipo "filosofale", e perfettamente frontale (al seguito di quello che si è detto comparire nell'Angelico col quinto decennio), ma anche nella grafia non così estremamente sensibile e di una così intensa resa (anche psicologica): si veda ad esempio come lo Strozzi marchi con una placca troppo evidente la muscolatura dello sterno, segni un corpo legnoso, coi bracci incastrati come davvero un Crocifisso ligneo, faccia una corona di spine meccanica e un perizoma semplicizzato: non regga in conclusione affatto un grado identico al nostro di mobilità lineare e di trapassi chiaroscurali, di strenua minima analisi, dando ad esempio al sangue del suo Cristo una, significativa, troppo grossezza.

La qualità è del resto il punto di discriminazione decisivo; e mi si permetta di sottolineare secondo la mia impressione quella — che mi è cresciuta ad

ogni nuova considerazione — del minio di S. Trinità. La partitura generale di chiarissima, evidente dimostrazione religiosa: intorno all'immagine del Crocifisso coi due dolenti, agli angoli in tondi gli Evangelisti, chi ispirantesi come dall'immagine stessa (S. Luca in basso a sinistra), chi dal cielo (S. Giovanni Evangelista all'angolo opposto), chi chino a scrivere; e sotto l'asse della Croce, come da evidente derivazione genealogica, il tondo centrale col S. Domenico frontale, il giglio in una mano e il libro aperto sull'altra, fiammante nella rilegatura rossa come di ardore mistico; e sotto



FIG. 3 — FIRENZE, MUSEO DI S. MARCO — ANGELICO: CROCISSIONE (PARTICOLARE DELLA PALA) (Fot. Sopr. Gall., Firenze)

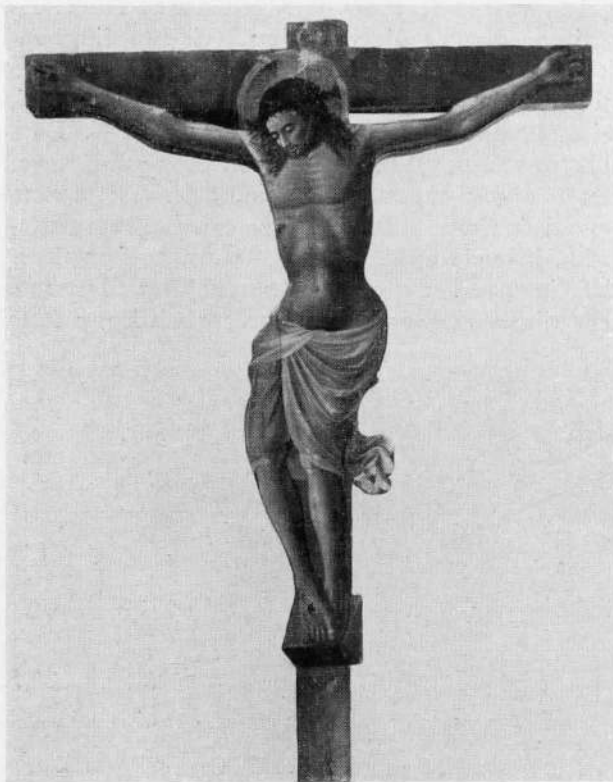


FIG. 4 - FIRENZE, GALLERIE FIORENTINE - ANGELICO CROCIFISSO (Fot. Sopr. Gall., Firenze)

ancora, a sottolineatura, l'unico pendaglio del fregio. Questo cinge il quadretto centrale con candelabre di fogliami energiche per frequenti punte ricurve, pausate da anelli astringenti — e nei lati lunghi piccoli nodi a gomito, ora beige, ora rossi, ora verde marcio — nell'accordo cromatico fondamentale del minio che è appunto d'azzurro, rosso, oro, con note di marrone-grigio (Crocifisso, terreno su cui posa) e, rare, di verde. La cura del miniatore dimostra un'abilità ed applicazione eccezionali, minime: segna le penne di piume bianche degli Evangelisti e le borchie delle rilegature dei libri, certe bordature dorate delle loro vesti, trascolora queste sotto la luce, sbalza di chiaroscuro le fisionomie e le mani, sì che anche ingrandito ognuno dei piccoli particolari serberebbe una salda forza, acquistando anzi in vitalità impressionistica. L'incorniciatura della Crocifissione, a doppia lista dorata, reca poi come motivo centrale un fregetto azzurro come di due nastri, attorto plasticamente in spirali, pausato da puntine di diamante rosse, di cui l'artefice ha lumeggiato le faccette superiori; e anche qui l'invenzione è originale, di altissima qualità pur nel semplice.

Ed eccoci al quadretto, entro cui si calibra perfettamente la croce di legno venato, come le due erette, colonnari figure dei dolenti; anche se il manto della Vergine, a indicare "l'inquadratura", prospettico-visiva della nuova scienza figurativa rinascimentale,

non l'arrangiamento dimensionale dell'astrazione gotica, risulti appena di un capello tagliato in basso. Il fondo è di un azzurro compatto, come ad esempio nel 'Crocifisso con S. Domenico' all'ingresso di S. Marco, sì da chiudere in se stessa la visione, senza ambientarla entro un'atmosfera naturalistica come l'Angelico usa invece nelle 'Deposizioni', dove l'universo fa da elegiaca amplissima eco; ma ciò nulla toglie alla spaziale fisicità delle tre figure. Il Crocifisso, col grande nimbo crocesegnato posto in prospettiva, la verde corona spinosa che ha fatto maculare di piccole stille sanguigne il capo e il volto, mentre dal taglio del costato il sangue zampilla, e dai piedi fiotta, scivola girando lungo il legno per far poi rivoletti sul monticello; entro cui, in un anfratto scuro, ghigna un teschio di resa mirabile. La Madonna, dagli occhi strizzati per duolo, tiene conserte le mani di cui una però addita il figlio martorizzato; così come del resto anche S. Giovanni ci chiama a partecipare volgendo il busto e lo sguardo verso di noi. Sono due figure di bellissima, potente realizzazione; e con qualche lumeggiatura più chiara, o invece qualche ombra marcata sulle pieghe, il miniatore è riuscito anche a incidere gli azzurri delle vesti sull'azzurro pur similissimo del fondo. Nella Vergine, il pennello è giunto a rendere il livido disfacimento del volto nel dolore, le bende alla testa e al collo, sotto cui traspare la pelle, le frange e i bordi dorati del manto nei loro andari talora sinuosi; mentre ha curato il partito delle pieghe, il loro accavallarsi nel dinanzi del manto e il loro piombare nella veste rosa. Di un celeste e più chiaro invece quella del S. Giovanni, il cui braccio destro piegato a stringer le mani a pietà è reso con magistrale scorcio e lumeggiatura: in Masaccio stesso, nei S. Giovanni dolenti della 'Crocifissione' del polittico pisano e della 'Trinità' a S. Maria Novella, pure impiantati similmente — e forse anzi le due opere in generale furono di modello a questo minio — non ritroviamo l'arto sollevato come qui, a stagliarne nello spazio il volume scorciato. Così sempre in Giovanni la scanalatura quasi a colonna della tunica sotto il manto panneggiato; e la carne ombreggiata ha macchie rosee sulle gote, le due mani si stringono con forza, i piedi lunghi — come curiosamente li fece sempre l'Angelico — fan salda e piena presa sul terreno, segnati fin nell'unghie¹⁷⁾.

No, non è possibile aprire credito così largo a Zanobi Strozzi, da farne un *alter ego* e pari dell'Angelico; e noi dobbiamo quindi concludere che ci troviamo, nel foglio di S. Trinità, dinanzi a una delle rarissime testimonianze di fra Giovanni miniatore: quale fu, come ci attesta il Vasari nominandone opere e come riprovano certi caratteri appunto miniaturistici della sua pittura. Dico rarissime, perchè come è noto le altre miniature proposte oggi dalla critica per l'Angelico si riducono a quelle del Diurno domenicale 3 della Laurenziana,

sostenute dal Salmi, e al mirabile *Missale* 558 di S. Marco che pubblicherò molto prossimamente — come merita — in maniera completa ¹⁸⁾.

Infine però vorrei aggiungere alla disamina filologica e all'apprezzamento formale un piccolo tentativo di stringere su certi caratteri più intimi di questo foglio angelichiano. "Non fece mai Crucifisso che non si bagnasse le gote di lacrime", l'Angelico secondo il Vasari; ma abbiamo già veduto come l'immagine per lui più commovente gli si variasse secondo il cammino dello stile e il rinnovarsi dell'ispirazione. Presto, essa assunse caratteri rinascimentali, abbandonando la mestizia cifrata (fig. 4) in arcuate calligrafie del modulo ancora goticissimo e astratto di Lorenzo Monaco; ma come?

L'immagine fattasi teneramente corporea (figg. 5-6), poi precisata anche spazialmente e nell'analisi anatomica (tav. 1 e fig. 8), non per questo però scende su un piano decisamente terrestre, tragico nella sua certezza della Morte cui non è contrappeso sufficiente la tradizionale fede religiosa di una realtà ultraumana e ultranaturale. Intendo i Crocifissi di Masaccio, eroi indomiti ma uccisi; o quelli terribilmente veristici del Castagno; e la tragedia perfino in Piero, coi dolenti che trafiggono di gesti l'impassibilità dello spazio, o invece l'amaro favoleggiare di Paolo Uccello nella tavoletta Thyssen. Penso anche alla scultura, Donatello naturalmente, e mi pare che il tema 'Crocifissione' divenga, in questo momento, l'occasione, il simbolo più solenne di un "memento mori", condotto con strenua scienza anatomica nel martorizzato — ma ormai placato dall'oblio letale — con penetrazione psicologica nel morso atroce del dolore sui restanti. È dunque l'epilogo della vitalità nell'uomo — la tragicità eccezionale ma fatale e finale del corso umano — e il disfrangersi del lutto nelle personalità al morto collegate, quello che gli artisti primorinascimentali in definitiva effigiano, su un piano in profondità analogo a quello che il Panofsky chiama di "esperienza esistenziale di vita", conseguentemente del resto alla loro posizione di realismo terreno, "fingere quello si vede", ¹⁹⁾.

Non era però questa l'esatta posizione di un religioso come fra Giovanni: per cui il Crocifisso è soggetto di intensissima commozione ma anche consueto strumento liturgico, l'oggetto di meditazione e contrizione quotidiana; che sono un lavacro dell'anima, dopo la quale essa riprende con più alacrità i suoi doveri cristiani. Nessun critico perciò ha mai ravvisato nei suoi Crocifissi tanto caratteri tragici, quanto profondamente devoti, e il loro simbolismo spirituale è quello ortodosso della religione della Croce, di trapasso dal terreno allo spirituale. Perciò forse nel nostro minio splende, senza contrasto col soggetto doloroso, tanto oro e tanto azzurro, e il Cristo sulla croce bassa è vicino ai due Dolenti, crocifisso ma dolce, e la Madonna e S. Giovanni sof-



FIG. 5 - FIRENZE, MUSEO DI S. MARCO
ANGELICO: MINIATURA CON CROCIFISSO (dal *Missale* 558)
(Fot. Sopr. Gall., Firenze)

frendo non tralasciano di invitarci discretamente alla compartecipazione, e tra i fogliami lieti, nei tondi, i piccoli Evangelisti scrivono intenti i testi sacri, e S. Domenico mostra il suo libro. L'iscrizione in basso d'altronde, contemporanea o no, è comunque perfettamente pertinente: la salvezza discende dal Crocifisso tramite la Chiesa.

E il discorso sarebbe già giunto, fatalmente, alla tutto particolare "ragion poetica", dell'artista, frate "di molto humana natura, et divoto", ²⁰⁾ che si conquistò il soprannome di Angelico; se non sembrasse proprio di portar vasi a Samo. Non certo però che dell'Angelico si debba fare uno scipito santino, ma tuttavia anche l'occhio più convintamente laico deve guardare oggettivamente alla condizione "religiosa", del Maestro, senza tener conto della quale non è dato penetrarne l'arte. La storicizzazione dell'Angelico deve avvenire insomma entro questo quadro più vasto, tenendo conto non solo di Lorenzo Monaco o Masaccio o Ghiberti o Michelozzo ecc., ma anche del cardinal Dominici e di S. Antonino. Altrove spero di indicare come il



FIG. 6 - FIRENZE, MUSEO DI S. MARCO
ANGELICO: PARTICOLARE DELLA MADONNA COLLA TRINITÀ
(Fot. Sopr. Gall., Firenze)

primo e più fiorito Angelico abbia risentito dell'immaginosa oratoria sacra del Dominici, nè poi devono essere stati senza qualche azione sulla sua fantasia vuoi i fasti ecclesiastici di Firenze con la venuta di Eugenio IV e successivamente il Concilio, vuoi la cauta misura morale di S. Antonino, fino al clima umanistico instauratosi anche in Vaticano con Niccolò V. A parte naturalmente la tradizione domenicana che stava alle spalle dell'Angelico e che comportava fattori anche propriamente figurativi. Qui, in questo esame di Crocifissi angelichiani, mi limiterò comunque solo a riportare qualche passo di S. Antonino, non parendomi nota di commento proprio completamente inutile, ad esempio: " Il corpo di Gesù Cristo fu il più bello corpo d'uomo che mai fosse e che mai abbi a essere „ „ La madre, stava tutta addolorata, ferita dal coltello della passione di suo figlio, come gli aveva pronunciato San Simone. Stava ritta, non tramortita a terra; perocchè poco senti per allora dolore. Stava con sentimenti vivi, afflitti, ma non però stracciandosi i capelli, graffiandosi le guance, e lamentandosi del Signore; o bestemmiano gli giudei, come fanno talune persone in tale caso; costumi pagani non di buoni cristiani „ „ Come Colui che è chiavato in croce non può muovere le membra a suo modo; così noi, a suo esempio, per questo santo amore, non dobbiamo muoverci a nulla nostra volontà „ „

Era quest'ultimo un bel tratto contro l'individualismo e il volontarismo che s'andavano affermando; qualcosa, se vogliamo, immobilizzò anche l'Angelico, lo

trattenne dal proseguire, lui pur così dotatissimo, per la via maestra e diritta del Rinascimento; gli fece tentare mediazioni ardue tra passato e presente, Cristianesimo e Umanesimo, sì da rendere la sua figura estremamente ambigua — in senso figurativo! — per la critica, che ora l'ha visto come un ultimo giottesco e un reazionario, ora ne ha potuto invece sottolineare, con altrettante valide ragioni, tutta l'intelligentissima modernità rinascimentale. Non minore difficoltà — toccando un discorso generale — presenta del resto l'Angelico sul terreno filologico, dove chi restringe e chi dilata il suo corpus autografo, la datazione delle singole opere è quanto mai incerta e discussa, e a un'apparente uniformità stilistica si contrappone, quando si approfondisce l'esame, una variazione invece continua e non del tutto pienamente spiegabile di lavoro in lavoro. Ma quanto doveva importare di autografia, di sviluppo coerente (secondo la nostra logica), di coerenza stilistica (sempre secondo la nostra logica) nel seno della stessa singola opera, a questo santo frate ansioso di predicare di continuo figurativamente, e che pare non ritoccasse mai un tracciato del suo pennello ispirato? ²¹⁾ Così egli, se vedesse tutti i problemi dei suoi studiosi, forse ne sorriderrebbe di un pio sogghigno, come già faceva per riprendere gli amici. ²²⁾ D'altra parte, il contributo dell'Angelico al Rinascimento risulta, al tirar delle somme, immenso: lo sviluppo cromatico, la prospettiva luminosa, cagionate dal suo " tomismo estetico „ „ ²³⁾ che dovettero impressionare per primo Domenico Veneziano; ²⁴⁾ poi oggi si suppone che da lui, e non viceversa, Michelozzo abbia avuta influenzata la formazione del suo stile architettonico. ²⁵⁾ E quella purezza di volumi, quella luce e quella, spesso, sintesi, furono il primo suggerimento per il giovane Piero della Francesca, maggiore ancora di quelli di Domenico da Venezia; poi, per un più lungo filo, nella tradizione di S. Marco, armonia di sottili membrature e nervature, lievi trapassi d'ombra e luce sulle murature bianche di calce, affreschi di poche figure semplicizzate in larghi ritmi, voce cantata e pura, quasi monodica, dei colori e della luce, per tutto un processo di semplicizzazione, spiritualizzazione ed idealizzazione, in cui rientreranno anche Savonarola e fra Bartolomeo, ecco, aprendosi il secolo seguente, una delle componenti più essenziali per il nostro Classicismo.

¹⁾ Cm. 22 × 34. Forse però il foglio non è nemmeno tanto smarginato, se si nota che l'ornamentazione a fregio, sulla destra di chi guarda, è ridotta di larghezza al fine appunto di rientrare in queste dimensioni. La pergamena è incollata su una tavoletta sottostante, che si limerà fino a restituire al foglio libertà, e soprattutto più sicurezza da deterioramenti connessi al supporto, come tarli che son già stati attivi, ecc. La scritta a capitali umanistiche dorate nel basso del minio: " PROPTER NOS - ET PROPTER NOS - HOMINES - TRA(HUNT) SALUTE(M), potrebbe essere magari posteriore a esso; che fu comunque evidentemente un piccolo minio devozionale, indipendente.

La miniatura, lascito al Convento di S. Trinita da parte di un vecchio religioso e già oggetto, pare, di perspicaci cupidigie mercantili, è stata assicurata al godimento pubblico dall'intervento del Superiore don Ilario Baccetti, sempre solerte verso il patrimonio artistico in sua custodia.

2) P. 26, n. 190 e tav. XXVI.

3) La falda del perizoma accentuatamente evidente e svolazzante si riallaccia, è ovvio, al noto modulo di Crocifissi sagomati di Lorenzo Monaco e scuola, seppure in questi vi sia un arricciamento del lembo maggiore. Ove poi si fosse richiesta giustificazione logica di questo particolare confacente al gusto stilistico tardogotico, poteva addursi l'aura tempestosa del momento finale della Crocifissione (specie secondo il Vangelo di Matteo); e difatti il grande precedente del perizoma teso dal vento è rinvenibile nei due affreschi di Cimabue a Assisi; dopo l'immobilità, invece, dei perizomi romanici. Il particolare iconografico nasce dunque in connessione colla sensibilità appassionata e drammatica di certo primo Gotico.

Giotto però, nella sua misura, non svilupperà il motivo: e farà sì tesa e sensibile alla ventilazione, ma senza lembi fiammeggianti, la stoffa nella 'Crocifissione' affrescata a Padova; mentre ad es. nella tavoletta di Monaco, pur essendo la scena abbastanza drammatica e con angeletti disperati in volo, il panno è piegheggiato ma calidamente ricadente. Seguono in genere Giotto, in questo dettaglio, molto trecenteschi: non solo il fedele Taddeo Gaddi, ma i maestri riminesi (perfino Pietro da Rimini nell'agitata 'Crocifissione' di S. Chiara a Ravenna), e Altichiero; però piccoli lembi svolazzanti (forse dietro l'accento a Padova) compariranno invece nei 'Crocifissi' giotteschi d'Ognissanti e S. Marco a Firenze, e già il Coletti credette notarne l'incongruenza con la sensibilità di Giotto. Del resto il motivo di Cimabue riprenderà tosto — non so se per particolari influenze culturali, miniaturistiche; o semplicemente per sensibilità individuale — in Pacino di Buonaguida (vedine la 'Crocifissione' nel dittico Straus, con il lembo del perizoma così ampiamente sventolante); una piccola falda svolazzante anche in Bernardo Daddi (fin dall'altare del 1333); e il perizoma dal lembo sventolante si ritroverà poi in altri come Andrea Bonaiuti (Cappellone degli Spagnoli) fino ad accentuarsi, caratterizzandosi come si è accennato, nel Tardo Gotico di Lorenzo Monaco, Parri Spinelli, e altri (Francesco d'Antonio a Figline; Neri di Bicci giovane nel dipinto inopportuno in prestito a Castiglione Olona; mentre nell'affresco di Paolo Schiavo del 144... in S. Apollonia, il lembo si stenderà lungo al vento, come un gagliardetto). Passando a Siena poi, mentre il Martini e la sua scuola usano a svolazzo un piccolo lembo in alto e non in basso del perizoma, e il motivo del panno ventilato manca nei Lorenzetti, anche Pietro, è riscontrabile invece nel Barna a S. Gimignano e in pittori tardogotici come Paolo di Giovanni Fei, Taddeo di Bartolo, fino a Giovanni di Paolo ('Crocifissione' del 1440 nella Galleria senese; uguale soggetto, 1112 B e C di Berlino). Il motivo si può ritrovare anche in altre scuole, ad es. emiliana, o in Giusto dei Menabuoi nel Battistero padovano.

Ma se esso ancora compare nella 'Crocifissione' masoliniana della Vaticana, e del resto moderatamente, cioè più come nella tradizione trecentesca fiorentina che come nel Tardo Gotico, nessun svolazzo, invece, nel perizoma dei due 'Crocifissi' di Masaccio; e così panni immobili in Piero, nel Castagno, nel Lippi (S. Gaetano); e così sarà nel mondo veneto da Jacopo Bellini in poi, tranne eccezioni nel primo e patetico Giambellino (Pesaro, n. 84) e naturalmente in Crivelli (Brera); e così perfino nei Ferraresi. Eccezioni proprio a Firenze, però, nella tavoletta Thyssen e nella 'Tebaide' di Paolo Uccello, dove la falda è pendula anche se poco svolazzante, ed inoltre è volta in senso inverso al consueto, sulla sinistra guardando (come il lembo più lungo della stoffa lo era stato molte volte, negli antichi 'Crocifissi' romanici). Ciò conferma il goticismo ritornante, notato in quelle opere del Doni. Da ultimo va ricordato che lembi svolazzanti ritornano con la ventata romantica dell'ultimo Quattrocento a Firenze, ad es. nel 'Crocifisso e santi' di Argiano, nella scuola di Botticelli, in Filippino Lippi ('Crocifisso, Maria e S. Francesco' già di Berlino); e compaiono anche nel primo Raffaello ('Crocifissione' Mond), nell'Albertinelli, nel Sogliani.

Quanto infine all'uso della falda ventilata, consueto nell'Angelico (meno che nell'affresco da S. Domenico oggi al Louvre), esso



FIG. 7 — ANGELICO: GLI EVANGELISTI MATTEO E GIOVANNI (PARTICOLARI DELLA MINIATURA DI CUI ALLA TAV. I) (Fot. Sopr. Gall., Firenze)

dimostra non solo un residuo ricordo di Lorenzo Monaco, ma anche un senso formale meno consonante, come negli altri, con quello della contemporanea scultura vera e propria (dove non si danno ovviamente, di solito, perizomi svolazzanti). Inoltre, un pittore completamente rinascimentale si sarebbe probabilmente creduto in dovere di tener conto di quella ventilazione per le altre figure, agitando conseguentemente i capelli, ecc., mentre questa ferrea logica non preoccupava l'Angelico. Ma poi, rial-

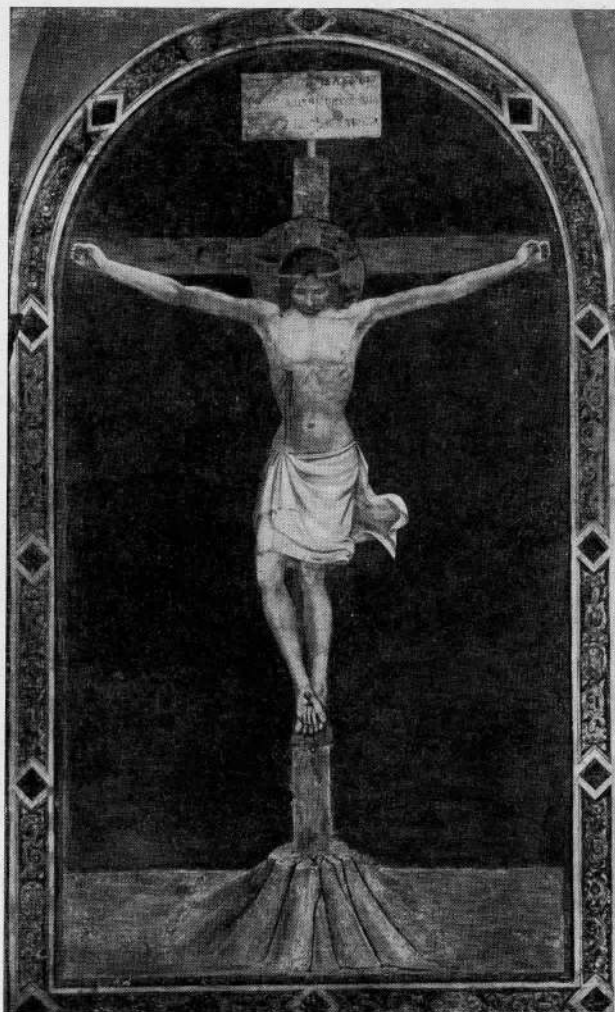


FIG. 8 — FIESOLE, CONVENTO DI S. DOMENICO — ANGELICO CROCIFISSO (Fot. Alinari)



FIGG. 9, 10 - CORTONA, S. DOMENICO - EVANGELISTI (PARTICOLARI)
(Fot. Sopr. Gall., Firenze)

lacciandosi a quanto si considererà nella conclusione di questo articolo, giungerei a notare che il lembo svolazzante allude — sia pur lievemente — a moto trascorrente, e non solo in senso fisico: è cioè un piccolo elemento "romantico", che collabora in ultimo termine a quella concezione del Crocifisso non come figura umana la cui sorte si è conclusa, ma come simbolo dell'Uomo-Dio, la cui crocefissione è tramite alla salvezza umana e invito al mondo celeste. Sarà questa difatti un'immagine "aperta", (sentimentalmente, e in questo caso verso la trascendenza), laddove i Crocifissi dei grandi Maestri laici erano immagine "chiusa", (nell'ambito terreno, logico e umanistico): il piccolo particolare della falda svolazzante o aderente, che però concorre efficacemente sul piano formale all'apertura o viceversa chiusura dell'immagine, può, credo, seppure inconsciamente certo per gli artisti di cui trattiamo, assumere anche questa valenza simbolica.

4) Naturalmente laddove, come spesso nel convento di S. Marco, l'esecuzione è di scolari, la tipologia del Cristo pur restando fondamentalmente questa, prende certe particolari caratterizzazioni. Appartengono a questa tipologia anche l'affresco già a S. Domenico e dal 1879 al Louvre, che deve essere però contemporaneo agli affreschi in S. Marco (il Pope-Hennessy lo data invece nel 1433 c.), e la 'Crocifissione col cardinale Torquemada' del Museo Fogg — che per altri lati presenta buoni riscontri col nostro minio, convalidandone la paternità proprio dell'Angelico — la quale è probabilmente da riferire ai soggiorni romani del maestro (1446 e oltre), essendo lo stile affine a quello nella Cappella Niccolina.

5) In *Cat. X Mostra d. Opere d'arte restaur.*, 1959, p. 16: il Baldini lo data in via d'ipotesi tra il 1422 e il 1425.

6) Cfr. A. M. CIARANFI in *Cat. d. Mostra d. Angelico*, 1955, 3^a ed., pp. 97-8. Il minio qui riprodotto è a c. 45.

7) Il 'Crocifisso' di S. Domenico era stato collocato dal Pichon nel 1434, data con cui pare concordare anche il SALMI (Il B. A., 1958, pp. 21 e 104). Anche a me parrebbe da collocare in un momento particolarmente "masacesco", non molto posteriore al 'Tabernacolo dei Linaïoli' e penso circa il 1435.

Per la 'Madonna colla Trinità', ritengo che questa finissima, magistrale "imitazione", di Lorenzo Monaco, ma di così limpido ordinamento, rinascimentale, vada posta però dopo la pala di S. Domenico e avanti il dipinto per i Linaïoli, nel 1430-33 c., come avevano ritenuto il Longhi e il Pope-Hennessy (la mia opinione già in *Cat. d. Mostra d. Angelico*, cit., pp. 5-6). Ebbi inoltre al momento dalla Mostra il sospetto, poi venuto indipendentemente anche allo Zeri e al Parronchi, che i laterali di quella Madonna non fossero altro che i due pannelli della Cer-

tosa, con 'S. Giov. Battista e S. Girolamo' (non Benedetto) e 'S. Francesco e S. Onofrio' (non Gerolamo), proposti per l'Angelico ma senza pensare a quella riunificazione da L. COLLOBI RAGGHIANI (cfr. *Critica d'Arte*, 1955, p. 37); e che sono appunto una sorta di mediazione tra Lorenzo Monaco e Masolino (il cui nome era stato avanzato difatti dal Van Marle). Questi laterali, posti dalla citata studiosa tra 1423-25 c., andrebbero invece a mio avviso avvicinati nel tempo ai santi del tabernacolo dei Linaïoli, da cui distano diretti esattamente quanto la 'Madonna colla Trinità' di S. Marco dalla Madonna di quel tabernacolo (in quest'ultimo sopravviene l'influenza della grande statuarità del primo Quattrocento fiorentino). Certo l'affinità di stile tra il centrale di S. Marco e i laterali della Certosa è evidente, e la sagomatura delle cuspidi pare identica. Mi propongo pertanto di controllare se non siano superabili quelle considerazioni di ordine tecnico con cui allora il Gabinetto Restauri della Soprintendenza credette di escludere l'esattezza della ricostruzione da me proposta.

8) Il particolare è riprodotto in SALMI, *op. cit.*, tav. 1. L'opera è ora nel Museo Diocesano cortonese.

9) Viene datata sul 1435-36 dal SALMI (*op. cit.*, pp. 27 e 106) seguito dal BALDINI (*Cat. d. Mostra d. Angelico*, cit. p. 49 ss.), mentre il POPE-HENNESSY (F. A., 1952, p. 170) la pone tra 1433-1437.

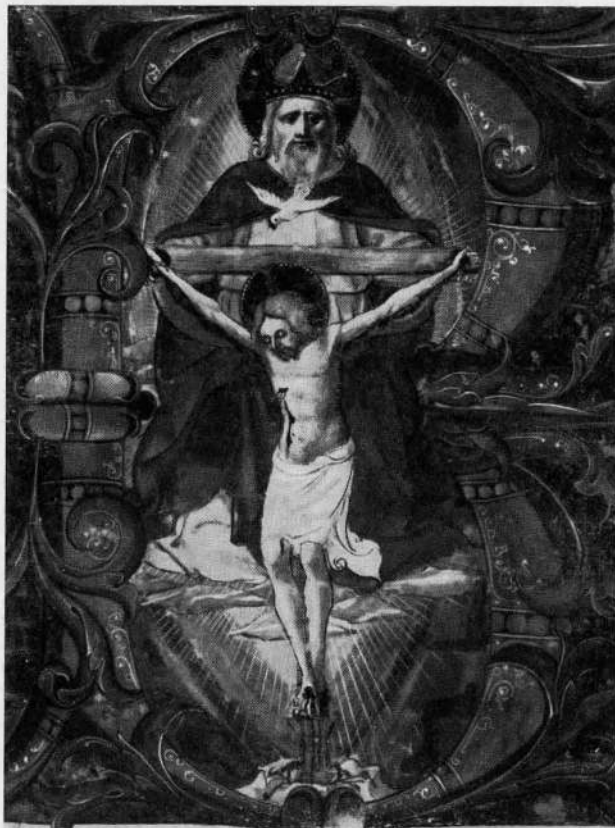


FIG. 11 - FIRENZE, MUSEO DI S. MARCO
ZANOBI STROZZI: MINIATURA COLLA TRINITÀ
(Graduale S., del 1453) (Fot. Alinari)

¹⁰⁾ Cfr. S. ORLANDI O. P., in *Rivista d'Arte*, 1954, pp. 172-3: nel 1438 papa Eugenio IV concedeva al priore di S. Domenico cortonese la facoltà di commutare i voti fatti per pellegrinaggi in offerte a favore della costruzione della chiesa nuova e per farvi dipingere "figuras", per il culto. A questo documento ricollega l'affresco anche il SALMI, *op. cit.*, p. 107. Effettivamente, pur nei gravissimi guasti della lunetta, l'analoga delle figure della Madonna e del Bambino con quelle nel trittico di Perugia, documentato del 1437, è evidente; come legano gli Evangelisti del sottarco con figurine dei pilastri sempre di quel trittico quali il 'S. Giovanni Evangelista'.

¹¹⁾ Sul Sanguigni (1393-1451) si cfr. il recente e migliorato regesto di M. LEVI D'ANCONA in *Miniature e miniatori a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Firenze 1962. Il Sanguigni dovette convivere con Zanobi Strozzi a Fiesole solo nel 1433-38. Nell' "Antifonario", Corsini, esposto alla Mostra del 1955 (cfr. *Catalogo, cit.*, p. 107) la Levi D'Ancona ha distinto alcune miniature da attribuire allo Strozzi, ritenendo però autografa del Sanguigni la carta (32 v.) cui appartiene il particolare qui riprodotto.

¹²⁾ In *Commentari*, 1950, 3, p. 148 ss.; e *Angelico, cit.*, p. 65.

¹³⁾ Un esempio recente il volume *cit.* del Pope-Hennessy col suo trasferimento a Zanobi di opere quali il 'Giudizio Universale' di S. Marco, i 'tabernacoli', da S. Maria Novella *ibidem*, l' 'Annunciazione' del Prado, l' 'Incoronazione della Vergine' agli Uffizi, ecc.

¹⁴⁾ L. COLLOBI RAGGHIANI, in *Critica d'Arte*, 1950, XXXII, p. 454 ss. e XXXIII, p. 17 ss.; M. SALMI, in *Commentari*, 1950, 3, p. 149 ss. e *Angelico, cit.* p. 125; e inoltre M. LEVI D'ANCONA, *op. cit.* (della stessa autrice due articoli sul medesimo argomento nel 1959 e 1960, *ivi cit.*).

¹⁵⁾ Cfr. *La pala del 1436 di Zanobi Strozzi*, in *Rivista d'Arte*, 1960: anche se il dipinto documentato dal '34 al '38 fu una pala per l'altare di S. Agnese in S. Egidio, non si può concludere come fa l'autrice che la pala perciò doveva raffigurare necessariamente

quella santa; e il quadro di S. Marco, proveniente da S. Maria Nuova (cui apparteneva S. Egidio), bene torna con una cronologia appunto dal '34 al '38.

¹⁶⁾ Cfr. A. PARRONCHI, *Due pale dell'Angelico per due conventi*, in *Commentari*, 1961, I, p. 31 ss.

¹⁷⁾ Alcuni raffronti per il nostro minio. Figurine come quelle degli Evangelisti collocate sull'incorniciatura si ritrovano ad es. nel "Diurno Domenicale 3", (cfr. SALMI, *Angelico, cit.*, tav. 4, fig. b) ma in compassi gotici. Per la figurina del S. Giovanni che scrive il Vangelo cfr. già il S. Marco che ascolta scrivendo la predica di S. Pietro nella predella dei Linaioli. Il motivo — del resto ben diffuso nel gotico — dello stringere le mani a dolore (S. Giovanni) è già nella stessa predella (scena col 'Martirio di S. Marco'), nell'Eva dell' 'Annunciazione' di Cortona, e poi altrove. Infine, alla rassegna della tipologia del Crocifisso nell'Angelico aggiungo che il disegno dell'Albertina è per me autografo, ma abbastanza giovanile, da collocarsi forse verso il tempo dell' 'Annunciazione' del Prado (si cfr. anche l'accenno a un'esile colonnetta sulla sinistra di quel foglio).

¹⁸⁾ Su *Acropoli*.

¹⁹⁾ Usando la nota definizione dell'Alberti.

²⁰⁾ Come lo dice l'Anonimo Magliabechiano.

²¹⁾ VASARI, fin dalle *Vite* 1550 (ed. Ricci, II, p. 80): "Avendo egli in consuetudine di non ritoccare, o racconciare alcuna sua dipintura; ma lasciarle sempre in quel modo che erano venute la prima volta per credere (secondo che egli diceva) che così fusse la volontà di Dio",

²²⁾ VASARI, *ibidem*, p. 78: "sempre sogghignando semplicemente ammoniva gli amici",

²³⁾ G. C. ARGAN, *F. A.*, 1955.

²⁴⁾ Si cfr. L. BERTI, voce "D. Veneziano", in *Enciclopedia Universale d. Arte*, IV, 1960.

²⁵⁾ Cfr. L. GORI-MONTANELLI, *Brunelleschi e Michelozzo*, 1957, p. 82 ss.



FIG. 12 - FIRENZE, BIBLIOTECA CORSINI
BATTISTA SANGUIGNI: PARTICOLARE DI MINIATURA
DI ANTIFONARIO (c. 32 v.) (Fot. Sopr. Gall., Firenze)