

BERNARDO BERENSON

FRA ANGELICO FRA FILIPPO E LA CRONOLOGIA

*Estratto dal "Bollettino d'Arte" del Ministero dell'Educazione Nazionale
Fasc. I - Luglio 1932-X*



ROMA - LA LIBRERIA DELLO STATO - ANNO X



BERNARDO BERENSON

FRA ANGELICO FRA FILIPPO E LA CRONOLOGIA

*Estratto dal "Bollettino d'Arte", del Ministero dell'Educazione Nazionale
Fasc. I - Luglio 1932-X*



ROMA - LA LIBRERIA DELLO STATO - ANNO X





FIG. 1 - ROMA, GALLERIA DORIA - FILIPPO LIPPI: ANNUNCIAZIONE

FRA ANGELICO FRA FILIPPO E LA CRONOLOGIA

QUARANT'ANNI or sono, quando col solo aiuto dei libri del Morelli io davo attribuzioni ai quadri italiani servendomi di essi per ricostruire le personalità artistiche e per determinare le relazioni fra l'uno e l'altro artista, due quadri specialmente mi misero in imbarazzo. Erano questi due tondi rappresentanti ambedue l'*Epifania* (figure 2 e 3), rimasti insieme per anni ed anni, e passati uniti da una collezione all'altra, sempre attribuiti a Fra Filippo, finchè l'uno di essi fu incorporato nella collezione Cook, l'attribuzione tradizionale rimanendo indiscussa. L'altro tondo si trova adesso a Berlino dove fu prima attribuito, dopo alcune oscillazioni, al Pisanello, poi, recentemente, a Domenico Veneziano. A me già quarant'anni fa

parve opera di Domenico Veneziano, ma la mia idea sembrò tanto spavalda ai miei maestri e colleghi, che mi dissuasero dal pubblicarla. La recente scoperta della predella per la pala d'altare di Domenico agli Uffizi, ci ha fornito nuovo materiale di studio ed ha resa l'attribuzione tanto palese, che bastava una parola sola per farla accettare senz'altro. Siamo grati al prof. Longhi che si è affrettato a dirla.

Però era il tondo di Richmond che a quei tempi mi metteva maggiormente in imbarazzo (fig. 2). Ci trovavo da una parte troppo di Fra Angelico per poter accettare l'attribuzione a Fra Filippo, e dall'altra troppa vicinanza a Fra Filippo per poterlo dare all'Angelico. Così credetti trovarmi di fronte ad un Fra Filippo



FIG. 2 - RICHMOND, COLLEZIONE COOK - FRA ANGELICO E FILIPPO LIPPI: ADORAZIONE DEI MAGI

fortemente influenzato dall'Angelico, e mi parve indiscutibile la grande vicinanza fra i due artisti. E man mano arrivai anche alla conclusione di doversi trattare d'un'opera giovanile di Fra Filippo perchè solo nei suoi primi anni egli poteva subire un'influenza così forte per quel che riguarda la composizione. È stato per questa ragione che nei miei *Elenchi dei Pittori Fiorentini*, l'avevo elencato sotto "E", cioè "Early", e che nella breve descrizione della carriera di Filippo

Lippi che serve di prefazione all'elenco delle sue opere, dicevo appunto parlando di lui, che dopo essere stato allievo di Lorenzo Monaco fu fortemente influenzato dall'Angelico. Non è davvero in mio onore dover ammettere che nella nuova edizione dei miei *Elenchi* recentemente pubblicati, tutto ciò rimane inalterato. Quanto è difficile prestare intera la nostra attenzione ad ogni nuovo problema che sorge! Io mi ero assopito nel considerare la questione, ma fortunatamente



FIG. 3 - BERLINO, MUSEO FEDERICO - DOMENICO VENEZIANO: ADORAZIONE DEI MAGI

mi sono svegliato a tempo per riprendere il filo delle mie ricerche.

Il quadro è ben noto agli studiosi, non occorre che lo descriva minutamente, e poi le mie parole non potrebbero mai rivaleggiare con i dettagli che ci offre la riproduzione stessa. Raggiungeremo meglio lo scopo analizzando le singole parti della composizione.

Inutile dire che in complesso noi altri critici d'arte non siamo poi nè tanto incompetenti

e neanche trascurati ad un tal punto da attribuire ad un artista un'opera che non abbia assolutamente niente a che fare con lui. Anzi, direi che nel presente caso la nostra attribuzione era ampiamente giustificata. Vi è nell'*Adorazione dei Re Magi* della collezione Cook tanta vicinanza al Lippi, tanta parte di lui stesso, che, data la tendenza della mente umana ad eliminare tutto ciò che lì per lì potrebbe ostacolare il raggiungimento di una conclusione, non c'è

da stupirsi se siamo andati avanti sempre considerando lui come autore del quadro. E siamo tanto più scusabili in quanto che le figure in primo piano, quelle cioè che più attirano l'attenzione, sono senza alcun dubbio di Fra Filippo. Inizieremo dunque proprio con queste figure il nostro esame della pittura.

La più filippesca è la figura del S. Giuseppe, a sinistra della Vergine. Tutto in lui reca l'impronta dello stile di Filippo: la faccia malaticcia ed emaciata, le mani, il drappeggio. E lo stesso possiamo dire del più giovane fra i Re Magi, quello che porta un diadema in testa e, genuflesso, regge nelle

mani un vaso volgendosi a parlare col terzo dei Re Magi. Anche la figura del pastore alle spalle di Giuseppe è indubbiamente del Lippi benché forse un tantino troppo aggraziata per quel maestro. È suo anche il panneggio dei Re Magi e quello della Vergine, specialmente caratteristiche per lui sono le pieghe angolose delle loro vesti che ricadono a terra. E il drappeggio del paggio inginocchiato dietro al Re Mago, identico a quello dei due bei vecchi che portano le loro cappe conficcate sotto la cintura, come se proprio allora fossero smontati da cavallo, è meno tipico per lui ma pur sempre filippesco. Non c'è altro in questa composizione così svariata e ricca che per intero si potrebbe attribuire a Filippo. Anche nel volto del più anziano fra i Re Magi, vi è qualche cosa di estraneo a lui. Il Re Mago più vicino a noi

porta una treccia, cosa che sorprende in un artista che apparteneva così pienamente alla Rinascenza fiorentina. Le altre tre teste nello sfondo, dietro di lui, per quanto filippesche, sembrano rivelare qualche altra caratteristica.

Il resto della composizione non palesa alcuna somiglianza con i tipi e meno ancora col tocco di quel nostalgico fantastico e a volte grande Fiorentino. Forse la sola eccezione ancora evidente è quella dell'uomo calvo fra il giovane cavaliere ed il vecchio in turbante che tiene le mani conserte sul petto, ma potrebbe anche essere dovuta ad un puro caso. Il resto delle figure, delle espressioni, delle



FIG. 4 - STRASBURGO, PINACOTECA
DOMENICO DI MICHELINO: PROCESSIONE DEI MAGI

movenze, dei drappeggi, è tutto, almeno originariamente, di Fra Angelico. Solo i tre vecchi in turbante hanno un che sulle loro facce barbuti e dignitose che ci preannunzia quasi i Re Magi nell'*Epifania* del Ghirlandaio agli Innocenti. Quello visto di profilo è vicino all'Angelico e lo ritroviamo in alcune figure della *Deposizione* di S. Trinita che ora è a S. Marco. (SCHOTTMUELLER, *Fra Angelico*, *Klass. der Kunst*, 53).

Tutte le altre facce nella folla, che in parte a cavallo si riversa sotto l'arco, in parte è inginocchiata dietro ai Re Magi, in parte accudisce ai cavalli, e anche i visi dei giovani che seminudi si baloccano nel secondo piano della pittura, sono prettamente di Fra Angelico.

All'orizzonte vediamo apparire una folla di gente, ma tanta è la distanza per l'occhio,

che i tipi e le caratteristiche non si distinguono. Scende giù lungo le giravolte della montagna rocciosa e prima di sparire alla nostra vista, la vediamo svoltare a sinistra ed inoltrarsi fra la roccia e le rovine mentre dalla porta di Betlehem molti curiosi, uomini e donne, si dirigono alla loro volta a rimirarli con stupore. E più si avvicinano a noi e più chiaramente ci appaiono creazioni dell'Angelico. Probabilmente sono di sua mano anche i due giovani che più in alto dietro al S. Giuseppe corrono con le braccia protese.

Così abbiamo fatto il giro di tutta la pittura ed abbiamo osservato ogni figura ad eccezione della Madonna e del Bambino. Faccio appello

a chiunque dei miei colleghi perchè mi dica se può scoprire nel volto della Madonna una sola traccia che non sia dell'Angelico. L'ovale purissimo e la modellatura unita non sono della mano di Filippo. Questa testa se anche non identica ad altre eseguite dal frate domenicano, si avvicina pure per il tipo a quelle della grande *Deposizione* e a quelle dei lavori più tardi quali ad esempio la *Madonna Oldenburg* che ora è ad Amsterdam. (VAN MARLE, *Italian Schools*, X, pag. 141). Ed è anche il tipo al quale s'ispirò Benozzo per le sue Madonne giovanili: per quella di Sermoneta, per l'*Assunta* del Vaticano e per la *Vergine* del 1454 a Perugia. Anche in altre teste femminili di Benozzo riscontriamo lo stesso tipo, per esempio

nella donna dell'affresco di Montefalco risalente al 1452 e che rappresenta il *Miracolo di Greccio*. (VAN MARLE, IX, pagine 119, 129, 146, 138). Anche il Bambino non è filippesco. Se mai per le movenze, la posa e le proporzioni, ci

ricorda, più dell'Angelico, il Bambino nell'*Epifania* di Domenico Veneziano a Berlino o quello della Madonna dello stesso Domenico nella collezione Berenson. (VAN MARLE, X, pagine 322, 323).

Per finire il nostro esame dovremo dare uno sguardo anche alla fauna, alla flora e agli edifici nell'*Epifania* Cook. Ci sono cavalli e mucche che non possiamo paragonare ad altri quadrupedi della specie dipinti dal Lippi.



FIG. 5 - FIRENZE, MUSEO DI S. MARCO
FRA ANGELICO: PALA DEL CONVENTO DEL BOSCO

Le poche mucche che troviamo nella *Natività* degli Uffizi e in quelle di epoca più tarda uscita dal suo studio a Prato e nell'affresco di Spoleto (VAN MARLE, X, pagine 405, 447, 457) non sono contemplative ed *avachies* quanto quelle della nostra tavola. Nè Fra Filippo nè Fra Angelico possono dirsi quello che i francesi chiamano *animaliers*: se mai fra i due era ancora Fra Filippo il più propenso a dipingere animali. Ritroviamo queste stesse mucche nell'affresco della *Natività* in una delle celle di S. Marco e in un'altra *Natività* su uno dei pannelli del reliquiario dell'*Annunziata* che ora è a S. Marco. (SCHOTTMUELLER, pagine 121, 167). I cavalli richiamano quelli che si vedono negli affreschi dell'Angelico, di Lorenzo Monaco e di altri artisti tradizionali (non escluso





FIG. 6 - NUOVA YORK, BIBLIOTECA MORGAN - FILIPPO LIPPI: TRITTICO DI CASA ALESSANDRI

il Sassetta), o troppo addormentati o troppo vispi. Così li vediamo nell'*Adorazione dei Re Magi* a S. Marco (*ibid*, pag. 130), nella predella del trittico Linaiuoli che è una versione primitiva dello stesso soggetto (*ibid*, pag. 130, 44), e nell'*Adorazione dei Re Magi* alla National Gallery di Londra (VAN MARLE, X, pag. 184), eseguita nello studio dell'Angelico e, secondo me, da Domenico di Michelino, e nell'opera propria di questo fedele seguace dell'Angelico, cioè nella *Processione dei Magi* a Strasburgo (fig. 4). Sembra quasi che l'Angelico e i suoi seguaci più che ad altri quadrupedi, s'interessassero ai cammelli. Appunto nella tavola di Michelino a Strasburgo se ne vedono, e anche nella sua *Epifania* in Vaticano (n. 18, VAN MARLE, X, pag. 195), e per nominare le opere più famose del maestro stesso che ne portino esempi, citeremo la predella di Madrid (SCHOTTMUELLER, pag. 69) e i *Funerali dei SS. Cosma e Damiano* a S. Marco (*ibid*, pag. 135). È probabile che il cammello di S. Marco e quello che nel nostro tondo vediamo

sotto alle mura di Betlehem, siano studiati ambedue sullo stesso modello.

Restano ancora il cane e i pavoni e sono gli unici nel loro genere perchè non ne ricordo altri su pitture dell'Angelico e di Fra Filippo. È probabile, però, che il cane, somigliante ai cani dipinti dal Pesellino, più rigidi però e più imbottiti di questi, sia della mano del Lippi, e che i pavoni si debbano all'Angelico.

E ora guardiamo la flora. Il prato smaltato nell'avampiano potrebbe essere ugualmente opera dell'uno o dell'altro maestro, ma i cipressi e gli altri alberi e cespugli a sinistra sono indubbiamente dell'Angelico. L'esecuzione è più elegante, i chiaroscuri più romantici di quelli del Lippi, il quale sembra che evitasse i cipressi mentre Fra Angelico li prediligeva.

In quanto agli edifici, devono essere per lo meno disegnati dall'Angelico che non perde mai l'occasione di rappresentare accurate strutture in legno o in pietra: ce lo dimostrano la costruzione della stalla nel nostro dipinto e



FIG. 7 - ROMA, PINACOTECA VATICANA - FILIPPO LIPPI: INCORONAZIONE DELLA VERGINE

l'arco a sinistra. In quanto alle mura di Betlehem, basta paragonarle con le mura della predella di Perugia (SCHOTTMUELLER, pagine 84, 85) e con quelle della grande *Deposizione* in S. Marco (*ibid*, pag. 54) per intuire che nessun altro all'infuori dell'Angelico ne può essere autore.

In ultimo diamo ancora un'occhiata alle rocce: nè il cono nella zona alta della pittura, nè le giogaie sparse qua e in là, potrebbero essere attribuite definitivamente all'uno o all'altro dei due artisti. Probabilmente sono opera di un allievo dell'Angelico. Le forme ricordano il maestro, ma non l'esecuzione, che è troppo imbrattata.

Così l'esame accurato dell'*Epifania* di Richmond ci porta alla conclusione che Fra Filippo vi è relativamente per poco. Al massimo tre o quattro figure intere, l'aggiunta e l'ultimo tocco di qualche drappeggio e forse una pennellata qua e là su due o tre facce incomplete, lavori che si riferiscono esclusivamente all'avampiano inferiore del dipinto: ecco in cosa consiste il

suo contributo. È troppo secondaria la sua parte in questa pittura per poter supporre che egli solo l'abbia ideata.

La composizione dev'essere dell'Angelico, e rimane tale anche se per l'esecuzione si fece aiutare da altri, e se, per ignote ragioni, lasciò incompleta la parte inferiore del dipinto che indubbiamente fu portata a termine da Fra Filippo.

Credo che andiamo anche sicuri nel supporre che tanto i quadrupedi ottusi quanto alcune delle facce delle figure nella folla che si riversa sotto l'arco e pure le rocce siano opera di un allievo sotto la tutela dell'Angelico. Ritrovo la stessa mano in un gruppo di pitture catalogate da me sotto il nome di Domenico di Michelino.

Per evitare qualunque malinteso, dirò qui che non trovo nessuna traccia di Benozzo nella nostra pittura, non nei contorni e neanche nel tocco, benchè alcune delle teste, e ad esempio quella della Madonna e quella del giovane che appare dietro le spalle dell'uomo barbuto in turbante,



FIG. 8 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI - FILIPPO LIPPI: PALA DI S. CROCE

nella zona mediana del fondo, siano appunto del tipo che Benozzo soleva imitare nella sua gioventù. E così come non ci trovo Benozzo, non ci trovo neanche il Pesellino. È vero che il pastore alle spalle di Giuseppe, e anche quello più in alto, sono di un'eleganza e di una raffinatezza che quasi ci farebbe pensare a quel seducen- tissimo quattrocentista fiorentino, a quel Desiderio della pittura fiorentina; però l'ipotesi non regge ad un esame più accurato.

Se ho interrotto lavori che richiederanno più tempo forse di quello che non mi potrà essere concesso, se mi sono dato la pena di riconsiderare l'attribuzione tradizionale del tondo di Richmond, non ho agito così per ragioni frivole e pedantesche, chè non sono più uno studioso giovane e desideroso di esibire la propria capacità e tenacia. Ho agito così perchè le conclusioni raggiunte ci inducono, anzi, ci obbligano a dare all'Angelico quale artista, e iniziatore, e

forse innovatore, un posto superiore a quello che fino ad oggi gli si era attribuito. Le medesime conclusioni ci portano anche a riconsiderare la cronologia tradizionale della carriera di Fra Filippo e a cercare di identificare meglio i suoi rapporti con Fra Angelico.

Mi permetto qui di richiamare alla memoria degli studiosi che ho sempre avuto di Fra Angelico un'altissima stima considerandolo non solo il più grande pittore in un'epoca di transizione ma addirittura uno dei primi artisti della Rinascenza.

Le sue forme e le sue proporzioni ci rivelano gli studi da lui fatti sul Ghiberti e su Masaccio.

Pronto egli era anche ad assimilare tutto quello che il Brunellesco gli poteva dare, e infatti l'architettura neo-jonica che spesso ritroviamo nel suo periodo fiorentino più tardo è rievocativa dell'antico quanto quella di altri pittori del Quattrocento, e meno pedantesca. Osservando nella *Deposizione* all'Accademia di Firenze e nei pannelli del Reliquiario dei Servi, e in varie altre pitture il suo modo di trattare i valori, di riprodurre le distanze, la luce, l'atmosfera, ci vien fatto di domandare se quale paesaggista l'Angelico non è forse il più integro fra tutti i pittori fiorentini del quattrocento eccettuato naturalmente Piero della Francesca. È vero che in molti altri troviamo uno studio topografico più accurato e vedute più romantiche, ma sono rari quelli che al par di lui mi danno la completa sensazione dell'aria aperta. Forse egli fu il primo in Italia a raggiungere ciò, forse addirittura il primo in Europa perchè quella qualità tutta speciale che io intendo dire, è riuscita meglio a lui che ai Van Eyck. E non intendo qui riferirmi solo alle pitture, penso anche al manoscritto miniato di Torino che ebbi la buona fortuna di vedere prima che fosse distrutto dalle fiamme.

Nel tondo dell'*Epifania*, l'Angelico ci appare quale innovatore in fatto di composizione e di pittura di genere. E se un giorno sarà provato che per l'una si fece influenzare, mettiamo dal Ghiberti — che secondo il parere dello stesso Vasari non era pittore da poco — e che per l'altra s'ispirò a qualche artista primitivo fiammingo, il merito di essere stato più pronto dei suoi contemporanei ad accettare una buona innovazione resterebbe suo lo stesso.

Ed è appunto la prontezza di sapersi servire nel creare dei risultati recenti, quella che vale più della priorità sovente dovuta al caso.

La novità della pittura di Richmond non consiste solamente nel fatto di essere l'*Epifania* rappresentata in uno spazio rotondo, quello che ci colpisce specialmente è l'adattamento della composizione a questo spazio. Diamo uno sguardo all'altro tondo, quello di Domenico Veneziano che rappresenta lo stesso soggetto, la pittura cioè di Berlino da noi già più volte



FIG. 9 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI - FILIPPO LIPPI: NATIVITÀ



FIG. 10 - LONDRA, GALLERIA NAZIONALE - FILIPPO LIPPI: ANNUNCIAZIONE

menzionata (fig. 3). Lì pare di trovarsi dietro ad una finestra rotonda a distanza sufficiente per vedere nell'apertura del cerchio quel tanto di mondo che ne è incorniciato. Tanto cielo, tante colline, tanta pianura, e nell'avampiano tanti cavalieri che rendono omaggio ad una signora e al suo bambino, quanto l'apertura ci permette di scorgerne. Avete la sensazione come se avvicinandovi di più alla finestra, potreste abbracciare con lo sguardo non solo una maggior parte del paesaggio, ma che potreste anche vedere la fine del corteo a sinistra, troncato arbitrariamente nella pittura. Se invece di essere tondo lo spazio di questa pittura fosse quadrato o rettangolare o anche ovale, vedremmo la stessa identica disposizione solo incorniciata diversamente. La composizione insomma non si adatta al tondo, pare anzi che non se ne curi affatto.

L'Angelico, invece, pur evitando come dovrebbe fare ogni buon artista le manifestazioni geometriche tanto predilette dalle sensibilità ottuse e dalle menti o poco evolute o già sul declino, imagina la sua composizione in rapporto allo spazio circolare e dispone i suoi gruppi in rispondenza di esso. Vediamo gruppi compatti aggirarsi in processione presso al margine del tondo e non troviamo neanche due figure che si trovino al medesimo livello d'altezza. Perfino le mura della città pare che

vogliano incamminarsi verso il centro, e nel cono in alto vediamo quasi un'idea di culminazione, di essere ben calzato nella cornice che è centripeta e di una finalità non centrifuga come quella dell'*Epifania* di Domenico Veneziano che attira lo sguardo verso il vuoto. I picchi delle rocce e gli alti cipressi aumentano se mai ancora quell'effetto di culminazione nel tondo dell'Angelico e lo spazio relativamente vuoto nel centro dà più enfasi allo svolgimento circolare del disegno che si adatta allo spazio rotondo.

Le scene del centro, di gente occupata ad accudire ai cavalli, a strigliarli e a ferrarli, non ci sorprenderebbero in una tavola fiamminga, per esempio in quella deliziosa del Memling a Monaco, che rappresenta *Le gioie e i dolori della Madonna*.

Più a sinistra quei cinque nudi di giovani che si baloccano ci preannunziano il Pollaiuolo e il Signorelli.

E i pavoni! questi pavoni in una *Adorazione dei Re Magi*! Chi mai prima dell'Angelico avrebbe pensato di farli apparire in una simile composizione?

Non sembra escluso che le *Epifanie* dipinte in seguito a Firenze, siano state ispirate dalla nostra, quella del Botticelli per esempio e anche quella di Leonardo, benchè tanto più vastamente orchestrata.



FIG. II — LONDRA, GALLERIA NAZIONALE — FILIPPO LIPPI: S. GIOVANNI BATTISTA CON SEI SANTI

Cerchiamo ora di datare la nostra pittura perchè così, contemporaneamente, potremo anche rifare la cronologia di Fra Filippo frain-tesa come più sopra ho detto, da molti di noi fino al giorno d'oggi, anzi fraintesa da noi tutti.

Fra Angelico e pure Masolino e l'Uccello, per nominare solo i più grandi fra i pittori che nel primo Quattrocento fiorentino lavorarono fino ad un'età avanzata, l'Angelico, dico, non passò per tante fasi di evoluzione quante ne attraversarono più tardi nello stesso secolo il Botticelli, Leonardo, il Signorelli e il Perugino. Sappiamo purtroppo per esperienza, che non è facile precisare la data delle opere dei maestri primitivi. Se ci fosse dato sapere per esempio quando precisamente Masolino lavorò a Castiglione d'Olona e quando a S. Clemente in Roma! E chi mai, basandosi solo sulla critica dello stile, potrebbe supporre che la famosa predella dell'Uccello ad Urbino è del 1468?

Lo stesso succede dell'Angelico: una sua pittura non differisce tanto dalle altre, anzi tutte hanno fra di loro elementi di grande somiglianza. È facile discernere che nelle sue opere giovanili abbondano di più le facce estatiche e raggianti mentre nei suoi dipinti tardi troviamo quei tipi severi e penserosi, direi quasi tormentati, degli affreschi di Orvieto e di Roma. Un disegno dunque che ci offra i due tipi dovrebbe appartenere ad un'epoca

media fra il 1440 e il 1450. Nell'*Epifania* riscontriamo l'uno e l'altro tipo sicchè saremmo tentati di collocarla prossimamente al 1440, non più tardi, però, del 1443.

Abbiamo accennato più sopra al tipo della Madonna, tipo non propriamente caratteristico dell'Angelico, e che evidentemente si riferisce all'epoca quando aveva per allievo Benozzo perchè in tutte le pitture giovanili di quel maestro, ritroviamo Vergini che somigliano a questa. Benozzo era nato nel 1420, e non più tardi del 1440 deve aver cominciato a lavorare con Fra Angelico, quando ancora il suo spirito giovanile era pronto a farsi plasmare e ad accettare dal maestro un'impronta così profonda da serbarla fino alla morte. Accanto a quello della Vergine vediamo un altro volto che frequentemente ritroviamo nelle pitture dell'Angelico ad Orvieto e certo anche altrove. Intendo dire il viso che si sporge dietro alle spalle del vecchio in turbante, cioè la penultima figura vicino alla mangiatoia dove pasce l'asino. Un tipo affine a questo è quello del S. Francesco nella pala d'altare del Convento del Bosco (fig. 5), eseguita certo dopo il 1445. Gli angeli a destra e a sinistra della Vergine sono di tipo quasi identico a quello del giovane cavaliere che nell'*Epifania* di Richmond vediamo proprio sotto l'arco con le mani giunte in atto di pregare. L'evidenza dunque che ci risulta dai volti non ci permette di collocare il nostro tondo

in un periodo nè troppo primitivo e neanche troppo tardo perchè molte delle espressioni beate ed estatiche ci riportano alla fase giovanile dell'Angelico.

I costumi che indossano le varie figure sono quelli di moda fino al 1445, e non dopo, mentre nelle *Adorazioni* di Berlino, quella di Domenico Veneziano e quella del Vivarini, troviamo abbondanza di costumi di epoca più tarda. Non c'è davvero nulla nella nostra pittura che oltrepassi il 1445, nè la foggia dei capelli e neanche quella dei copricapi, e neppure la doppia treccia che circonda la testa della Vergine a guisa di diadema: la ritroviamo quando doppia e quando scempia, nelle pitture dell'Angelico di tutte le epoche e anche in quelle di Benozzo fino al 1452, come per esempio a Montefalco (VAN MARLE, XI, pag. 138).

Non vogliamo tralasciare di rimirare anche i magnifici pavoni che si ergono sui travicelli e sul tetto della stalla. Ritroviamo questo vistoso volatile spesso nell'arte paleo-cristiana e in quella bizantina quale simbolo dell'immortalità perchè le sue carni erano credute incorruttibili. La ricerca dell'ornamento contribuì a renderlo un elemento di grande attrattiva in tema di decorazione. Con la decadenza della Scuola di Tours, nel IX secolo, il pavone scompare dalla pittura occidentale ¹⁾ per riapparire nuovamente nel nostro tondo e in varie altre *Natività della Vergine*, *Annunciazioni* ed *Epifanie*. Ne abbiamo esempi ai tempi dell'Angelico e dopo. Il mosaico del Giambono nella cappella dei Mascoli in S. Marco di Venezia, dev'essere circa del 1450. Il disegno nel libro di disegni di Jacopo Bellini al British Museum è su per giù dello stesso tempo, e l'*Epifania* di Domenico Veneziano a Berlino (fig. 3) è certo posteriore. Non è escluso perciò che l'Angelico sia stato uno dei primi a rappresentare il pavone nell'arte della Rinascenza, esempio che fu seguito a poca distanza dagli altri artisti del suo tempo. E così torniamo nuovamente ad una data che oscilla fra il 1443 e il 1444.

Supponendo che Fra Angelico nel 1443 o 44 interrompesse il suo lavoro per il tondo dell'*Epifania*, è chiaro che Fra Filippo a sua volta non

poteva portarlo a termine prima di quell'epoca e che anche altre sue figure che mostrano gli stessi lineamenti, le stesse caratteristiche e le stesse qualità, dovrebbero datare di quel tempo e non già, come s'era creduto fin'ora, appartenere ad un periodo anteriore a questo.

Infatti vi è un gruppo che comprende alcune fra le più attraenti e più conosciute pitture del Lippi (per esempio le due lunette alla National Gallery, le *Natività* di Firenze e di Berlino e l'*Annunciazione* della Galleria Doria) che dovrebbero essere appunto di quel momento della sua carriera quando ebbe l'incarico di portare a termine l'*Epifania* di Fra Angelico.

Nel trittico che anni fa passò dal Palazzo Alessandri a Firenze alla Morgan Library a New York (fig. 6), troviamo vere e proprie analogie con quelle figure del nostro tondo che completamente e in parte vi furono aggiunte dal Lippi. I SS. Cosma e Damiano della tavola di New York hanno la medesima soavità e delicatezza dei tratti, la stessa grazia nelle proporzioni e nelle movenze propria del pastore alle spalle di Giuseppe e del giovane re che porta un vaso, figure ambedue del tondo di Richmond. I tratti del S. Antonio Abate nel trittico Morgan sono quelli del S. Giuseppe nell'*Epifania* Cook mentre il santo a sinistra somiglia nei lineamenti ad una testa d'uomo che vediamo apparire dietro al paggio che regge lo strascico. E se improvvisamente trovassimo i tre donatori del trittico Morgan inginocchiati qui fra il seguito dei Re Magi non ce ne meraviglieremmo, chè le pieghe dei drappaggi facilmente si scambierebbero. E poi l'intonazione di quella tinta speciale oro-salmone che illumina tutte le pitture di questo gruppo! In questo caso lo studioso dovrà rimettersi interamente al mio giudizio, chè senza vedere l'originale non potrà controllare.

Questa tinta rosea dorata pervade quasi tutte le pitture che l'Angelico eseguì in gioventù e in media età ed è ben diversa dalla più scura, più contrastata e più austera che conosciamo nelle prime pitture del Lippi. Riparleremo più tardi dei lavori giovanili di Fra Filippo; li ho menzionati qui solo come punto di partenza per una mia supposizione. L'aureo



FIG. 12 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI - FILIPPO LIPPI: ANNUNCIAZIONE

splendore e l'attrattiva insolita, la soavità e la grazia, tutte qualità specialissime del gruppo di pitture al quale appartiene il trittico Morgan, potrebbero essere conseguenza del fatto che quando Fra Filippo dovette portare a termine il quadro dell'*Epifania* tale e tanta fu l'attenzione e tale lo studio a lui richiesto per evitare disarmonie e adattare l'arte propria a quella dell'Angelico, che finì con l'innamorarsene. E in fatti tutte e tre le figure di Santi giovanili dei pannelli Morgan e particolarmente quelle dei SS. Cosma e Damiano si confonderebbero facilmente per opere dell'Angelico e per fratelli gemelli del giovane a cavallo sull'avampiano del tondo di Richmond. Se dunque ammettiamo la possibilità che il trittico Morgan è, come risulta, perchè ispirato dalla *Epifania* dell'Angelico, dobbiamo scoprirne anche la data.

Fortunatamente abbiamo un punto d'appoggio: i donatori inginocchiati nel trittico Morgan, sono Alessandro Alessandri e i suoi due figli, nati secondo il Van Marle (X, 46) rispettivamente nel 1391, 1422 e 1423. Infatti il padre dimostra circa 50 anni e i figli ne accusano l'uno 20 e l'altro 18; il maggiore dei figli è già di tale età da portare sul volto le tracce dei pensieri e delle preoccupazioni. E così torniamo nuovamente alla data assegnata da noi più sopra all'*Epifania* di Richmond.

Troveremo in seguito anche altre ragioni che ci dimostreranno perchè il trittico Morgan non poteva essere eseguito prima del 1442, ma innanzi conviene osservare le altre pitture del gruppo.

La più vicina per tempo al trittico Alessandri-Morgan è quella di un altro trittico ora nella Pinacoteca Vaticana (fig. 7) che rappresenta una *Incoronazione* con Santi, Angeli e due donatori, il più giovane dei quali è Carlo Marsuppini, grande umanista e segretario di Firenze nel 1444. È probabile che il trittico destinato a pala d'altare per la cappella di S. Bernardo ad Arezzo, fu eseguito dietro ordinazione del Marsuppini già prima di quel tempo, sicchè nulla vieta di datarlo più indietro se lo stile lo richiede. E infatti è così: le pieghe sono più rigide e più angolose e i tipi si avvicinano più alla famosa *Incoronazione* di S. Ambrogio del 1441 che ora è agli Uffizi (VAN MARLE, X, pag. 425) ²⁾ e poi

il Marsuppini sul ritratto dimostra appena quarant'anni ed era nato nel 1399. Di un periodo anche anteriore, e per le medesime ragioni, è la pala d'altare dipinta per S. Croce che ora è agli Uffizi (fig. 8). I SS. Cosma e Damiano sono evidentemente più primitivi degli stessi Santi nel trittico Alessandri-Morgan mentre Gesù Bambino s'avvicina molto ai bambini nell'*Incoronazione* di S. Ambrogio.

Non ci conviene per ora andare avanti in questa direzione perchè troveremmo solo una o due pitture di tipo transitorio e poi si arriverebbe nuovamente ai lavori giovanili del Lippi che abbiamo detto di voler osservare più tardi. Affrettiamoci piuttosto a guardare le due *Natività* che appartengono pure a questo gruppo e che restano ancora a Firenze (fig. 9 e VAN MARLE, X, pag. 403). Forse queste *Natività* sono di tempo posteriore alle creazioni di Fra Filippo nell'*Epifania* di Richmond sebbene la figura del S. Giuseppe nella seconda *Natività* fiorentina e nel tondo di Richmond siano quasi identiche e la testa della Vergine in tutte e due le *Natività* ci ricordi quella del giovane pastore alle spalle del S. Giuseppe nell'*Epifania*, con la sola differenza dei contorni più sciolti e più flessibili e delle pieghe meno strette. La *Natività* di Berlino (n. 69) benchè tanto vicina alle altre è decisamente di tempo anteriore.

A poca distanza da queste tavole e dall'*Epifania*, seguono le lunette della National Gallery, l'una esprimente *Annunciazione* (fig. 10) e l'altra il Battista fra i Santi Cosma e Damiano, Antonio Abate, Lorenzo, Pietro Martire e Francesco (fig. 11). Questa lunetta rappresenterebbe quasi in pittura un panegirico al Battista, Santo Patrono di Firenze, a S. Cosma patrono di Cosimo de' Medici, e al suo compagno inseparabile S. Damiano, a S. Lorenzo patrono della parrocchia di Cosimo e ai patriarchi o prediletti degli ordini monastici, S. Francesco e S. Antonio, infine al persecutore S. Pietro Martire quale avvertimento forse che Cosimo pur incoraggiando l'umanesimo non tollerava l'eresia. Nell'altra lunetta vediamo disposte all'avampiano sul piedistallo che porta il vaso con i gigli, le divise di Cosimo; le penne i nastri e l'anello di brillante. Quanto si dev'essere



FIG. 13 - NUOVA YORK, COLLEZIONE ROSENFELD
FILIPPO LIPPI: MADONNA IN TRONO



sentito sicuro e contento Cosimo nel governare Firenze se osava anche nella vita privata, circondata e condivisa da innumerevoli aderenti, se osava dico, intonare un *Te Deum* alla propria fortuna ed astuzia. Tornato dall'esilio verso la fine del 1434, sarebbe stato imprudente da parte sua inneggiare subito al proprio trionfo; avrà aspettato a sentirsi completamente sicuro e per questo ci sarà voluto un certo tempo. Ecco che così ci avviciniamo al momento in cui devono essere stati dipinti il trittico Alessandri e gli altri quadri dello stesso gruppo. È evidente che i SS. Cosma e Damiano della lunetta sono posteriori a quelli del trittico ordinato dagli Alessandri più per lusingare Cosimo che per dar gloria a se medesimi. I drappaggi della lunetta sono più fluidi, le facce più espressive e perciò più prossime ai Fra Filippo di un'epoca più avanzata, e il profilo e l'acconciatura della testa della Vergine nella lunetta dell'*Annunziata* sembra che già preannunzi quel lavoro strano e più tardo che è la *Madonna col S. Bernardo* della National Gallery (n. 248) dipinta nel 1447. Il profilo ci ricorda anche quello della donna che porta sulla testa una cesta nel tondo di Palazzo Pitti del 1452 (VAN MARLE, X, pag. 429).

Prima del 1452 e più tardi dell'*Annunciazione* della National Gallery, andrebbe messa l'*Annunciazione Doria* (fig. 1), vicina all'altra per molti versi ma tanto più espressiva, direi quasi patetica, ed allo stesso tempo meno sontuosa, più dimessa, meno elaborata, specie nei drappaggi.

Quante volte anche le ragioni economiche avranno avuto una parte considerevole nel progetto e nell'esecuzione di un dipinto! Nello studio dell'architettura si tiene generalmente conto di ciò e nell'arte sorella invece i critici "contrazionisti", allorchè scoprono una differenza, fieri della loro perspicacia, l'attribuiscono senz'altro ad un artista diverso e non considerano che forse l'impossibilità di una spesa maggiore poteva essere la causa di restrizioni ed omissioni. E pure gli economisti potrebbero attingere informazioni preziose dalle opere d'arte, non solo dall'architettura, che in fatti non hanno del tutto trascurata, ma anche dalla pittura. Possiamo, ad esempio, seguire gli alti

e bassi della prosperità Bizantina osservando la qualità e la quantità dell'oro adoperato nelle miniature. Nella pittura senese l'abbassamento dei fondi d'oro a datare dal XIV secolo in qua, ci fa testimonianza della miseria che andava aumentando gradatamente in una città ancora fiera della propria sterile indipendenza.

Le stesse condizioni economiche devono avere influenzato l'esecuzione dei pannelli degli Uffici che rappresentano l'*Annunciazione* (fig. 12), il *Battista* e *S. Antonio Abate* (Fot. Alinari). I tipi della Vergine e dell'Angiolo Gabriele si avvicinano alla *Annunciazione Doria* (fig. 1), però sembrano un po' menomati. I due santi ricordano già il periodo in cui Fra Filippo lavorava a Prato. Tutti e quattro risulterebbero più tardi dell'*Annunciazione Doria* e i più avanzati come data del gruppo Richmond.

Tre altri pannelli appartengono pure a questo gruppo: una *Madonna* piuttosto ghibertesca pubblicata dal prof. Toesca nell'ultimo numero de *L'Arte* (marzo 1932) poi una *Madonna in trono* che se non erro nella collezione Foulc a Parigi passava per essere un Fra Angelico ed appartiene ora a Mr. Ernest Rosenfeld di New York (fig. 13). Il terzo pannello è al Walters Museum a Baltimora (fig. 14) e rappresenta la *Vergine col Bambino* ritto su un parapetto; è una delle più squisite interpretazioni che esista di questo soggetto in tutta l'arte cristiana. Il primo dei tre pannelli si ricollega con i lavori più giovanili del gruppo, il secondo è indubbiamente contemporaneo dell'*Annunciazione Doria* mentre il terzo, eseguito in epoca più tarda, si avvicina già alla *Vergine che appare a S. Bernardo* della National Gallery, ed è del 1447 (fig. 33). Solo studiosi che considerano le opere di un Pietro Lorenzetti o di un Fra Angelico doversi somigliare tra loro come cose fatte a stampino, potranno negare l'evidenza che i quadri da noi discussi, formano un gruppo omogeneo. L'esperienza ci ha insegnato che Filippo Lippi non è mai lo stesso, che varia in ogni pittura, che oscilla, che vibra, che ritorna sui suoi passi e fa degli sbalzi in avanti, che agisce da spirito creatore e non da "mano", solamente. Se dovessimo sottometerlo ai metodi applicati dai "contrazionisti", ci toccherebbe ritagiarlo in



FIG. 14 - BALTIMORA, GALLERIA WALTERS - FILIPPO LIPPI: MADONNA

tante mani diverse quante sono le pitture a lui attribuite da noi altri "espansivisti",.

È importante poter datare le pitture di questo gruppo che sono state considerate giovanili fino ad ora. Importante dico, se vogliamo credere che in oggi, mentre tutto il nostro mondo va in fiamme, questi studi abbiano ancora un futuro. Essi rappresentano le cime e le guglie della nostra cultura e perciò, più esposti, saranno forse i primi a cedere e a sparire per sempre nell'incendio universale.

Senza date precise non riusciremo mai a disporre una serie di lavori in modo da ricostruire razionalmente una personalità artistica, ed è appunto questo il nostro scopo, di collegare cioè una pittura all'altra sì da formare una catena ininterrotta che ci conduca a ritrovarla.

Ogni pittura a sua volta ci aiuterà a ricomporre l'immagine dell'artista purché ognuna di esse occupi nella costruzione il posto che le spetta. Altrimenti resterà sempre un oggetto di dubbi e ogni "contrazionista", in erba, potrà negargli il diritto a rimanere dove è. Eresie recenti sul conto di Fra Angelico e di Pesellino, per nominare solo due artisti che ci interessano in questo

studio, svanirebbero come per incanto di fronte ad una seria indagine cronologica delle loro opere.

Intanto vediamo un po' per quale ragione le pitture del nostro gruppo sono state classificate

fra i primi lavori di Filippo. Essenzialmente forse perché posseggono più degli altri suoi dipinti quel candore, quella soavità, quell'attrattiva che è propria dell'Angelico, di Masolino e del Ghiberti, e forse perché noi tendiamo a considerare queste qualità per essere esclusivamente caratteristiche del primo Quattrocento, quando ancora il naturalismo non lo aveva storpiato e inasprito. E a questa convinzione si aggiunge ancora l'altra di essere stato Fra Filippo allievo di Fra Angelico.

Se così fosse, naturalmente i primi suoi lavori si sarebbero avvicinati più degli altri e quel maestro. Io per primo avrei dovuto saper distinguere meglio perché già nel 1896 nella prima edizione dei miei

Pittori Fiorentini ho detto di Filippo Lippi che era: "allievo di Lorenzo Monaco, seguace di Masaccio, influenzato dall'Angelico". Si noti l'"influenzato",.

Riguardando spassionatamente le prime opere datate o databili di Fra Filippo, non vi



FIG. 15 - CORNETO TARQUINIA, MUSEO COMUNALE
FILIPPO LIPPI: MADONNA IN TRONO



FIG. 16 - NUOVA YORK, COLLEZIONE BACHE
FILIPPO LIPPI: MADONNA IN TRONO



FIG. 17 - PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE - FILIPPO LIPPI: PALA DI S. SPIRITO, 1437



FIG. 18 - FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI - FILIPPO LIPPI: MIRACOLO DI S. FREDIANO, 1437

troviamo nessuna traccia dell'Angelico. Si comincia dal 1437, quando aveva già circa trenta anni. Sulla sua attività anteriore a questa data, possiamo fare delle supposizioni ma non sappiamo nulla di preciso.

Ad ogni modo, se fosse stato allievo del domenicano, ciò si doveva palesare subito, come in fatti si rivela la scuola di Lorenzo Monaco e quella di Masaccio.

La prima data accertata che abbiamo per un suo lavoro, è quella della *Madonna di Corneto* Tarquinia (fig. 15) scoperta dal prof. Toesca e pubblicata nel *Bollettino d'Arte* del maggio-luglio 1917. È iscritta con la data 1437 (VAN MARLE, X, pag. 409). Non vi è traccia delle figure soavi, sorridenti e calme, quasi rapite in estasi dell'Angelico. La faccia della Madonna è quasi ritrosa e il Bambino è irrequieto quanto i Bambini in alcuni dipinti trecenteschi dei Lorenzetti o in certi squarcioneschi del Quattrocento quali Crivelli, Gregorio Schiavone, Benaglio, Domenico Morone, ecc. Anzi, vedendo le forme quasi esageratamente marcate e i drappeggi troppo plastici, ci vien fatto di domandare se la somiglianza fra le prime opere di Fra Filippo e quelle dei veneti sopra nominati, sia davvero un puro caso o se, nel lasciare Padova, Fra

Filippo vi abbia forse abbandonati lavori del genere imitati poi dagli allievi dell'Accademia Squarcionesca.

Tra i tipi, le forme, i colori, il disegno, la manifestazione immaginativa di questo pannello del 1437 e di quello disegnato per S. Ambrogio non più tardi del 1441 (fig. 24), non vi sono divergenze fondamentali; terremo conto

delle varianti durante lo studio separato che faremo di ognuna delle due opere.

Non sarebbe in verità un'impresa facile e neanche importante il voler appurare se la *Madonna* della collezione Jules Bache a New York (fig. 16) sia stata dipinta poco prima o poco dopo della grande pala d'altare incominciata nel 1437 per S. Spirito e che ora si trova al Louvre (fig. 17). Tutto sommato la *Madonna* della collezione Bache sembrerebbe più vicina alla pittura di Corneto, essendo nitida e concisa quasi al pari di quella e pressoché identica ad essa nel dettaglio. Però vi si nota anche una tendenza verso la pittura del Louvre e specialmente nei lineamenti. Il trono policromo, esagerato nei dettagli, è di stile fra il bizantino e il gotico tardo e rigido che ci fa ripensare a Padova e a Venezia.

Pure rievocativi di quella stessa arte e facenti parte del nostro gruppo, ma di data un



FIG. 19 - TORINO, ACCADEMIA ALBERTINA - FILIPPO LIPPI: S. GREGORIO E S. GIROLAMO

po' più tarda della *Madonna* nella collezione Bache, sono i due pannelli all'Accademia di Torino che rappresentano i quattro dottori della Chiesa. I SS. Gerolamo e Gregorio (fig. 19) potrebbero aver servito d'ispirazione ad artisti veneti. Le mosse e il drappeggio ricordano Mantegna e Giovanni Bellini, e la testa del S. Gregorio ha quasi le caratteristiche di un Alvise Vivarini dell'età matura. Il leone è "squarcionesco",³⁾

Sulla data della pala del Louvre non ci può essere discussione: non soltanto è vicina stilisticamente alla *Madonna* di Corneto del 1437, ma documenti ci dicono che Fra Filippo cominciò a lavorarci nel 1437 e vi lavorava ancora l'anno dopo.

Ora la data di un'opera d'arte è quella del disegno ad essa destinato. Non importa se l'esecuzione si protrae poi a lungo, basta che il disegno originale rimanga intatto, che nè per la forma, nè per il colore, nè per alcun altro verso esso sia visibilmente alterato. Se così è, anche la data del quadro rimane quella del momento in cui l'artista presenta il disegno al cliente e questi lo accetta.

¹⁾ Il solo esempio che io adesso ricordi e che si riferisca a quell'intervallo di tempo è l'affresco del Barna nella Collegiata a S. Gimignano. Là vediamo nella navata destra due pavoni e cioè uno da ogni lato della finestra ad occidente.

²⁾ Il Van Marle fa bene a richiamare la mia attenzione sul fatto che l'attribuzione data da me degli angeli

Non occorre insistere su i meriti della pala del Louvre, che è fra le opere più conosciute e più apprezzate della Rinascenza, e poi non stiamo facendo qui uno studio di apprezzamento, bensì di cronologia. Lo studioso osservi anche la predella della stessa pala rimasta a Firenze e che si trova ora agli Uffizi (Fot. Alinari, VAN MARLE, X, pag. 419).

È in tre parti, ma voglio parlare solo di quella che rappresenta S. Frediano il quale devia le acque del Serchio (fig. 18). I quattro profili (e specialmente quelli delle tre figure più giovanili) vendendoli da soli, li potrei prendere per dei Pesellino. Due sarebbero le possibilità per spiegare questa somiglianza: o sono davvero di quel maestro, ovvero sono di Filippo del tempo, però, quando il Pesellino lavorava con lui. Con tutta probabilità, la predella fu eseguita solo nel 1438, il Pesellino era nato nel 1422, non è escluso dunque che ci si trovi di fronte alla prima traccia della vicinanza fra lui e Fra Filippo. E questo lo vogliamo tenere bene a mente.

BERNARDO BERENSON

nell'*Incoronazione* del Vaticano a Fra Diamante, nato nel 1430, è assurda.

Le figure di questi angeli devono essere opera di un altro allievo di Filippo.

³⁾ Non dissimile dal leone del S. Girolamo di Lorenzo Monaco nella collezione Lanz a Amsterdam (VAN MARLE, IX, pag. 49).