Beato Angelic

L'alba del Rinascim

SKIRA

Questo volume accompagna la più grande mostra dedicata a fra' Giovanni da Fiesole in Italia dopo la rassegna tenutasi a Firenze e in Vaticano nel 1955. Attraverso un'ampia selezione di opere provenienti dai più importanti musei italiani e stranieri, il volume documenta la feconda produzione di uno dei protagonisti del Quattrocento italiano ed europeo: dalla giovinezza, ispirata alle più squisite eleganze tardogotiche (evidenti nella *Tebaide* degli Uffizi o nella *Madonna di Cedri*), fino all'ultima fase romana, ormai caratterizzata da una *facies* pienamente umanistica (ne sono esempio il Trittico Corsini e la predella della Pala di Bosco ai Frati restaurati per l'occasione).

La scelta delle opere è stata compiuta privilegiando i criteri di qualità e autografia, per illustrare le varie fasi dell'attività dell'Angelico (tra i capolavori in mostra il *Paradiso* degli Uffizi, il Trittico di Cortona, l'*Annunciazione* di Montecarlo e l'Armadio degli Argenti) e mirando a far conoscere lavori mai esposti e trascurati dagli studi (tra questi la predella di Zagabria, l'*Annunciazione* di Dresda, il *San Giovanni Battista* di Lipsia, la *Guarigione del diacono* di Zurigo, i *Beati* e i *Dannati* di Houston). Assieme alla sua attività di pittore (documentata da tavole, tabernacoli, scomparti di pale, tele) e di miniatore (con i più importanti codici decorati dal maestro e dagli aiuti) è posta in rilievo anche quella di disegnatore (con un primo studio monografico su tale settore dell'arte angelichiana). Uno specifico spazio è inoltre assegnato alla poliedrica attività della bottega dell'artista domenicano. Tra i numerosi contributi nel volume, che propongono puntuali e inedite letture di carattere sia filologico sia interpretativo, si presentano per la prima volta l'organica ricostruzione della fortuna critica dell'Angelico e i risultati di una campagna di indagini riflettografiche condotta dal Laboratorio della Scuola Normale di Pisa su varie opere del maestro e dei suoi collaboratori.

ISBN 978-88-572-0245-7

Ca-ANG 311-6090

In copertina e in quarta di copertina
Beato Angelico e collaboratore
Annunciazione, particolari
San Giovanni Valdarno, Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie
(dalla chiesa del convento di Montecarlo)

Design
Marcello Francone

Redazione
Emanuela Belloni

Impaginazione
Paola Pellegatta

Coordinamento redazionale
Chiara Riva

Ricerca iconografica
Federica Borrelli

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

© 2009 Comune di Roma
© 2009 Gli autori per i loro testi
© 2009 Skira editore, Milano
Tutti i diritti riservati

Finito di stampare
nel mese di marzo 2009
a cura di Skira, Ginevra-Milano
Printed in Italy

www.skira.net

Referenze fotografiche
© Arcidiocesi di Modena-Nonantola/Museo Benedettino Nonantolano e Diocesano di Arte Sacra
© RMN / Jean-Gilles Berizzi
© RMN / René-Gabriel Ojéda
© The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge
Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
Photographer © Bruce M. White
© Colección Thyssen-Bornemisza, en depósito en el Museu Nacional D'Art de Catalunya (MNAC)
© 2009 Museum of Fine Arts, Boston Stefano & Luca Berti
© 2009 Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin
© A. Bracchetti Archivio Fotografico Musei Vaticani
© M. Sarri Archivio Fotografico Musei Vaticani
© Foto Giusti Paolo e Claudio
Foto Matteo de Fina
Foto Nazario Spadoni, Forlì
© The Museum of Fine Arts, Houston Fotomaster di Poccetti, Cortona
© Musées de Rouen, C. Lancien / C. Loisel
SSPSAE e per il Polo Museale della città di Firenze, Gabinetto Fotografico
SSPSAE e per il Polo Museale della città di Roma, Archivio Fotografico
AFSPI dia n. 19947 su concessione del MiBac/Soprintendenza, Pisa prot. 165 del 27 gennaio 2009 (cat. n. 3)
Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Archivio Fotografico (cat. n. 14)
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Corali 3 e 43. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo

2009. 2010

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica Italiana

Beato Angelico
L'alba del Rinascimento

Roma, Musei Capitolini
8 aprile – 5 luglio 2009

Promossa da

Comune di Roma
Assessorato alle Politiche Culturali e della Comunicazione
Sovraintendenza ai Beni Culturali

musei in comune
Musei Capitolini

Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Comitato Nazionale per i 550 anni della morte del Beato Angelico

Zètema progetto cultura

Comune di Roma
Assessorato alle Politiche Culturali e della Comunicazione
Sovraintendenza ai Beni Culturali

Sindaco
Giovanni Alemanno

Assessore
Umberto Croppi

Sovraintendente
Umberto Broccoli

Dirigente dei Musei Archeologici e d'Arte Antica
Claudio Parisi Presicce

Dirigente dei Musei d'Arte Medievale e Moderna
Maria Elisa Tittoni

Servizio Mostre e Attività Espositive e Culturali
Federica Pirani, *Responsabile*

Servizio Comunicazione e Relazioni Esterne
Renata Piccininni, *Responsabile*
Alberto Federici
Teresa Franco
Enrico Stassi

Servizio Coordinamento attività nei Musei Capitolini
Emilia Talamo, *Responsabile*

Comitato Nazionale per il 550° anniversario della morte di fra' Giovanni da Fiesole "Beato Angelico"

Presidente
Alessandro Zuccari

Segretario Tesoriere
Fiorella Capriati

Giunta Esecutiva
Paolo Bedeschi
Fiorella Capriati
S.E. Mons. Carlo Chenis
Mons. Pasquale Jacobone
Giovanni Morello
Vitaliano Tiberia
Mons. Timoty Verdon
Alessandro Zuccari

Comitato Scientifico della mostra

Presidente
Maurizio Calvesi

Cristina Acidini
Giorgio Bonsanti
Gerardo de Simone
Giovanni Morello
Antonio Paolucci
Magnolia Scudieri
Gianni Carlo Sciolla
Maria Elisa Tittoni
Alessandro Zuccari

Organizzazione della mostra

Comune di Roma
Servizio Mostre e Attività Culturali e Espositive
Maria Pia Favale
Mara Minasi

Ufficio Mostre dei Musei Capitolini
Elena Bianca Di Gioia
Micaela Perrone
Daniela Tabò

Revisione conservativa delle opere
Ombretta Bracci
Cristina De Gregorio
con Simona Nisi
(Zètema Progetto Cultura Srl)

Progetto di allestimento
Enzo Serrani *con* Simona De Cubellis e Andrea Pesce Delfino

Apparati didattici
Gerardo de Simone
Mara Minasi

Zètema Progetto Cultura

Presidente
Francesco Marcolini

Amministratore Delegato
Albino Ruberti

Direttore Generale
Roberta Biglino

Coordinamento
Renata Sansone *con* Andrea Enrico Rossi

Promozione e comunicazione
Patrizia Bracci *con* Giusi Alessio,
Ufficio stampa
Antonella Caione, *Promozione*
Mariangela Licata, *Immagine coordinata*
Elisabetta Giuliani, *PR Eventi*

Artifex S.r.l. – Comunicare con l'Arte

Presidente
Giovanni Morello

Direttore Generale
Paolo Bedeschi

Responsabile del progetto
Maria Chiara Carboni

Monica Manfredini
Roberta Tonnarelli
Viviana Morello

Realizzazione dell'allestimento
Meloni Fabrizio srl

Grafica dell'allestimento
Das Print Srl

Restauri
Rita Alzeni, *Restauro dipinti*
Rossana Giardina
Relart di Buda Roberto, *Restauri*
Silvia Verdianelli, *Restauro dipinti tavole e tele*
Elisabetta Zatti, *Conservazione e restauro opere d'arte*

Assicurazioni
CS Insurance Service - Quality Art
Service AXA Art
GmbH Kuhn & Bulow
STAI

Trasporti
Montenovi srl
Arteria srl
Constantine Transport, LTD
Hasenkamp
Itaca International Transport & Cargo
Agency srl
Kunsttrans
LP Art
Masterpiece International, LTD
Schenker Deautschland AG
TTI Fine Arts Services
Van Kralingen

Con la collaborazione di

BNL GRUPPO BNP PARIBAS · UniCredit Banca di Roma · Monte dei Paschi di Siena

BANCHE TESORIERE DEL COMUNE DI ROMA

vodafone

Con il contributo tecnico di

Carrier

TOSHIBA

CIS INSURANCE SERVICE Quality Art Service AXA Art

AXA ART

la Repubblica

Supporto organizzativo

artifex
comunicare con l'arte

Albo dei prestatori

Amsterdam, Rijksmuseum
Assisi, Museo del Tesoro - Basilica di San Francesco
Barcellona, MNAC Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, prestito permanente dalla Colección Thyssen - Bornemisza
Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett
Boston, Museum of Fine Arts, Gift of Mrs. Walter Scott Fitz
Cambridge, The Fitzwilliam Museum
Città del Vaticano, Musei Vaticani
Collezione privata, Svizzera
Cortona, Diocesi di Arezzo - Cortona - Sansepolcro
Cortona, Museo Diocesano
Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstammlungen Dresden
Firenze, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Galleria degli Uffizi
Firenze, Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino, Museo di San Marco
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana
Forlì, Pinacoteca Civica, Musei San Domenico
Houston, Texas, Museum of Fine Arts
La Spezia, Museo Civico "Amedeo Lia"
Lipsia, Museum der bildenden Künste Leipzig
Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
New York, Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection
Nonantola, Museo Benedettino Nonantolano e Diocesano di Arte Sacra
Norimberga, Stadtbibliothek Nürnberg
Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques
Parigi, Musée du Louvre, Département des Peintures - Don Horace His de la Salle
Pisa, Museo Nazionale San Matteo
Princeton, Princeton University Art Museum. Lascito di Frank Jewett Mather Jr.
Roma, Ministero degli Interni, Fondo Edifici di Culto, Chiesa di Santa Maria sopra Minerva
Roma, Galleria Corsini
Roma, Museo del Palazzo di Venezia
San Giovanni Valdarno, Museo della Basilica di Santa Maria delle Grazie
Torino, Collezione Francesco Gallino
Vallombrosa, Congregazione Vallombrosana OSB
Venezia, Fondazione Giorgio Cini
Vienna, Albertina
Yale, Yale University Art Gallery, Edwin Austin Abbey Memorial Collection
Zagabria, Strossmayerova Galeria
Zurigo, Kunsthaus

Si ringraziano tutti i prestatori, pubblici e privati, insieme ai collezionisti che hanno preferito mantenere l'anonimato.

Si ringraziano, inoltre, Isabella Colucci, Rossella Magrì, Patrizia Masini e Simonetta Tozzi

Sommario

17 Beato Angelico. Percorsi e ragioni di una mostra
Alessandro Zuccari, Giovanni Morello, Gerardo de Simone

21 Il naturalismo "naturato" del Beato Angelico
Maurizio Calvesi

25 Anomalie del Beato Angelico
Giorgio Bonsanti

33 Simbolismi medievali e forme rinascimentali: la "porta dischiusa" nell'arte dell'Angelico
Alessandro Zuccari

47 Il Vangelo miniato del Beato Angelico
Giovanni Morello

63 Fra' Giovanni Angelico disegnatore
Lorenza Melli

71 "...Giovanni Angelico pittore, di fama non inferiore a Giotto né a Cimabue". Protagonisti, interpreti e problemi della fortuna critica
Gianni Carlo Sciolla

93 "...avec Beato Angelico pour Dieu". Appunti per la fortuna visiva del Beato Angelico
Ilaria Miarelli Mariani

103 Due dipinti molto insoliti dell'Angelico
Miklós Boskovits

109 Il ciclo affrescato nel convento di San Marco a Firenze
Magnolia Scudieri

125 Nuovi arrivi angelichiani in San Marco a Firenze
Cristina Acidini

129 *Velut alter Apelles*. Il decennio romano del Beato Angelico
Gerardo de Simone

145 **Dipinti**

233 **Disegni**

247 **Miniature**

Apparati

275 Per un catalogo della pittura angelichiana agli infrarossi
Mattia Patti

279 Il Beato Angelico attraverso le riflettografie
Gerardo de Simone

284 Note sul restauro in corso del Trittico Corsini
Paola Mangia

286 Bibliografia

Ilaria Miarelli Mariani

"...avec Beato Angelico pour Dieu". Appunti per la fortuna visiva del Beato Angelico*

"Nesun altro 'early painter' fu così celebrato"[1] come il Beato Angelico nella prima metà del XIX secolo, in un clima di piena e matura "riscoperta dei primitivi".

Se la fortuna critica e storiografica del pittore è stata magistralmente ricostruita nel saggio in catalogo da Gianni Carlo Sciolla, si presentano qui alcuni casi di fortuna visiva del pittore, che raggiunge il suo apice in pieno Ottocento, in una sorta di immedesimazione artistico-religiosa con l'"angelicus pictor".

Il mito dell'Angelico come autore di pitture portatrici di una profonda religiosità "cattolica" aveva già indotto, nel XVI secolo, il "santo" pontefice Pio V a far riprodurre a uno dei maggiori esponenti del Manierismo internazionale, Bartholomäus Spranger, il *Giudizio universale* oggi a Berlino (fig. 1), ma all'epoca probabilmente posseduto dallo stesso papa (fig. 2)[2]. Spranger, entrato a Roma nell'orbita del Ghisleri, secondo Van Mander, si dedicò per ben quattordici mesi alla minuziosa esecuzione dell'opera, eseguita su rame, che era destinata alla chiesa di committenza papale di Santa Croce a Boscomarengo[3]. Considerata da Zeri "un'opera tra le più importanti nel percorso dell'Arte Sacra"[4], la riproduzione di Spranger, conservata nella Galleria Sabauda di Torino, come nota lo stesso autore, è sintomo di un nuovo rapporto chiesa-arte aperto dalla crisi della Riforma e segna un importante caso, anche se isolato, di quel ritorno ai "primitivi" che sarebbe stato cavallo di battaglia della chiesa cattolica nel XIX secolo. Il fatto che non si tratti di una consueta "copia" di immagini note per la loro venerazione, come le icone miracolose, mette bene in evidenza "l'alone quasi leggendario che già cominciava a circolare intorno al nome del 'Beato' pittore"[5], che ha attratto il pontefice ex inquisitore per la sua "purezza" e "devozione". La forte implicazione personale è sottolineata, come ha notato Giovanna Sapori, dall'inserimento del ritratto di Pio V in preghiera, accanto a un angelo che gli addita il cielo, nella parte inferiore sinistra[6]. Rispetto al trittico di Berlino, la copia di Spranger presenta delle varianti, come l'assenza della mandorla con i cherubini attorno a Cristo, l'aggiunta dei due angeli con i simboli della Passione e la differente resa dell'inferno e, inoltre, i "tipi fisionomici derivati da Clovio prendono il posto di quelli dell'Angelico", come anche alcune figure che rivelano personali caratteri del pittore fiammingo[7]. Più vicina allo stile pittorico dell'Angelico è invece una fedelissima copia del *Giudizio Universale* eseguita sempre a Roma da un ignoto pittore, probabilmente all'inizio del XVII secolo. La tavola, la cui ubicazione è oggi sconosciuta, secondo la tradizione era di proprietà del pontefice Urbano VIII, e passò in seguito in Sicilia per approdare alla chiesa dei Cappuccini di Leonforte, nei pressi di Enna[8] (fig. 3). A differenza dell'"interpretazione" angelichiana dello Spranger, qui l'anonimo e abile copista si cimenta in una fedele riproduzione dell'opera, sin nei più minuti particolari tecnici.

Nello stesso filone di interpretazione devozionale dell'arte di Giovanni da Fiesole va collocata l'attenzione che gli conferisce nel XVII secolo un altro pittore noto per la sua profonda religiosità, il fiorentino Carlo Dolci[9]. Egli, come ricorda il Baldinucci, frequentò sin dalla fanciullezza la compagnia di san Benedetto "nella quale crescendo ogni di più nella devozione, aveva fatto un molto fermo proponimento di non mai in vita sua voler altro dipingere che sacre immagini, o sacre istorie, talmente rappresentate che potessero partorir frutti di cristiana pietà in chi le mirava". In una sorta di identificazione con il "beato pittore", Dolci avanzò la proposta di presentare nel 1648, come *pièce de réception* all'Accademia del Disegno, un ritratto del Beato Angelico. La sua effigie man-

* *Il presente contributo non ha la pretesa di esaurire il vastissimo tema della fortuna visiva dell'opera dell'Angelico nei secoli successivi alla sua morte, ma intende offrire alcuni esempi a mio avviso significativi. Cronologicamente, inoltre, si concentra sul XVIII e sulla prima metà del XIX secolo, quando l'influsso dell'Angelico sembra raggiungere il suo apice. Desidero ringraziare per i preziosi aiuti e suggerimenti il professor Gianni Carlo Sciolla e il professor Alessandro Zuccari, Evelina Borea, Gerardo de Simone, Giovanna Capitelli, Daniela Mondini, Luca Miarelli Mariani.*

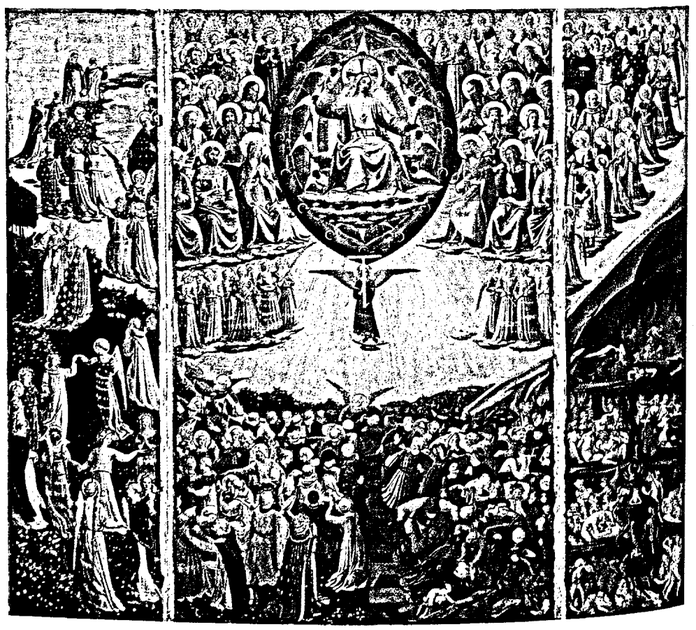
cava, infatti, tra i tanti ritratti di "antichi pittori" donati all'Accademia dai propri membri, e il Dolci fu ritenuto l'unico in grado di "supplire a quella mancanza". A tal fine, egli si fece inviare da Roma un disegno tratto dal bassorilievo della tomba dell'Angelico in Santa Maria Sopra Minerva[10].

Per una ricognizione e riproduzione più sistematica dell'opera dell'Angelico bisogna attendere la seconda metà del XVIII secolo, quando al culto del "pictor angelicus" si aggiunge la volontà storica di riportare alla luce le opere di uno dei maggiori artisti del Quattrocento fiorentino, nell'ambito di quel complesso fenomeno di "fortuna dei primitivi" ben analizzato, per primo, da Giovanni Previtali[11].

Una tappa importante per la riproduzione delle opere del pittore va senz'altro individuata nella pubblicazione dell'edizione delle *Vite* del Vasari curata da Giovanni Bottari (1759-1760) e nel suo progetto incompiuto di illustrarla con riproduzioni a stampa[12]. Come sottolinea Previtali, il fiorentino Bottari, professore di storia ecclesiastica alla Sapienza e celebre come il maggior campione delle idee gianseniste nella città dei papi, si colloca, nel percorso che conduce alla riscoperta dei pittori medievali e del primo Rinascimento, a metà strada tra l'erudizione sacra e la conoscenza storiografica con fini laici[13]. Come editore e annotatore del Vasari, dimostra una particolare attenzione alle opere dei "primitivi" e, come osserva Ingrid Vermeulen, nelle oltre quattrocento note dedicate alle osservazioni sulle riproduzioni a stampa derivate o correlate alle opere d'arte citate dal Vasari, la maggior parte sono a loro consacrate[14].

Bottari si sofferma particolarmente sugli affreschi lodati, ma non descritti dal Vasari ("alcune storie di San Lorenzo, bellissime"[15]) ossia il ciclo dipinto dall'Angelico nella cappella di Nicolò V in Vaticano, segnandone in tal modo l'inizio della "riscoperta"[16]. La cappella era infatti chiusa e dimenticata da tempo e lo stesso Bottari racconta di averla potuta vedere unicamente arrampicandosi alle finestre dell'ambiente: "Ha le pareti tutte dipinte, divise in 12 riquadri, dove è la vita di san Lorenzo, e le pitture son fresche, come se fossero fatte un anno addietro, e così belle in ogni parte, che poco ne manca per giungere all'ultima eccellenza. E farebbe cosa utile, e di molta curiosità il farle stampare per vedere il progresso della pittura e gioverebbero, come giovarono quelle di Alberto Duro"[17]. Il suggerimento del Bottari di far stampare le scene della cappella Niccolina non tardò a essere seguito. Lo storico dell'arte francese Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt fu forse il primo a far riprodurre la cappella, cui dedicò un'intera tavola della sua famosa *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusq'à son renouvellement au XVI^e siècle*, prima grande storia dell'arte illustrata dedicata all'arte "da Costantino a Leone X" (fig. 4)[18]. L'opera, che cominciò a uscire a fascicoli in francese nel 1810, fu pubblicata integralmente solo nel 1823, ma i disegni e le incisioni tratte dalla cappella Niccolina vanno fatte risalire già all'ultimo decennio del XVIII secolo. Per tal motivo Seroux scrive nel commento alla tavola che gli affreschi dell'Angelico "n'avaient pas encore été publiées"[19]. All'opera di Giovanni da Fiesole, Seroux dedica parole di sincero

1. Beato Angelico, *Giudizio universale*, 1446-1447 circa. Berlino, Staatliche Museen.



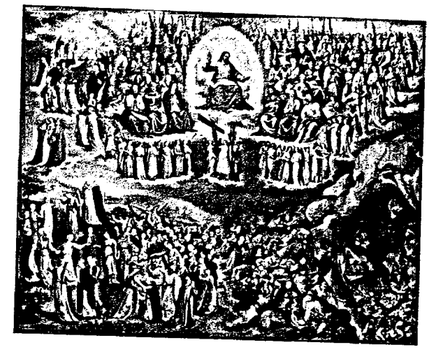
2. B. Spranger, *Giudizio universale*, da Beato Angelico. Torino, Galleria Sabauda.

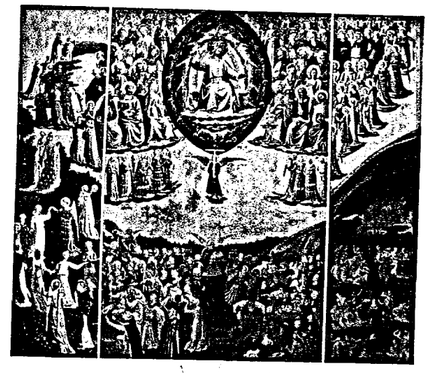
3. Autore ignoto, *Giudizio universale*, da Beato Angelico, inizio del XVII secolo. Ubicazione sconosciuta.

apprezzamento. Le sue pitture, in particolare quelle del convento di San Marco, egli scrive, "sont encore admirées aujourd'hui, et servent toujours à l'édification des fidèles, par la verité des attitudes, par la douceur et la vivacité de l'expression, et notamment à cause des belles têtes des anges, des saints et des saintes qu'on y admire. Le caractère noble qui convenait à ces figures est si bien rendu, que, suivant les termes de Vasari *non possono essere altrimenti in Cielo*. Cette beauté valut à l'auteur le titre d'*Angelico*, qu'il méritait d'ailleurs par ses vertus"[20]. L'apprezzamento aumenta ancora quando l'autore si appresta a descrivere la cappella Niccolina: "L'habilité avec laquelle ces fresques sont terminées est véritablement prodigeuse. Rien de plus doux à l'œil que leur coloris. Peu d'ombres fortes, un harmonieux clair-obscur. De prés, ces peintures ont tous les charmes de la miniature; de loin, elles produisent par la vigeur des teintes tout l'effet d'un pinceau large et libre. Le dessin ne manque pas de correction; [...]. Les attitudes modestes, l'air d'attention, et l'expression de la piété qui semble animer les personnages ont quelque chose de touchant, parcequ'on y reconnaît l'imitation de la nature"[21].

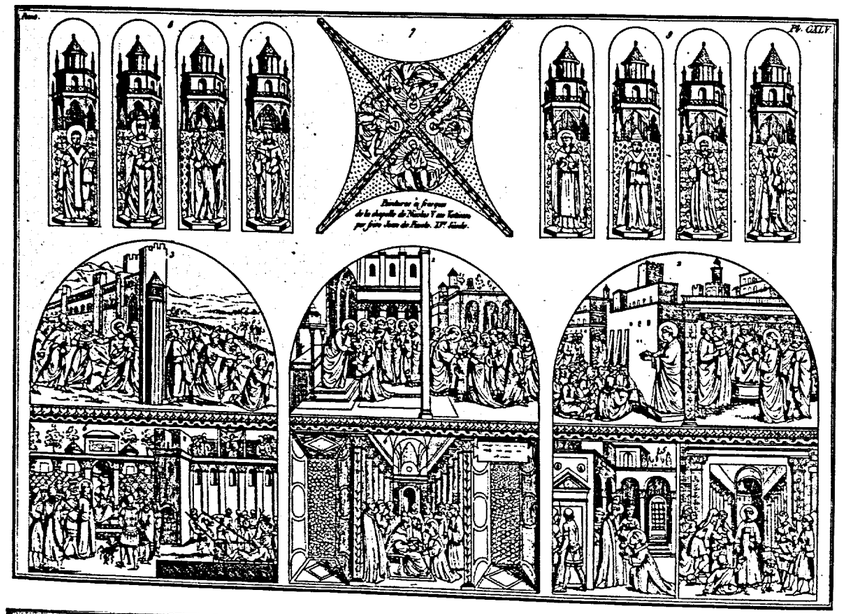
Oltre a queste evidenti "pie" virtù, Seroux sottolinea anche elementi più prettamente storico-artistici, come la tangenza con l'opera di Masaccio e l'abilità nell'utilizzo della prospettiva.

un tale entusiasmo per l'opera di un artista del Quattrocento da parte dello storico dell'arte professatosi seguace di Winckelmann, non trova però riscontro nella tavola dedicata alla cappella Niccolina, tecnicamente piuttosto modesta e dalle dimensioni estremamente ridotte per poter realmente apprezzare le doti pittoriche dell'Angelico. Le tavole dell'*Histoire de l'Art* sono infatti il frutto di una serie di passaggi "editoriali" svolti dall'incisore di fiducia del d'Agincourt, il non abilissimo Gian Giacomo Machiavelli, che riduceva in scala, uniformava e adattava alle esigenze di stampa i disegni pervenuti da varie parti d'Italia[22]. I disegni originali da cui furono tratte le incisioni per la suddetta tavola furono, con tutta probabilità, eseguiti da Tommaso Piroli. Egli figura infatti tra i giovani disegnatori che collaborarono alla campagna





disegnativa per l'*Histoire de l'Art*, insieme ad alcuni dei più geniali interpreti dell'arte del Trecento e del Quattrocento italiano, ossia l'inglese William Young Ottley e l'olandese David Pierre Humbert de Superville, il cui "viaggio umbro toscano alle origini del primitivismo romantico" del 1798 è stato acutamente indagato da Giovanni Previtali[23]. Alcuni dei disegni eseguiti inizialmente su commissione di Seroux, furono infatti incisi e diffusi a Roma per volere di Ottley, provocando le ire dello storico dell'arte francese[24], e furono in seguito inseriti nel bellissimo volume pubblicato a Londra nel 1826 dallo stesso Ottley, *A Series of plates engraved after the paintings and sculptures of the most eminent masters of the Early Florentine School*[25]. Qui compaiono due scene tratte dalla cappella Niccolina disegnate e incise al tratto da Tommaso Piroli nel 1799 (fig. 5).



4. *Peinture à fresque de la Chapelle de Nicolas V au Vatican par frère Jean de Fiesole. XV^e siècle*, da J.-B. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusq'à son renouvellement au XVI^e siècle*, Paris 1823, vol. VI, tav. CXLV. Roma, Biblioteca dell'Accademia di Francia, Villa Medici.

5. T. Piroli, *L'elemosina di san Lorenzo*, da Beato Angelico, in W.Y. Ottley, *A Series of Plates*, London 1826, tav. XLI. Roma, Biblioteca Hertziana.

6. F. Giangiacomo, *Benedizione del papa a San Lorenzo*, da Beato Angelico, in F. Giangiacomo, *Le pitture della cappella di Niccolò V opera del Beato Angelico da Fiesole*, Roma 1810. Roma, Biblioteca Hertziana.

7. W.Y. Ottley, *Vergine in trono*, da Beato Angelico, Vat. Lat. 9848, fol. 22r. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana.

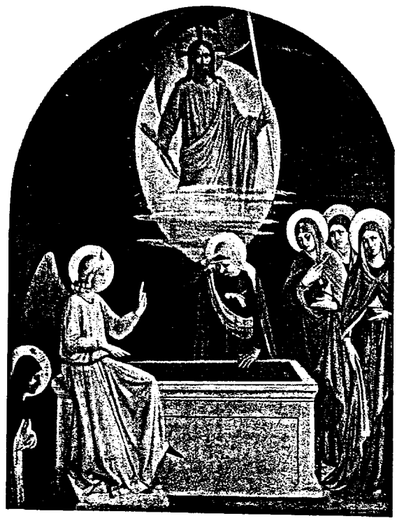
8. G. Calendi (dis.), C. Lasinio e M. Carboni (inc.), *La vendita del Salvatore fatta da Giuda*, da Beato Angelico, in M.A. Lastri, *L'Etruria Pittrice, Ovvero Storia della Pittura Toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, Firenze 1791, vol. I, tav. XVII. Roma, Biblioteca Previtali.

La prima completa riproduzione a stampa degli affreschi della cappella Niccolina si deve all'allievo e collaboratore romano di Jean-Baptiste Wicar, Francesco Giangiacomo, che, nel 1810, inaugura la sua lunga e attenta attività di copista della pittura del Quattrocento romano con una raccolta di 16 stampe dedicata agli affreschi vaticani[26] (fig. 6). Giangiacomo, che diverrà nel 1816 maestro di disegno presso la scuola dell'Ospizio apostolico del San Michele, si dimostra disegnatore e incisore tra i più attivi nella Roma dei primi decenni del secolo nel campo della traduzione a contorno delle opere pittoriche romane del primo Rinascimento. "La sua figura", scrive Antonietta Scarpati, "viene a costituire, per la diffusione a stampa della pittura del primo rinascimento romano, quello che per l'area umbro-toscana erano stati i 'primitivisti' Humbert de Superville, Ottley, Bossi, Flaxman sullo scorcio del secolo precedente, diffondendo così, in tempi precoci, i testi base della rinascita 'neocattolica' dell'arte"[27].

Allievo di Wicar, Giangiacomo era sicuramente a conoscenza dell'immenso lavoro di ricerca e d'illustrazione della produzione artistica europea precedente il XVI secolo che Seroux d'Agincourt stava svolgendo. Se è probabile che Minardi sia entrato in contatto con Seroux o che ne abbia comunque avvertito l'importanza attraverso la frequentazione di Felice Giani o di Vincenzo Camuccini, come suggerisce Antonietta Scarpati[28], Francesco Giangiacomo deve averlo senz'altro conosciuto di persona. Seroux si era stabilito ormai da molti anni nel Casino Mignanelli, in via Gregoriana, a pochi passi dalla chiesa di Trinità dei Monti. In questa casa munita di un piccolo ma rigoglioso giardino decorato di lapidi antiche, egli accoglieva con cordialità artisti ed eruditi, mettendo a disposizione la sua ricca biblioteca e, soprattutto, i disegni e le incisioni che aveva faticosamente raccolto in quasi trent'anni per la stesura definitiva dell'*Histoire de l'art par les monuments*. Dall'intestazione di una lettera che Wicar invia a Giangiacomo da Genova il 28 ottobre 1803 si ricava un'informazione preziosa: questa è infatti indirizzata proprio nella "strada Gregoriana" e, annota Wicar, qualora non si fosse trovato in casa il suo allievo, la missiva poteva essere consegnata all'incisore Tommaso Piroli, residente allo stesso indirizzo[29]. Lo stabile ospitava infatti a quella data la casa-atelier dello stesso Wicar[30], lasciata in consegna al Giangiacomo, insieme alla cura degli altri allievi, durante le sue frequenti assenze dalla città. Oltre che dalla vicinanza di abitazioni, inoltre, l'amicizia di Giangiacomo con il Piroli è testimoniata da numerosi passi delle lettere del Wicar. Tra i più attivi incisori di traduzione al tratto nella Roma tra fine Settecento e inizio Ottocento, Piroli è noto soprattutto per aver tradotto su rame i notissimi disegni di John Flaxman dedicati all'*Iliade*, all'*Odissea* e alla *Divina Commedia*[31] e le meno diffuse, ma non meno importanti, serie all'acquatinta disegnate da William Young Ottley[32]. Piroli era stato inoltre tra i primi incisori del Masaccio della cappella Brancacci[33] e, soprattutto, uno dei quattro artisti scelti da Seroux d'Agincourt per incidere le oltre trecento tavole della sua opera[34].

È in questo clima, dunque, che il giovane Francesco Giangiacomo muove i suoi primi passi nel mondo dell'arte della riproduzione.

Per tornare alla campagna di riproduzione legata al progetto di Seroux, va segnalato un bel disegno eseguito da Ottley nel corso del suo viaggio in Umbria del 1793 che ritrae al tratto la parte centrale del trittico di Perugia del Beato Angelico, oggi alla Galleria Nazionale dell'Umbria ma all'epoca ancora conservato nella cappella di San Nicola in San Domenico a Perugia (fig. 7). Ottley si adatta perfettamente all'eleganza "primitiva" di Fra Angelico, denotando una profonda comprensione e apprezzamento del suo stile[35].



9. Amaury-Duval, *Le pie donne al sepolcro*, da Beato Angelico, 1835. Autun, Musée Rolin.

Più o meno negli stessi anni, nella monumentale e lussuosa opera illustrata dedicata alla gloria della pittura toscana, *L'Etruria Pittrice* di Marco Lastri, Beato Angelico è presente con un'incisione raffigurante una delle scene dell'Armadio degli Argenti proveniente dalla basilica della Santissima Annunziata e oggi conservato nel Museo di San Marco (fig. 8)[36]. La grande stampa, disegnata dal Calendi e incisa da Matteo Carboni e Carlo Lasinio, è forse la prima riproduzione dei pannelli.

L'Etruria Pittrice ebbe una durevole fama grazie soprattutto all'indovinata formula editoriale, con grandi e ben eseguite incisioni con commento a fronte sull'autore dell'opera in italiano e francese e costituisce senz'altro una novità nel panorama editoriale storico-artistico di fine Settecento[37].

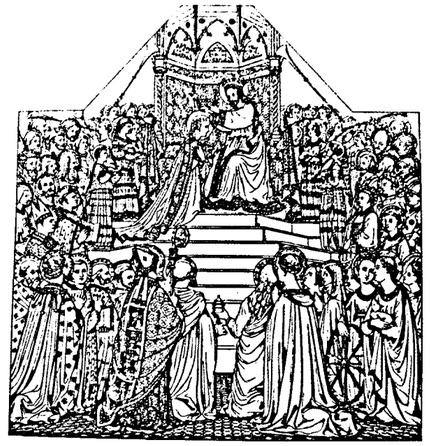
Sull'Angelico Lastri scrive che egli "visse tanto da vedere le opere di Masaccio; egli è molto verosimile che su di esse migliorasse la sua maniera; cosa che il Vasari nota". Anche Lastri insiste ancora sulla "devozione" dell'Angelico: "Il nostro Fra Angelico non mai dipinse senza aver prima fatta razione, né mai senza versar dagli occhi tenerissime lacrime; quindi le sue tavole spirano devozione e sentimento".

Questi esempi della fine del XVIII secolo preannunciano la grande fortuna di cui godrà l'opera del pittore nel secolo successivo. Il fenomeno è stato ben indagato da Caterina Bon Valsassina, in un saggio del 1998 in cui delinea la fortuna del pittore nell'ambito della politica di riconquista cattolica della società preannunciata dalla pubblicazione, nel 1802, del *Genio del Cristianesimo* di Chateaubriand e proseguita durante il ritorno all'*ancien régime*[38]. Il culto per l'affresco, per i pittori "primitivi" e per Beato Angelico in particolare si irradia da Roma, capitale universale delle arti, con contributi di artisti e teorici internazionali[39]. Notissime sono le riprese di stilemi angelichiani nell'opera dei Nazareni, che si ispiravano alle opere selezionate e diffuse dai fratelli Franz e Johannes Christian Riepenhausen[40] nei loro disegni e incisioni in parte confluiti nella *Geschichte des Mahlerei in Italien*, pubblicata a Tubinga nel 1810 (Riepenhausen 1810). Il culto del Beato Angelico da parte della confraternita tedesca culmina nell'esecuzione nel 1829, da parte di Johan Friedrich Overbeck, dell'affresco con la *Visione di san Francesco a Santa Maria degli Angeli ad Assisi (il Miracolo delle Rose)* sulla facciata della cappella della Porziuncola. La composizione generale della scena riprende quasi testualmente quella dell'*Incoronazione della Vergine* del Beato Angelico oggi agli Uffizi. "Overbeck, il quale già nel 1811 aveva espresso come più grande desiderio quello di donare a una chiesa il suo più bel dipinto, corona così il suo sogno cattolico all'interno dell'importante memoria francescana"[41].

Tra gli artisti francesi, il culto del pittore si diffonde soprattutto tra gli allievi e seguaci di Ingres, tra cui spicca il nome di Amaury-Duval. Egli, a Firenze nel 1834 e, ancora, tra il 1835 e il 1836, scrive nel suo diario: "Mon premier voyage fut donc livré au culte des primitifs, *avec Beato Angelico pour Dieu*"[42]. Oltre a dipingere copie dagli affreschi di San Marco (fig. 9), Amaury-Duval rende esplicito omaggio al pittore in una delle sue committenze più importanti, l'affresco raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* eseguito tra il 1844 e il 1846 nella chiesa parigina di Saint-Germain-l'Auxerrois, "intelligente *pastiche* della *Incoronazione della Vergine* angelichiana del Louvre (1434-1435) con l'*Incoronazione della Vergine* fiorentina"[43].

10. *L'Incoronazione della Vergine*, da Beato Angelico, in G. Aubrey Bezzi, *The Life of Giovanni da Fiesole, Traslated from the Italian of Vasari*, printed for the Arundel Society, 1850. Roma, Biblioteca Hertziana.

11. C. Mariannecci (dis.), F. Livy (inc.), *Discesa di Cristo al Limbo*, da Beato Angelico, in V. Marchese, *San Marco, convento dei padri predicatori in Firenze illustrato e inciso principalmente nei dipinti del B. Giovanni Angelico con la vita dello stesso pittore e un sunto storico del convento medesimo del P. Vincenzo Marchese domenicano*, Firenze 1853, tav. XXIX. Roma, Biblioteca Hertziana.

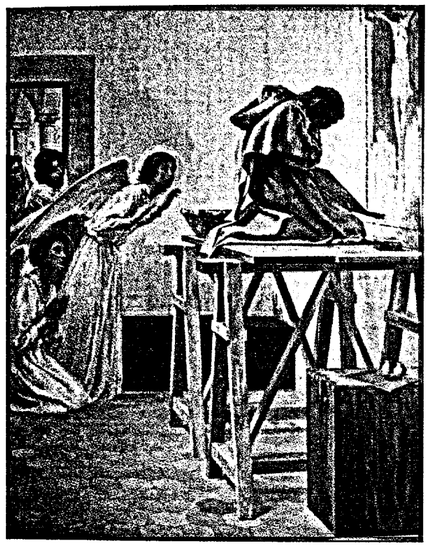


In Italia, il culto dell'Angelico è duraturo. Poco prima dello scadere della metà del XIX secolo, esso è portato avanti da Luigi Mussini che, nei suoi scritti teorici precedenti il viaggio a Parigi, difendeva una visione dell'arte fondata sullo studio dei maestri antichi, in particolare sulle opere di Giovanni da Fiesole e di Masaccio, viste come propedeutiche alla comprensione dello stile di Raffaello[44]. Con pensieri non molto lontani da quelli esposti nei testi fondamentali del Purismo italiano, Mussini si apriva ad alcune nuove riflessioni, indicando nella pittura di Ingres, della sua scuola e degli allievi dell'Accademia di Villa Medici a Roma, degli esempi di pittura fondata su "sani principi", sul disegno e sullo studio degli antichi maestri italiani[45].

In Inghilterra, a parte la ben nota attrazione verso l'Angelico della Pre-Raphaelite Brotherhood, l'opera del pittore fu oggetto di attenzioni da parte della Arundel Society (1848-1897), società di cruciale importanza per l'esecuzione di stampe di "traduzione" e per la diffusione e la conoscenza delle opere d'arte degli "early painters"[46]. In questo contesto, acquista particolare importanza la scelta di pubblicare nel 1850, in un singolo volume in traduzione inglese, la nota *Vita* dell'Angelico del Vasari, corredandola di venti litografie tratte da disegni eseguiti da George Scharf durante il corso del decennio precedente[47]. Il libro è curato da uno dei fondatori della società, Giovanni Aubrey Bezzi, che aggiunge importanti notizie sulle collocazioni e sullo stato di conservazione dei dipinti citati dal Vasari, nonché un importante catalogo delle opere del pittore (fig. 10).

L'Arundel Society, inoltre, promosse una campagna di riproduzione all'acquerello a grandi dimensioni di molti dipinti di autori primitivi italiani, tra cui un cospicuo numero è dedicato all'Angelico[48]. Tra questi, alcuni furono eseguiti da Cesari Mariannecci (fig.11, che fu anche tra i disegnatori delle belle incisioni dell'importante libro del padre domenicano Vincenzo Marchese consacrato nel 1853 al convento di San Marco e, in particolare, all'Angelico[49].

Non solo le forme e le suggestioni dei pittori "primitivi" invadono i dipinti europei nel corso del XIX secolo, ma gli stessi "early painters" ne divengono in qualche caso protagonisti. La situazione francese è stata analizzata da Francis Haskell attraverso i resoconti dei *Salons*: Masaccio fu il primo artista a essere celebrato, in un dipinto di Couder che lo raffigura nel 1817 nell'atto di morire, "Perugino guadagnò il suo posto nel Salon in poche oc-



12. M. Dumas, *Fra Angelico da Fiesole*. Langres, Musée d'art et d'histoire, dépôt du département des peintures du musée du Louvre.

13. P. H. Flandrin, *Beato Angelico dipinge la crocifissione in San Marco*, 1894. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

casioni, come maestro di Raffaello. Filippino Lippi come amante di una suora e Gentile Bellini come viaggiatore in Oriente"[50]. Ma il solo artista del XV secolo a riscuotere una vera e propria popolarità fu, ancora una volta, il Beato Angelico, soprattutto fra i seguaci di Ingres e ancora una volta in pieno clima di restaurazione cattolica. Tra il 1842 e il 1882 egli è protagonista di un gran numero di dipinti presentati ai *Salons*: Charles Landelle (1842), Michel Dumas (1845), Etienne Cartier (1848), Henri Delaborde (1850), Henri Pierre Picou (1866), Jules Joseph Dauban (1873), Paul Émile Sautai (1876), Albert, Pierre-René Maignan, Merson, e, di nuovo, Paul Émile Sautai (1882). L'unico dipinto che sono sinora riuscita a rintracciare è quello del collaboratore di Ingres Michel Dumas, oggi conservato a Langres (fig. 12). Il pittore è raffigurato nel suo studio con il pennello in mano, in una pausa riflessiva dall'opera che sta conducendo, ben visibile, sullo sfondo, il *Crocifisso con la Vergine, san Domenico e san Giovanni evangelista*, affresco eseguito per il refettorio del convento di San Domenico a Fiesole e oggi al Louvre. A fianco dell'opera, che Dumas immagina eseguita su tavola, gli strumenti del mestiere e un piccolo libro miniato, allusione all'attività dell'Angelico in questo campo, ma anche alla preghiera. A sinistra, in basso, compaiono una cartella di disegni e una piccola tavola devozionale raffigurante san Domenico, non riconducibile a un'opera precisa, ma di chiara ispirazione angelichiana. Il dipinto sembra direttamente ispirato al famoso passo delle *Vite* del Vasari: "non fece mai Crocifisso che non si bagnasse le gote di lagrime"[51]. Più o meno lo stesso tema appare nel dipinto di Lorenzo Gelati del 1879 conservato a palazzo Pitti a Firenze[52] e ricompare, in forme più patetiche, nella tela di Paul Hippolyte Flandrin esposta al Salon nel 1896 e oggi conservata a Rouen[53] (fig. 13). Ancora a fine secolo, quando il "purismo" era da tempo in decadenza, il culto del "pictor angelicus" non ha perduto la sua attrazione: egli è raffigurato in ginocchio su un'impalcatura di legno mentre dipinge a fresco la *Crocifissione* nel convento di San Marco, sopraffatto dalla commozione ma consolato e assistito da tre angeli nel suo compito terreno.

[1] Strehlke 2001, p. 54.
[2] Antal per primo identifica il modello del dipinto di Spranger nella tavola poi trasformata in trittico di Berlino del Beato Angelico, Staatliche Museen (Antal 1977, p. 91). Nel 1985 Carlenrica Spantigati, nell'analizzare i due maggiori dipinti conservati nella chiesa di Santa Croce di Bosco, la *Passione* di Memling e il *Giudizio Universale* di Spranger, li ritiene destinati alla devozione privata visto che lo stesso Pio V, come si deduce dall'inventario dei suoi beni redatto alla sua morte (Lanciani 1912, vol. IV, pp. 41-43), aveva una serie di dipinti di simile soggetto, tra cui il "quadro del Juditio di mano del beato Giovanni frate". Quest'ultimo è probabilmente il dipinto ora a Berlino, oggetto della copia di Spranger, cfr. Spantigati 1985; Spantigati, scheda in Spantigati, Ieni 1985, pp. 262-263, con bibliografia precedente. Van Mander (Van Mander 2000, p. 295) ricorda invece che l'opera su rame fu commissionata dal pontefice per il proprio sepolcro.
[3] Sul *Giudizio Universale* di Spranger, Sapori 2007, pp. 19, 26, n. 32, con bibliografia precedente; Van Mander 2000, p. 295.
[4] Zeri 1957, p. 52. Sullo stesso dipinto, Antal 1975, p. 61; Antal 1977, p. 91; vedi inoltre, Wilenski 1960, p. 659.
[5] Zeri 1957, p. 52. Su questo aspetto della interpretazione "devozionale" dell'Angelico nel XVI secolo, in particolare in Vasari, Previtali 1989, p. 18, n. 1.; Cole Ahl 2005, pp. 119-131. Si veda inoltre, per un'analisi più approfondita e aggiornata, il saggio di G.C. Sciolla in catalogo.
[6] Sapori 2002, p. 252.
[7] *Ibidem*, p. 252.
[8] La foto è desunta dal Catalogo Christie's 1988, lot 231. Ringrazio Alessandro Zuccari per avermi fornito notizie su quest'opera.
[9] Previtali 1989, p. 18, n. 1.
[10] Baldinucci 1846 (ed. 1974), vol. V, pp. 343-344. Per l'attenzione di Dolci per l'opera dell'Angelico, Baldassari 1995, p. 45. Malgrado i tentativi di identificare il ritratto dell'Angelico con un dipinto conservato nei Depositi delle Gallerie fiorentine (anche Strehlke 1998, p. 59, fig. 83), Francesca Baldassari inserisce l'opera tra i dipinti citati dalle fonti dispersi e non identificabili con certezza (Baldassari 1995, p. 197).
[11] Previtali 1989. Per una recente panoramica sullo stesso tema, Rossi Pinelli 2002.
[12] L'esigenza di corredare il testo del Vasari con riproduzioni delle opere che l'autore descrive nelle *Vite* è già sentita dai suoi contemporanei e si ripropone costantemente nei secoli successivi, quando l'immagine di riproduzione diviene un'esigenza per la letteratura artistica. Di particolare interesse è la lettera scritta al Vasari da Domenico Lampsonio sulle stampe di traduzione, riportata in Sciolla, Volpi 2001, pp. 36-40. Sulla cruciale importanza del Bottari per la "coscienza che era maturata a proposito della potenzialità delle stampe di traduzione come sostegno per la dimostrazione delle tesi della storiografia artistica" nella seconda metà del XVIII secolo, Borea 1993, pp. 52-53.
[13] Previtali 1989, pp. 67-68
[14] Vermeulen 2007.
[15] Vasari-Milanesi 1981 [1906], vol. II, p. 516.
[16] La cappella era già stata "riscoperta" all'inizio del XVIII secolo dall'abate Agostino Taja, nella *Descrizione del Palazzo Vaticano*, il cui manoscritto è datibile intorno al 1712, ma che fu pubblicato con qualche variante a Roma nel 1750 (Taja 1750), cfr. De Strobel, De Luca 2001, pp. 79, 92.
[17] Vermeulen 2007, p. 21, n. 36. Anche Guglielmo Della Valle, nella sua edizione delle *Vite* del Vasari del 1791-1794 racconta di aver visitato la cappella in maniera piuttosto rocambolesca, Vasari-Della Valle 1791-1794, III, pp. 268-269; De Strobel, De Luca 2001, p. 94.
[18] Seroux d'Agincourt 1823 [2005], vol. VI, tav. CLV, *Peintures à fresque de la chapelle de Nicolas V au Vatican par frère Jean de Fiesole. XV^e Siècle.*
[19] *Ibidem*, vol. III, pp. 144-145.
[20] *Ibidem*, vol. II, p. 123.
[21] *Ibidem.*
[22] Miarelli Mariani 2005b, pp. 129-168.
[23] Previtali 1962.
[24] Miarelli Mariani 2005b, pp. 196-198.
[25] Le incisioni vengono pubblicate solo nel 1826 in Ottley 1826, tavv. XL e XLI, dove appaiono con la data e luogo: "London Pub: May 1st by William Young Ottley. 1825".
[26] Giangiacomo 1810.
[27] Scarpati 1982.
[28] *Ibidem*, p. 2.
[29] Parigi, Archives Doucet, lettera di J.B. Wicar a Francesco Giangiacomo da Genova, 28 ottobre 1803. La lettera è indirizzata a "Sig. Francesco Giangiacomo Pittore. Strada Gregoriana, dal Sig. Tomasso Piroli, Roma". Nello stesso foglio: "Je prie M.r Thomas [Giraud] d'aller lui même remitter la lettre à M. Thomas Piroli Strada Gregoriana. S'il ne trouvait pas mon élève Giangiacomo qu'en même maison".
[30] Roma, ASV, Stati anime, Parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, 1803. "Strada Gregoriana di man dritta casa n° 203. Dentro il portone. Primo piano Signor Wiciart [sic] Pittore francese 45; 2° piano. Sig. Tommaso Piroli incisore 49; Geltrude Cola moglie 45; Cristofano Silvestrini incisore 44". La notizia dell'esistenza a Roma a questa data di una casa-atelier di Wicar si trova in Beaucamp 1939, vol. II, pp. 373-374, anche se l'autore non è stato in grado di localizzarla.
[31] Sulla collaborazione tra Piroli e Flaxman, Spesso 1995.
[32] Si tratta di due serie di incisioni tratte da disegni di Ottley: Ottley 1796a, Ottley 1796b.
[33] Borea 1993, p. 53. Evelina Borea segnala, rilegate nell'esemplare di *The Life of Masaccio* di Thomas Patch (Patch 1770-1772), sei tavole dello stesso soggetto firmate da Tommaso Piroli, databili al 1775 circa. Sul soggiorno fiorentino del Piroli, vedi Spesso 1995, pp. 80-81.
[34] Gli altri tre incisori delle tavole sono Gian Giacomo Machiavelli, Benedetto Mori e Domenico Pronti.
[35] Loyrette 1980, Miarelli Mariani 2005a, pp. 306-307.
[36] Lastri 1791, vol. I, tav. XVII, *La Vendita del Salvatore fatta da Giuda, Quadro a tempera di Frà Giovanni Angelico da Fiesole, Alto soldi 9, Largo soldi 12*, C. Calendi disegnò, C. Lasinio fece a acqua forte, M. Carboni terminò a bulino.
[37] Previtali 1989, p. 130.
[38] Bon Valsassina 1998. Il testo è riproposto, con alcune aggiunte, in Bon Valsassina 2000. Per una proposta di "classificazione" della pittura sacra in Italia nell'Ottocento, Bon Valsassina 2008.
[39] Bon Valsassina 1998, p. 93.
[40] Sisi 2006b, p. 16; cfr. inoltre Apa 2008.
[41] Capitelli 2006, p. 50.
[42] Amaury-Duval 1993 [1878], pp. 252, 308-309.
[43] Capitelli 2007; su Amaury-Duval, pp. 104-107. Sull'importanza degli scritti di Alexis-François Rio per la fortuna dell'Angelico, si veda il saggio di G.C. Sciolla in questo volume. Vedi inoltre Davenport 1998-1999. Una menzione merita la figura di Henri Delaborde, pittore e storico dell'arte, non solo autore dell'importante saggio *Fra' Angelico da Fiesole. Ses nouveaux biographes et ses disciples en Toscane* (Delaborde 1853), ma anche di raccolte di disegni e incisioni dedicate al pittore toscano, tra cui Delaborde s.d. Il maestro di Delaborde, Paul Delaroche, inserisce l'Angelico tra le figure di maggior spicco nel suo dipinto per l'emiciclo dell'Ecole des Beaux-Arts di Parigi, cfr. Haskell 1982 pp. 29-40.
[44] Spalletti 2007, p. 29
[45] *Ibidem*, p. 29.
[46] Bonetti 2006.
[47] Bezzi 1850. L'unica data che si legge nelle litografie è il 1843, al di sotto della tavola raffigurante la tomba di Giovanni da Fiesole in Santa Maria sopra Minerva a Roma. Le incisioni delle opere conservate in Italia sono eseguite da E. Pistrucci.
[48] Gli acquerelli sono oggi conservati prevalentemente al Victoria and Albert Museum di Londra.
[49] Marchese 1853.
[50] Haskell 1971. Sulla presenza degli "antichi maestri" nella pittura e nella novellistica italiana dell'Ottocento cfr. anche Auf der Heyde 2008.
[51] Vasari-Milanesi 1981 [1906], p. 520.
[52] Il dipinto è riprodotto in Cole Ahl 2008, p. 8, fig. 1. Anche qui appare la *Crocifissione* del Louvre, anche se il frate non è riprodotto nell'atto di dipingerla.
[53] Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. D 896.1. Vincenzo Farinella ha gentilmente segnalato quest'opera a Gerardo de Simone. Ringrazio dunque entrambi per averla portata alla mia attenzione.