La bottega di un frate pittore: Il Beato Angelico tra Firenze e Roma*

A oficina de um frade pintor: Beato Angelico entre Florença e Roma

Gerardo de Simone**
Accademia delle Belle Arti di Carrara

Sommario

Questo saggio prova a fornire alcune risposte alle seguenti domande. In che termini è possibile parlare di "bottega" nel caso del Beato Angelico? In che misura la sua condizione di frate improntò la consueta relazione tra maestro e allievi, sul piano sia contrattuale che organizzativo? È lecito asserire che le indubbie abilità "imprenditoriali" del Beato Angelico nell'operare per i maggiori committenti del suo tempo ebbero distintive connotazioni domenicane?

Parole chiave: Beato Angelico; Bottega; Committenti.

Resumo

Este ensaio busca fornecer algumas respostas às perguntas que seguem. Em que termos é possível falar de "oficina" no caso de Beato Angelico? Em que medida a sua condição de frade imprimiu a habitual relação entre mestre e aluno, tanto no plano contratual, quanto no organizacional? É legítimo afirmar que as indubitáveis habilidades de "empreendedor" do Beato Angelico em atuar para os maiores comitentes de sua época tiveram distintivas conotações dominicanas?

Palavras-chave: Beato Angelico; Oficina, Comitentes.

● **Enviado em: 15/07/2015**
● **Aprovado em: 04/08/2015**

* Questo saggio trae origine dalla relazione *Fra Angelico in Florence and Rome: organization and peculiarities of a Dominican friar's "workshop"*, presentata alla Association of Art Historians Annual Conference, University of Glasgow, April 15-17 2010, nella sessione *The Artist at Work in Early Modern Italy (c. 1450–1700): Methods, Materials, Models, Mimesis*, curata da Jill Burke e Genevieve Warwick; successivamente ampliata e discussa in occasione di una conferenza presso la Shanghai University il 18 giugno 2014. Sono grato a Cássio Fernandes che ne ha caldeggiato e accolto la pubblicazione nel presente volume.

** Doutor pela Universidade de Pisa. Atualmente, professor na Accademia delle Belle Arti di Carrara, Itália.

Fra Giovanni da Fiesole **[Fig. 1]** era un domenicano osservante[1]. La sua formazione come frate predicatore gli diede una profonda cultura teologica, pienamente riflessa nelle sue creazioni pittoriche. Nella sua prima attività, il giovane Guido di Piero – il suo nome da laico – con ogni probabilità si formò nella bottega del pittore e miniatore camaldolese Lorenzo Monaco. Successivamente conquistò una posizione di leadership tra i pittori fiorentini, uno status che manterrà quasi incontrastato dopo la morte di Masaccio. La carriera dell'Angelico fu lunga, prolifica e di successo. Ebbe con sé un significativo numero di assistenti sia a Fiesole e Firenze che a Roma (città in cui operò a lungo nel suo ultimo decennio di vita), come Zanobi Strozzi, Benozzo Gozzoli, e altri. In che termini è possibile parlare di "bottega" nel caso dell'Angelico? In che misura la sua condizione di frate improntò la consueta relazione tra maestro e allievi, sul piano sia contrattuale che organizzativo? È lecito asserire che le indubbie abilità "imprenditoriali" dell'Angelico nell'operare per i maggiori committenti del suo tempo ebbero distintive connotazioni domenicane? Nelle pagine che seguono si proverà a fornire alcune risposte a queste domande.

Introducendo nel 1989 un simposio intitolato *The Artist's Workshop* Peter Lukehart si chiedeva: "Che cos'è la bottega dell'artista e che cosa implica? È un luogo geografico di creazione (creatività)? Un centro di potere dal quale si stabilisce una catena di comando dal maestro all'allievo, o, nel caso dell'arte di corte, dal committente al maestro (e da lui ai suoi assistenti)? Un'impresa corporativa, le cui identità individuali devono essere postulate o ricostruite per assegnare le rispettive attribuzioni? Oppure è un centro pedagogico, dove l'artista riceve o completa la sua formazione, magari dopo aver frequentato altre scuole?"[2].

---

1 Per orientarsi nella bibliografia recente sull'Angelico cfr. G. de Simone, *Fra Angelico : perspectives de recherche, passées et futures*, in "Perspective, la revue de l'INHA. Actualités de la recherche en histoire de l'art", 2013 - I, pp. 25-42; si vedano inoltre *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, a cura di A. Zuccari, G. Morello, G. de Simone, catalogo della mostra (Roma 2009), Milano 2009; D. Cole ahl, *Fra Angelico*, Londra/New York, 2008; *Fra Angelico*, a cura di L. Kanter, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005-2006), New Haven 2005; *Fra Angelico et son atelier*, in *Fra Angelico, Botticelli… Chefs-d'oeuvre retrouvés*, a cura di M. Laclotte, N. Volle, Paris 2014, pp. 43-70; P.J. Cardile, *Fra Angelico and his Workshop at San Domenico (1420-1435): The Development af his Style and the Formation of his Workshop*, Yale University, Ph.D.Thesis, 1976, in part. pp. 49 sgg.

2 "What it the artist's workshop and what does it imply? Is it a geographical locus of creation (creativity)? A center of power from which a chain of command is established from master through apprentice, or in the case of court art, from patron to master (to assistants)? A corporate enterprise, the individual identities of which must be posited or reconstructed in order to assign attributions? Or, is it a pedagogical center in which the artist receives or completes his education, possibly after having attended other schools?" (P.M. Lukehart, *Introduction*, in *The artist's workshop***,** atti del convegno (Washington, DC, 10-11 Marzo 1989), Washington 1993 ("Studies in the History of Art", 38), p. 11). Nell'ampia, ma non sistematica bibliografia sulle botteghe d'artista tra Medioevo e Rinascimento, mi limito a qualche segnalazione orientativa: E. Camesasca, *Artisti in bottega*, Milano 1966; *Maestri e botteghe: pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze 1992-1993), a cura di C. Acidini Luchinat, M. Gregori, Firenze 1992; J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995; A. Thomas, *The Painter's Practice in Renaissance Tuscany*, Cambridge 1995; *La bottega*

Per cominciare, vale la pena sintetizzare alcune nozioni generali, attingendo ai classici studi di Martin Wackernagel e Frederick Antal, rivolti in particolare al contesto sociale e professionale degli artisti fiorentini tra Tre e Quattrocento[3]. In un'epoca in cui le attività artistiche erano considerate ancora alla stregua di mestieri artigianali, i pittori venivano arruolati come membri minori dell'Arte dei Medici e Speziali, corporazione cui erano affiliati in quanto si servivano di pigmenti e colori. Nella prima metà del Quattrocento la quota di iscrizione ammontava a sei fiorini per i locali e a dodici per i non-fiorentini. Oltre a questa corporazione obbligatoria per statuto c'era anche un'associazione volontaria, più informale di pittori, la confraternita religiosa della Compagnia di San Luca, fondata nel 1339, la cui sede era presso lo spedale di S. Maria Nuova[4]. Dalle dichiarazioni catastali sappiamo in che strada o anche in quale isolato molti artisti vivevano e dove avevano le rispettive botteghe: tra le aree a concentrazione maggiore vi erano il corso degli Adimari, l'odierna via dei Calzaiuoli, e quella intorno alla Badia[5]. A volte esse erano situate nello stesso luogo delle abitazioni (queste ultime in genere occupavano il primo piano, le botteghe il pianterreno), talora invece in sedi distinte.

Come è noto, dobbiamo molte delle nostre conoscenze sulle botteghe dell'epoca al *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, ricettario tecnico che fu composto per l'Arte (la "Fraglia") dei pittori di Padova e che rispecchia la tradizione giottesca (Cennino, nativo di Colle Val d'Elsa, era stato allievo di Agnolo Gaddi), con moderate aperture alla nuova temperie umanistica[6]. All'interno della bottega il maestro non portava a termine le sue creazioni da solo, come nei moderni studi d'artista. La norma della pratica artistica era un'organizzazione

---

dell'artista tra Medioevo e Rinascimento, a cura di R. Cassanelli, Milano 1998; Carmen C. Bambach, *Drawing and painting in the Italian Renaissance workshop : theory and practice, 1300-1600*, Cambridge 1999; *The Renaissance Workshop*, a cura di D. Saunders, M. Spring, A. Meek, London 2013; *L'atelier*, a cura di A. Lafont, "Perspective. La revue de l'INHA", Paris 2014, n. 1.

3 M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben un Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Leipzig 1938 (ediz. inglese a cura A. Luchs, 1981; ediz. italiana con premessa di E. Castelnuovo, Roma 1994); F. Antal, *Florentine Painting and its social Background. The Bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's Advent to Power: XIV and early XV Centuries*, London 1948 (ediz. italiana, Torino 1960).

4 La compagnia si riunì per oltre un secolo nella chiesa di S. Egidio, per poi passare in un antico granaio sempre nel comprensorio dello spedale (R. Ciasca, *L'Arte dei Medici e degli Speziali nella storia del commercio fiorentino dal XII al XV secolo*, Firenze 1927, pp. 86-90). Nel *Libro Rosso* della compagnia spesso accanto ai nomi dei pittori membri è indicata l'ubicazione delle rispettive botteghe.

5 Un'immagine del corso degli Adimari prima delle distruzioni ottocentesche è in un disegno di Emilio Burci conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (1103), mentre un'idea dell'aspetto delle botteghe quattrocentesche di artisti e artigiani si può avere dall'incisione di Baccio Baldini illustrante il *Pianeta Mercurio* e le attività ad esso legate (entrambe le opere sono illustrate in *Maestri e botteghe…*, cit., pp. 24 e 28).

6 C. Cennini, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da F. Brunello, con una introduzione di L. Magagnato, Vicenza 1995; S.B. Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano 2007, pp. 113-127; *Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, a cura di W.-D. Lohr, S. Weppelmann, Berlin 2008.

di bottega artigianale, col maestro alla sua testa, e un numero variabile di apprendisti e assistenti. Il periodo di formazione, che secondo Cennino durava dodici anni, fu fissato a nove negli Statuti dei Medici e degli Speziali; tuttavia, in genere tale periodo copriva tre o quattro anni. Il giovane apprendista solitamente era un adolescente, in ogni caso non superava i venticinque anni. Durante questo periodo l'allievo era accolto nella casa del maestro e in aggiunta riceveva un compenso pecuniario. Non di rado l'iter formativo portava a periodi di perfezionamento in altre botteghe[7]. Per Ettore Camesasca i membri della bottega erano ordinati in tre livelli: il "maestro" a capo, il "garzone" a livello intermedio, il "discepolo" (o "fanciullo") al livello più basso, con conseguente gradazione decrescente dei compensi[8].

Come ha precisato Nicholas Penny, è opportuno poi distinguere due tipi di artefici operanti all'interno delle botteghe rinascimentali: «Il primo è costituito dagli apprendisti e dagli apprendisti anziani, artisti il cui stile si era per lo più formato sotto la guida del maestro. Il secondo tipo – spesso dimenticato dagli storici dell'arte, ma di grande importanza – è costituito dai collaboratori, spesso salariati, impiegati solo nel caso di necessità. Molti di questi collaboratori erano adulti, formatisi con altri maestri, che spesso continuavano a lavorare per conto loro oppure in altre botteghe»[9]. Questo secondo tipo di collaborazioni poteva formalizzarsi in associazioni temporanee, le "compagnie", di durata variabile (per lo più tre anni) e di carattere non esclusivo, ispirate da finalità commerciali[10].

Esisteva inoltre una nutrita serie di pittori appartenenti agli ordini religiosi. Nel corso del Medioevo, monaci artisti erano stati fondamentali, anche se spesso anonimi protagonisti della produzione artistica, dalla pittura alla miniatura (praticata negli *scriptoria*, **Fig. 2**), dalle

7 Ad esempio Giusto d'Andrea, garzone di Neri di Bicci, frequentò anche la bottega di Filippo Lippi e più tardi divenne allievo di Benozzo a San Gimignano (A. Bernacchioni, *Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività*, in *Maestri e botteghe…*, cit., pp. 23-33: 25).

8 E. Camesasca, *op. cit.*, p. 188. Tale gerarchia si riscontra nell'affollata e organizzata *équipe* al servizio di Lorenzo Ghiberti per la Porta Nord del Battistero fiorentino: tra il 1407 e il 1415 il "discepolo" Jacopo di Bartolomeo riceve 6 fiorini l'anno, il "garzone" Paolo Uccello 22, il "maestro" Donatello 75 (R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1970, pp. 369-370, doc. 31.

9 N. Penny, *Pittori e botteghe nell'Italia del Rinascimento*, in *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*, cit., pp. 31-54: 43.

10 U. Procacci, *Di Jacopo d'Antonio e delle compagnie di pittori del Corso degli Adimari nel XV secolo*, in "Rivista d'Arte", 35, 1960, pp. 3-70. Per conoscere la conduzione generale della bottega, e i rapporti tra pittori e altre botteghe artigianali (legnaioli, battiloro, setaioli, bandierai, cofanai, forzerinai, miniatori…), si può ricorrere poi ai Libri dei conti (tra gli esempi meglio noti quelli di Neri di Bicci, Bernardo di Stefano Rosselli, Lorenzo Lotto, Jacopo da Bassano). Quanto a materiali e strumenti di lavoro, di grande utilità sono gli inventari (vedi quelli di Jacobello dei Fiore, Bartolomeo di Piero, Benedetto da Maiano, Andrea del Verrocchio, Filippino Lippi…). Molto importanti e utilizzati erano i "libri di modelli", contenenti immagini di animali, oggetti, piante, figure, reperti antichi (casi emblematici sono i taccuini di Giovannino de' Grassi, Pisanello, Benozzo Gozzoli).

vetrate all'oreficeria[11]: anche il massimo trattato medievale di tecniche artistiche, la *Schedula diversarum artium* (inizio del XII secolo), è opera di un monaco benedettino, Teofilo[12].

In linea di continuità con una tradizione plurisecolare di pratica artistica conventuale (che nel Rinascimento si estenderà ai "maestri di tarsìa", specie tra gli olivetani[13]), tra Tre e Quattrocento incontriamo eccellenti miniatori nel convento camaldolese fiorentino di S. Maria degli Angeli, "dove sempre per adietro attesero i monaci alla pittura et al disegno" (Vasari), in particolare Don Silvestro dei Gherarducci e Don Simone[14]. Nello *scriptorium* degli Angeli, che funzionava in realtà come una sorta di versatile *joint venture* di artisti sia monastici che laici, si formarono anche due pittori di dipinti di medi e grandi formati: Don Lorenzo Monaco, seguace dei primi due e anch'egli camaldolese[15], e, ai suoi esordi, il giovane Guido di Piero, poi entrato nell'ordine domenicano con il nome di Fra Giovanni da Fiesole, più noto oggi con l'appellativo di Beato Angelico. Di qualche anno più giovane dell'Angelico, il carmelitano "frate Filippo di Tommaso dipintore" (Filippo Lippi) fu una sorta di suo opposto: la sua condotta come religioso fu inversamente proporzionale alla sua eccellenza artistica, fino all'abbandono dell'abito a seguito della relazione clandestina con Suor Lucrezia Buti, da cui nacque un pittore di talento non inferiore al padre, Filippino[16]. Fra Filippo ebbe come allievi due artisti legati agli ordini religiosi: a Firenze Bartolomeo Corradini, poi fattosi frate domenicano con il nome di Fra Carnevale al suo rientro nella natìa Urbino nel 1449[17]; a Prato (e poi a Spoleto) il fedelissimo Fra Diamante, al secolo Bartolozzo di Feo, che fu prima carmelitano e

11 Numerosi esempi sono in E. Castelnuovo, *L'artista*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Bari 1987, pp. 235-269.

12 S.B. Tosatti, *Trattati medievali…*, cit., pp. 61-96. Teofilo, soprannome grecizzante di Rogerus di Helmarshausen, appare influenzato, direttamente o tramite il suo abate Wibaldo, dal paradigma di splendore e ricchezza nelle varie arti realizzato qualche decennio prima a Montecassino dall'abate Desiderio: questi aveva convocato artefici specializzati direttamente da Constantinopoli per istruire i suoi giovani monaci in tutte le tecniche artistiche.

13 M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, XI, a cura di F. Zeri, Torino 1982, pp. 457-585.

14 M. Boskovits, *Don Silvestro, Don Simone e la "Scuola degli Angeli"*, in "Paragone", 33, 1972, n. 265, pp. 35-62; G. Freuler, *Don Silvestro dei Gherarducci*, e L. Kanter, *Don Simone Camaldolese*, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, New York 1994, pp. 124-176 e 187-219; M. Levi D'Ancona, *The Illuminators and Illuminations of the Choir Books from Santa Maria degli Angeli and Santa Maria Nuova in Florence*, Firenze 1994, pp. 14-20 e 25-32.

15 *Lorenzo Monaco. Dalla tradizione giottesca al Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di A. Tartuferi e D. Parenti, Firenze 2006; G.M. Fachechi, *Lorenzo Monaco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 666, 2006 (entrambi con bibliografia precedente).

16 J. Ruda, *Fra Filippo Lippi. Life and Work*, London 1993; M. Holmes, *Fra Filippo Lippi: the Carmelite painter*, New Haven-London 1999, in part. il capitolo *The* frate dipintore*: monastic artistic production in Quattrocento Tuscany*, pp. 81-97; J.K. Nelson, P. Zambrano, *Filippino Lippi*, Milano 2004; *Filippo e Filippino Lippi. La Renaissance à Prato*, a cura di R.P. Ciardi, M.P. Mannini, catalogo della mostra (Paris 2009), Cinisello Balsamo 2009; M. Deldique, A. De Marchi, C. Maisonneuve, *L'atelier de Filippo Lippi*, in *Fra Angelico, Botticelli…* cit., pp. 93-106; *Officina pratese. Tecnica, stile, storia*, atti del convegno (Prato 2013), a cura di P. Benassai, M. Ciatti, A. De Marchi, C. Gnoni Mavarelli, I. Lapi Ballerini, Firenze 2014.

17 *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra, A. De Marchi, catalogo della mostra (Milano, New York 1994-1995), Milano 2004.

successivamente vallombrosano[18].

Altri due artisti di spicco appartenenti all'ordine camaldolese, fiorentini, attivi sia come pittori che miniatori, gravitanti nell'area aretina e nell'orbita pierfrancescana (e in rapporti tra di loro), furono: Pietro di Antonio Dei (1448-1502), tra i più alti esponenti della seconda metà del secolo in Italia centrale, che da religioso si chiamò Don Bartolomeo (cui Vasari aggiunse il soprannome "della Gatta") e operò principalmente nell'Aretino (ma anche a Roma, nella cappella Sistina, con Luca Signorelli)[19] ; e Giuliano Amadei, che professò i voti nel 1447 e si formò come miniatore nella cerchia dell'Angelico (in seguito fu collaboratore di Piero della Francesca, poi attivo in prevalenza a Roma, morto infine a Lucca nel 1492)[20].

Alla fine del Quattrocento la predicazione di Girolamo Savonarola portò un artista di talento già affermato, Baccio della Porta, a entrare nell'ordine domenicano, prima nel convento di S. Domenico a Prato, poi in quello fiorentino di S. Marco[21]. Anche se lo stile dell'Angelico era ormai largamente superato e *demodé* al tempo di Fra Bartolomeo, questi in più di un'occasione pagò esplicito omaggio al suo grande precursore, ad esempio nelle *Storie di sant'Antonino* oggi divise tra il Museo Civico di Pistoia e una collezione privata londinese [1516 c.**, Figg. 3-4]**[22].

La figura sociale e professionale del *frate dipintore* è stata messa a fuoco da Megan Holmes: si trattava di un frate che aveva professato regolarmente i voti e completato l'iter formativo di religioso ed era stato poi autorizzato dai superiori alla pratica pittorica, da

---

18 E. Borsook, *Diamante di Feo (Fra Diamante)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 39, 1991; C. Fabbri, P. Francioni, *Fra Diamante di Feo da Terranuova, monaco e pittore nella "bottega" di Filippo Lippi*, in "Annali aretini", 15/16, 2007/08 (2009), pp. 83-115 .

19 C. Martelli, *Bartolomeo della Gatta.* Pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino, Firenze 2013; N. Baldini, *La bottega di Bartolomeo della Gatta. Domenico Pecori e l'arte in terra d'Arezzo fra Quattro e Cinquecento*, Firenze 2004..

20 A. De Marchi, *Identità di Giuliano Amadei miniatore*, in "Bollettino d'Arte", 80, 1995, 93-94, pp. 119-158; S. Petrocchi, *La pittura a Roma all'epoca di Paolo II Barbo. Giuliano Amidei* papae familiari, in *Le due Rome del Quattrocento. Melozzo, Antoniazzo e la cultura artistica del '400 romano*, a cura di S. Rossi e S. Valeri, atti del convegno (Roma 1996), Roma 1997, pp. 225-235; A. Staderini, *'Primitivi' fiorentini dalla collezione Artaud de Montor, parte II: Giuliano Amadei e Domenico di Michelino*, in: Arte cristiana, 92, 2004, 824, pp. 333-342; C. Martelli, *Bartolomeo della Gatta, Giuliano Amadei e Guglielmo Giraldi miniatori a Urbino: i "Corali" quattrocenteschi del Duomo*, in "Prospettiva", 110/111, 2003, pp. 30-57.

21 *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, a cura di S. Padovani, Marsilio, Venezia 1996.

22 Sulle tavole con la *Distribuzione dell'elemosina* (il cui schema deriva dal *San Lorenzo elemosiniere* dell'Angelico nella Cappella Niccolina, figg. 3-5), la *Resurrezione di un fanciullo* (entrambe a Pistoia, Museo Civico) e la *Morte e apotesi del santo* (Londra, coll. priv., ispirata alle predelle del trittico di Crotona e della pala di S. Marco) cfr. le schede di S. Padovani in *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit., pp. 131-137, dove non sono colte le citazioni dall'Angelico. Stando a Vasari (Giuntina), nel *Giudizio* di S. Maria Nuova, iniziato da Fra Bartolomeo e completato da Mariotto Albertinelli (1499-1501), "èvvi ritratto […] anche fra' Giovanni da Fiesole pittore, […] che è nella parte de' Beati" (sull'opera cfr. la scheda di G. Damiani, *ibidem*, pp. 163-172, dove sono indicati i legami dell'iconografia con le versioni angelichiane del tema ma è omesso il riferimento al ritratto angelichiano, opportunamente individuato invece da C. Fischer, *Fra Bartolommeo e il suo tempo*, in *La chiesa e il convento di San Marco*, 2 voll., Firenze 1989-90, vol. II, pp. 179-211: p. 182).

esercitare in genere all'interno del convento, ma in casi eccezionali poteva vivere e lavorare al di fuori delle mura monastiche[23]. A differenza del suo collega laico, il *frate dipintore* godeva di notevoli benefici: era esentato dall'iscrizione all'Arte, e in casi di controversie o inadempienze la responsabilità legale ricadeva non su di lui ma sulla sua comunità di appartenenza.

Stando a Wackernagel, mentre sia Lorenzo Monaco che Filippo Lippi potevano lasciare la clausura conventuale e vivere alla stregua di preti secolari grazie agli introiti del loro lavoro[24], i pittori e le pittrici (tra queste si ricordi almeno Plautilla Nelli[25]) dell'ordine domenicano «praticavano la loro arte all'interno della vita monastica, erano dispensati solo dalle preghiere corali, e delegavano agli amministratori dei loro conventi le trattative e i pagamenti relativi alle opere realizzate su commissione esterna»[26]. Ciò valeva a maggior ragione per gli osservanti (quali erano l'Angelico e Fra Bartolomeo) e corrispondeva a quanto prescritto nelle *Constitutiones* dell'ordine dei predicatori, che prevedevano per i frati abitazioni modeste e umili, prive di "curiositates et superfluitates" quali sculture, pitture, pavimenti "et aliis similibus", così da preservare la povertà, "paupertatem nostram" (a tal fine erano anche proibiti proprietà e redditi)[27]. Tuttavia erano possibili concessioni in ordine alla professione svolta, ad esempio sappiamo che Fra Bartolomeo aprì un piccolo atelier nel convento di San Marco (tra i membri della sua bottega figurava un altro frate domenicano, Fra Paolino da Pistoia)[28], che "era dispensato ne' frati, che in coro a ufficio nessuno non andasse" (Vasari) e che in quanto frate versava tutti i suoi guadagni nella cassa comune, fatti salvi i

23 M. Holmes, *Fra Filippo Lippi*, cit., p. 84.

24 Lorenzo Monaco, presi i voti nel 1391, dal 1402 risiedette al di fuori del monastero di S. Maria degli Angeli: dapprima presso S. Bartolomeo sul corso degli Adimari, poi da 1411 in una casa adiacente al convento camaldolese, in cui verisimilmente allestì anche la bottega (M. Eisenberg, *Lorenzo Monaco*, Princeton 2989, pp. 4-5, 211-215). Sulla libertà di artisti come Lorenzo, Filippo Lippi e Fra Diamante di tenere per sé i guadagni cfr. M. Holmes, *Fra Filippo Lippi*, cit., p. 91.

25 *Plautilla Nelli (1524-1588): the painter-prioress of Renaissance Florence*, a cura di J.K. Nelson, Florence, 2008.

26 M. Wackernagel, op. cit., pp. 361-362. Su Don Lorenzo e Fra Filippo si veda la bibliografia indicata *supra*, note 14-15.

27 *Constitutiones*, secunda distinctio: «Mediocres domos et humiles fratres nostri habeant. Nec fiant in domibus nostris curiositates et superfluitates notabiles in sculpturis, picturis, pavimentis et aliis similibus. que paupertatem nostram deformant. Si quis vero de cetero contra fecerit, pene gravioris culpe debite subiacebit. Possessiones seu redditus nullo modo recipiantur, nec ecclesie quibus animarum cura sit annexa. Item nullus audeat instare vel rogare pro beneficiis suis consanguineis obtinendis» (in W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven-London 1993, p. 284; la monografia di Hood è fondamentale anche per capire le peculiarità dell'Osservanza domenicana).

28 Vasari (1568): "Lasciò discepoli suoi Cecchino del Frate, Benedetto Ciamfanini, Gabriel Rustici e fra' Paolo Pistolese, al quale rimasero tutte le cose sue"; su Fra Paolino cfr. *L'età di Savonarola. Fra' Paolino e la pittura a Pistoia nel primo '500*, a cura di C. D'Afflitto, F. Falletti, A. Muzzi, catalogo della mostra (Pistoia 1996), Venezia 1996.

costi per i colori e gli altri strumenti[29]. Possiamo affermare una cosa del genere anche dell'Angelico?

Nel suo epitaffio funebre, redatto in eleganti distici latini (probabilmente da Lorenzo Valla o da Fra Domenico da Corella), il pittore parla in prima persona e chiede di essere lodato non per essere stato un secondo Apelle – un accostamento precoce e illustrissimo, di impronta umanistica, a uno dei grandi pittori dell'antichità – ma per aver donato tutti i suoi profitti a Cristo (cioè ai suoi confratelli)[30]. Una delle fonti più antiche sull'artista, Antonio Manetti (1472 c.), riporta che "poi che fu frate non dipinse maj per prezo, et se l'ebbe di cosa alcuna, tutto era del convento"[31]. Non è lecito dubitare dell'esemplarità di vita religiosa e del disinteresse verso le cose del mondo unanimemente attestati dalle fonti antiche (alle quali certo, incluso Vasari e tutti gli autori domenicani, non faceva difetto l'intento agiografico)[32], quindi anche della destinazione ai confratelli di tutti i suoi introiti. Ad ogni modo, tra i pagamenti documentati all'Angelico, alcuni risultano versati "ai frati", altri a lui: nel giugno 1423 Guido di Piero, nominato per la prima volta "Frate Giovanni di san Domenicho da Fiesole" è pagato per una croce, oggi perduta o ancora non identificata, dipinta per lo Spedale di S. Maria Nuova[33]; nel 1429 il saldo per il trittico di S. Pietro martire è indicato tra i crediti del convento di S. Domenico di Fiesole[34]; nello stesso anno la compagnia di S. Francesco in S.

29 *Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, cit. Le condizioni più severe degli ordini mendicanti, specie di quello domenicano, in particolare riguardo la possibilità di trattenere o meno gli introiti del proprio lavoro, rispetto all'ordine benedettino si riflettono in alcuni casi di artisti religiosi che cambiarono affiliazione: oltre al citato Fra Diamante, il vetraio senese Fra Ambrogio di Bindo passò dai domenicani ai camaldolesi nel 1416, e un secolo più tardi un altro, celebre mastro vetraio, Guillaume de Marcillat, lasciò l'ordine dei predicatori per vestire l'abito benedettino (M. Holmes, Fra Filippo Lippi, cit., p. 93 e nota 83 p. 262). Il peregrinare dello scultore Giovanni Angelo Montorsoli attraverso vari ordini religiosi (dai camaldolesi ai francescani agli Ingesuati) prima di farsi frate servita, è da imputare piuttosto al suo temperamento inquieto (D. Cole Ahl, *Sia di mano di santo o d'un angelo: Vasari's Life of Fra Angelico*, in *Reading Vasari*, a cura di A.B. Barriault, A. Ladis, N.E. Land, J.M. Wood, Athens (Georgia) 2005, pp. 119-131: p. 128).

30 *Non mihi sit laudi quod eram velut alter Apelles / Sed quod lucra tuis omnia Christe dabam* (G. de Simone, *Velut alter Apelles. Il decennio romano del Beato Angelico*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cit., pp. 129-145: 129).

31 Antonio Manetti, *Huomini singhulari in Firenze dal MCCC innanzi* [1472 c.], Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. G.2.1501, f. 141r, pubbl. in *Ordinis praedicatorum concessionis missae et officii in honorem servi dei Ioannis de Faesulis O.P. qui vulgo dicitur "Beatus Angelicus" (+ 1455) Positio ex Officio compilata*. Sacra Rituum Congregatio Sectio historica n. 103, a cura di A. Frutaz, Roma, Typis Polyglottis Vaticanis, 1960, pp. 23-24. Manetti aggiunge inoltre che Fra Giovanni "non lasciò maj huficio ecresiasticho per dipingere", un aneddoto ripreso e ampliato da Vasari e altre fonti.

32 Per Vasari Fra Giovanni "potette esser ricco, et non se ne curò, anzi diceva la vera ricchezza essere il contentarsi di poco" (1550); "si esercitò continuamente nella pittura, né mai volle lavorare altre cose, che di santi"; "a chiunque ricercava opere da lui diceva, che ne facesse esser contento il priore, e che poi non mancherebbe" (1568). Cfr. D. Cole Ahl, *Sia di mano di santo…*, cit. Altre fonti possono leggere in *Ordinis praedicatorum concessionis…*, cit.

33 Tale Croce è stata talora identificata con quella "ritagliata" oggi esposta nella chiesa di San Marco (G. Bonsanti, scheda I.8 in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit. pp. 75-76).

34 S. Orlandi, *Il Beato Angelico*, in "Rivista d'Arte", 29, 1954, pp. 161-197: doc. 1 p. 180. Due pagamenti in botti di vino del luglio 1431 e 1432 da Lorenzo Strozzi ai frati di S. Domenico di Fiesole vengono in

Croce è debitrice "verso frate Guido che dipigne loro una tavola"[35]. Nel 1432 i Serviti di Brescia pagano "Fra Giovanni de' Predicatori a Fiesole" per una "Nunziata"[36]. Per il proprio Tabernacolo, nel 1433 l'Arte dei Linaiuoli accorda 190 fiorini "a frate Guido, vocato frate Giovanni"[37]. Nel 1436, per il *Compianto* di S. Maria della Croce al Tempio incassa dapprima un anticipo il priore del convento fiesolano, Fra Cipriano, successivamente è "frate Giovanni dipintore" a ricevere sessanta staia di grano[38]. A Roma l'Angelico e i suoi assistenti saranno pagati individualmente dalla Camera Apostolica, così come a Orvieto dall'Opera del Duomo[39]. Tra il 1450 e il 1452 Fra Giovanni ricoprì la carica di priore di S. Domenico di Fiesole (dopo esserne stato più volte vicario negli anni trenta[40]), quindi fu responsabile in prima persona delle entrate e delle uscite della sua comunità.

Ma torniamo alla questione della bottega: nelle sue *Memorie* (scritte intorno al 1470) il cronista Benedetto Dei elenca trentuno botteghe di pittori a Firenze, senza indicare la loro ubicazione (con un'unica eccezione) a differenza di quanto avviene per le botteghe di orefici e scultori[41]. Sorprendentemente – ma non nell'ottica della comprensiva glorificazione della sua "*Florentia bella*" – molte di esse si riferiscono ad artisti della generazione di primo Quattrocento, che nel frattempo erano passati da tempo a miglior vita: Masolino, Bicci di Lorenzo, Lippo d'Andrea, Rossello di Jacopo Franchi, Masaccio, Filippo Lippi. Nella lista sono menzionate tre botteghe di frati pittori: oltre a quest'ultimo, che aprì bottega anche a Prato (1452-66) e infine a Spoleto (1466-68) e che aveva però smesso l'abito nel 1461 (a quarant'anni dalla vestizione), e al suo allievo Fra Diamante (membro nel 1472 della Compagnia di S. Luca), vi è attestata una bottega dell'Angelico. Se prestiamo fede all'orgoglioso cronista, il domenicano Fra Giovanni possedeva dunque una bottega: ma dove era collocata?

Prima di provare a rispondere a questa domanda, è opportuno ribadire che Fra Giovanni compì il suo apprendistato e la sua iniziale attività come pittore prima di vestire

genere associati alla *Deposizione* di S. Trinita (S. Orlandi, *Beato Angelico*, cit. [1964], p. 48; C.B. Strehlke, *Palla di Nofri Strozzi, "Kavaliere" e mecenate*, in *Gentile da Fabriano agli Uffizi*, a cura di A. Cecchi, Cinisello Balsamo 2005, pp. 41-58: 51).

35 J. Henderson, P. Joannides, *A Franciscan Triptych by Fra Angelico*, in "Arte Cristiana", 79, 1991, pp. 3-6.

36 V. Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 voll., Genova 1869, p. 582, doc. VII. Sulla possibile identificazione dell'opera con l'*Annunciazione* di Montecarlo cfr. C. B. Strehlke, *Fra Angelico Studies*, p. 36 e note 52 e 57.

37 S. Orlandi, *Beato Angelico*, cit. [1964], doc. XIV.6, p. 186.

38 S. Orlandi, *Beato Angelico*, cit. [1964], pp. 53-55, doc. XVII pp. 187-88, e tav. XXV.

39 Ibidem, pp. 85-113 e doc. XVIII pp. 188-189.

40 Ibidem, pp. 40, 114-118 e doc. XXI pp. 194-195.

41 L'unica bottega pittorica di cui Benedetto fornisce la collocazione, presso la chiesa di S. Stefano al Ponte Vecchio, è quella di Giovanni di Marco, più noto come Giovanni da Ponte. Sull'attendibilità delle *Memorie* in merito alle botteghe cfr. A. Bernacchioni, *Le botteghe di pittura…*, cit. ppp. 29-31; sul Dei cfr. la voce di R. Barducci in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 36, 1988.

l'abito domenicano, come peraltro occorso a molti altri artisti conventuali. Nel 1417, il 31 ottobre, il giovane Guido di Piero divenne membro della confraternita di S. Niccolò al Carmine. Suo mallevadore fu il miniatore Battista di Biagio Sanguigni (1393-1451), destinato in seguito ad essere uno dei suoi assistenti più stretti[42]. Sul registro degli iscritti, il nome dell'Angelico è preceduto dal titolo di *frate* ed è seguito dall'indicazione "feciesi frate di Santo Domenicho", ma trattandosi di una trascrizione cinquecentesca tali indicazioni potrebbero sottintendere un "poi"[43]. Ancora con il nome di Guido di Piero fu pagato nel 1418 per una perduta pala d'altare nella chiesa di Santo Stefano al Ponte[44]. La prima residenza documentata dell'Angelico fu nella parrocchia di S. Michele Visdomini, presso S. Maria degli Angeli[45]. Il convento camaldolese fu per lui un luogo chiave, ed è assai probabile che abbia fatto parte della bottega di Lorenzo Monaco, come la maggior parte degli storici dell'arte tende oggi a credere[46], anche se Filippo Baldinucci, più tardi seguito da Giovanni Bottari e Giovanni Rosini, affermò che fu allievo di Gherardo Starnina[47].

Anche Battista di Biagio Sanguigni era legato a S. Maria degli Angeli: prese in affitto una casa di proprietà del convento dal 1427 (al più tardi) fino al 1433. Benché Sanguigni sia principalmente noto come miniatore **[Fig. 5]**, Laurence Kanter lo ha recentemente identificato con l'anomimo "Maestro del 1419", autore di un polittico smembrato il cui scomparto centrale, oggi nel museo di Cleveland, reca la data 1419[48]. Questo altare fu dipinto per la cappella Giugni in S. Maria a Làtera, a breve distanza da Firenze. Analogamente, uno dei primi

42 Il documento è pubblicato in S. Orlandi, *Beato Angelico*, Firenze 1964, p. 8 e tav. II; sul Sanguigni A. Dillon Bussi, *Battista miniatore*, in *Miniatura del '400 a San Marco. Dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico*, a cura di M. Scudieri, G. Rasario, catalogo della mostra (Firenze 2003), Firenze 2003, pp. 44-51 (con bibl. prec.).

43 Per una sintesi delle problematicità inerenti le date di nascita e di professione religiosa dell'Angelico, la sua formazione ed attività giovanile cfr. almeno C. Gilbert, *The Conversion of Fra Angelico*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Firenze, 1984, pp. 281-287; C.B. Strehlke, *Fra Angelico Studies*, in *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence…*, cit., pp. 25-42; J.T. Spyke, *Angelico*, Milano 1996, pp. 17-23; L. Kanter, *Lorenzo Monaco and (?) Fra angelico*, in *Lorenzo Monaco: dalla tradizione giottesca…*, cit., pp. 59-65.

44 W. Cohn, *Nuovi documenti per il Beato Angelico*, in "Memorie Domenicane", 73, 1956, pp. 218-220. Tali attestazione documentarie hanno invalidato a giudizio della maggioranza degli studiosi l'indicazione della professione religiosa nel 1407 contenuta nella *Cronica quadripartita di San Domenico di Fiesole* (seconda metà del Quattrocento).

45 "Guido di Piero dipintore del populo di Santo Michele Bisdomini" è detto nel doc. cit. alla nota 41.

46 Ad esempio D. Cole, Ahl *Fra Angelico: A New Chronology for 1420's,* in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 43, 1980, pp.360-381.

47 F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua…*, Firenze, 1846 (1681-1728[1]), I [1681], pp. 414-415 ; G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti*, con note di G.G. Bottari, vol. I, Roma 1759, p. ; F. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, 8 voll., Capurro, Pisa 1839-1847, tomo II, 1840, p. 178. A Starnina e al fondamentale Masolino lega la formazione dell'Angelico J.T. Spyke, *Angelico*, cit., pp. 19-24.

48 L. Kanter, *Battista di Biagio Sanguigni and Zanobi Strozzi*, in *Fra Angelico*, a cura di L. Kanter e P. Palladino, catalogo della mostra (New York, 2005-2006), New Haven-London 2005, pp. 227-267; idem, Zanobi Strozzi miniatore and Battista di Biagio Sanguigni, in "Arte cristiana", 90, 2002, pp. 321-331; M. Boskovits, *Ancora sul Maestro del 1419*, ibidem, pp. 332-340.

dipinti dell'Angelico fu eseguito per un membro della famiglia Giugni: la *Madonna dell'Umiltà* del Museo nazionale di S. Matteo a Pisa, squisito capolavoro dei primi anni venti del Quattrocento[49].

In base ai documenti, la vocazione di Fra Giovanni dovette dunque aver luogo tra il 1418 e il 1423, verisimilmente a ridosso del primo termine. Secondo Carl Strehlke la decisione dell'Angelico di prendere i voti potrebbe essere stata dettata, oltre che da una sincera fede religiosa, dalla prospettiva di allestire una bottega libera e indipendente dalla corporazione dei pittori e dai suoi vincoli e obblighi[50]. Lorenzo Monaco aveva sperimentato un'analoga posizione di privilegio in S. Maria degli Angeli.

I legami strategici della nuova fondazione osservante di S. Domenico di Fiesole **[Fig. 6]** con alcune delle più potenti famiglie fiorentine, come gli Agli e i Gaddi, forniscono un ulteriore indizio da prendere in considerazione[51]. Il milieu monastico in cui Fra Angelico operava era contraddistinto da una peculiare fisionomia culturale e religiosa, plasmata dal fondatore Giovanni Dominici e dal suo discepolo Antonino Pierozzi, priore del convento dal 1421 al 1424, e più tardi arcIvescovo di Firenze e alleato spirituale di Cosimo de' Medici[52].

Stando a Vasari, alla sua morte l'Angelico "lasciò suoi discepoli Benozzo fiorentino, che imitò sempre la sua maniera; Zanobi Strozzi, che fece quadri e tavole per tutta Fiorenza per le case de' cittadini […]; Gentile da Fabbriano, e parimente Domenico di Michelino…"[53]. Inutile a

---

49 G. de Simone, schede in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cit., pp. 150-153, e in *Bagliori Dorati. Il Gotico Internazionale a Firenze. 1375-1440*, catalogo della mostra (Firenze 2012), a cura di A. Natali, E. Neri Lusanna, A. Tartuferi, Firenze 2012, pp. 160-161.

50 C.B. Strehlke, *Fra Angelico: a Florentine Painter in "Roma Felix"*, in *Fra Angelico*, 2005, cit., pp. 203-214: 211.

51 C.B. Strehlke, *Fra Angelico Studies*, cit. Il convento, fondato da GIovanni Dominici nel 1406, fu abbandonato nel 1409 per le vicende scismatiche; rientrati i frati dall'esilio nel 1415, esso venne ricostruito e ampliato a partire dal 1420, grazie al generoso lascito di Barnaba degli Agli (1418). La consacrazione ufficiale di San Domenico di Fiesole avvenne nel 1435 (P.J. Cardile, *Fra Angelico and his Workshop…*, cit.).

52 Italo Maione, *Fra Giovanni Dominici e Beato Angelico*, in "L'arte", 17.1914, pp. 281-288, 361-368; P.J. Cardile, *Fra Angelico and his Workshop…*, cit.; V. Alce, *La mariologia di Sant'Antonino riflessa nelle opere del Beato Angelico*, in *Supplemento alla posizione per il dottorato di Sant'Antonino, O.P., arcivescovo di Firenze*, Roma 1983, pp. 151-177; M. Boskovits, *Il pensiero di Sant'Antonino negli affreschi del Beato Angelico in San Marco*, ibidem, pp. 178-186. Sul possibile ruolo avuto sull'Angelico tra il 1418 e il 1425 da Leonardo Dati, Maestro generale dei domenicani (per la sede di S. Maria Novella Fra Giovanni realizzò alcune opere ricordate da Vasari), cfr. A. De Marchi, *Una fonte senese per Ghiberti e per il giovane Angelico*, in "Artista", 1992, pp. 130-151. Il predicatore Manfredi da Vercelli è stato invece evocato da C. Gilbert, *The conversion of Fra Angelico*, cit.

53 Vasari 1550: «lasciò suoi discepoli Benozzo fiorentino, che imitò sempre la sua maniera; Zanobi Strozzi, che fece quadri e tavole per tutta Fiorenza per le case de' cittadini, e particularmente una tavola posta oggi nel tramez[z]o di Santa Maria Nuova allato a quella di fra' Giovanni; Gentile da Fabbriano, e parimente Domenico di Michelino, il quale in Santo Apolinare fece la tavola a lo altare di San Zanobi, e nel convento degli Agnoli un Giudizio con infinito numero di figure».
Vasari 1568: «E lasciò suoi discepoli Benozzo fiorentino, che imitò sempre la sua maniera; Zanobi Strozzi, che fece quadri e tavole per tutta Fiorenza per le case de' cittadini, e particolarmente una tavola posta oggi nel tramezzo di S. Maria Novella allato a quella di fra' Giovanni, et una in S. Benedetto,

dirsi, il terzo del gruppo era ben più anziano di Fra Giovanni, che fu infatti profondamente influenzato dalle opere fiorentine, orvietane e romane del fabrianese (morto nel 1427).

Quanto a Zanobi Strozzi, apparteneva ad un ramo cadetto di una delle più importanti famiglie fiorentine[54]. Nato nel 1412, a partire dal 1430 risiedette a Palaiola, "nel popolo della Badia di Fiesole", a pochi passi dal convento di San Domenico: un luogo assai adatto al suo impiego come allievo e assistente di Fra Giovanni. Dal 1433 (o 1435) al 1438 visse con lui Battista di Biagio Sanguigni, di vent'anni più anziano, il quale verosimilmente lo aveva istruito nell'arte del minio ed introdotto presso l'Angelico; nel 1438 Zanobi si sposò e si trasferì in un'altra abitazione, pur'essa ubicata a Fiesole[55]. Come ha scritto Laurence Kanter, "la prossimità di questa casa [dove abitarono Sanguigni e Zanobi, di proprietà della famiglia Strozzi] allo studio dell'Angelico indubbiamente facilitava il loro lavoro per il maestro, sia come assistenti in passaggi subordinati dei suoi dipinti autografi, sia come esecutori surrogati di commissioni periferiche"[56].

Zanobi non si dichiarò mai ufficialmente come pittore, né si iscrisse all'Arte dei Medici e degli Speziali. Per spiegare queste anomalie, è stata spesso evocata la sua appartenenza ad un casato benestante; ma è ragionevole indicare anche (o soprattutto) lo status di religioso del suo maestro e datore di lavoro. Nel 1434 i pannelli lignei per una pala d'altare da eseguire per la chiesa di S. Egidio furono spediti a Zanobi "*alluogo de' Frati di San Domenicho di Fiesole"*[57], attestando l'ubicazione della sua bottega nel comprensorio del convento dell'Angelico[58]. La pala è stata identificata con la *Madonna col Bambino e angeli* **[Fig. 7]**, destinata a fare da simmetrico *pendant*, nel tramezzo della chiesa, al *Paradiso* (spesso

---

monasterio de' Monaci di Camaldoli fuor della Porta a Pinti, oggi rovinato, la quale è al presente nel monasterio degl'Angeli nella chiesetta di S. Michele, inanzi che si entri nella principale, a man ritta andando verso l'altare, apoggiata al muro; e similmente una tavola in S. Lucia alla capella de' Nasi, et un'altra in S. Romeo et in guardaroba del Duca è il ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici e quello di Bartolomeo Valori in uno stesso quadro, di mano del medesimo. Fu anco discepolo di fra' Giovanni Gentile da Fabbriano e Domenico di Michelino, il quale in S. Apolinare di Firenze fece la tavola all'altare di S. Zanobi et altre molte dipinture».

54 A. Di Lorenzo, *Zanobi Strozzi nella bottega dell'Angelico*, in *Omaggio a Beato Angelico. Un dipinto per il Museo Poldi Pezzoli*, a cura di A. Di Lorenzo, catalogo della mostra (Milano 2001), Cinisello Balsamo 2001, pp. 15-21; M. Scudieri, *Sanguigni, Beato Angelico, Zanobi Strozzi: attività parallele o intersecanti?*, in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 33-43; L. Kanter, *Battista di Biagio Sanguigni and Zanobi Strozzi*, cit.

55 Un'analisi dei documenti, e delle incertezze interpretative a livello cronologico e logistico, è in M. Scudieri, *Sanguigni, Beato Angelico, Zanobi Strozzi…*, cit., pp. 35-39.

56 L.B. Kanter, *Battista di Biagio Sanguigni*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 68-69.

57 M. Levi D'Ancona, *La Pala del 1436 di Zanobi Strozzi*, in "Rivista d'Arte", 35, 1960, pp. 103-106: 105.

58 Anche l'Anonimo Gaddiano (1537-42 c.) riporta che "fra Giovanni da Fiesole stava il più del tempo a Santo Domenicho da Fiesole, poco di fuori di Firenze" (cit. in G.C. Sciolla, *L'Angelico pittore Giovanni, non inferiore a Giotto, non a Cimabue*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cit., pp. 71-91: nota 12 p. 89.

impropriamente titolato *Incoronazione della Vergine*) dell'Angelico oggi agli Uffizi[59]. La collaborazione di Zanobi alle commissioni angelichiane è facilmente ravvisabile nelle opere degli anni trenta: ad esempio la predella dell'*Annunciazione* oggi a San Giovanni Valdarno **[Fig. 8]** mostra una *lectio facilior* della splendida predella autografa dell'Angelico alla base dell'*Annunciazione* di Cortona **[FIg. 9]**. Dunque Zanobi, per lo più attivo come miniatore, operò sia come assistente dell'Angelico che come maestro indipendente, al punto da aver fatto ipotizzare ad alcuni studiosi che la sua bottega fiesolana fosse sì contigua a quella di Fra Giovanni, ma separata e in certa misura autonoma. È verisimile pensare ad una struttura articolata e flessibile, quasi una bottega a due interfacce, interna ed esterna al convento. La bottega fiesolana, la cui esatta ubicazione e aspetto oggi sfuggono a causa delle alterazioni subite dal convento di San Domenico già dalla fine del Quattrocento[60], negli anni intorno al 1440 divenne un polo di attrazione di giovani talenti e agì "come una sorta di cinghia di trasmissione degli eletti ideali formali angelichiani"[61].

Il 20 gennaio 1435, tra i testimoni ad una riunione del Capitolo di San Domenico di Fiesole, troviamo due pittori: Zanobi Strozzi e "Johanne Ghonçalvi de Portughalia"[62]. Quest'ultimo, presente ad un altro incontro nel maggio dello stesso anno, è il "Giovanni dipintore di Portogallo" citato in documenti datati dal 1435 al 1438 che riguardano la decorazione del Chiostro degli Aranci nella Badia fiorentina[63] **[Fig. 10]**. Il suo ruolo effettivo negli affreschi è assai dibattuto: alcuni studiosi gli attribuiscono le scene narrative di qualità più alta, altri le due scene di livello più scadente o addirittura nessuna. Tra i primi rientra Miklós Boskovits, il quale ha assegnato a Giovanni anche altri dipinti strettamenti legati nello stile all'Angelico, ma espressivamente caricati, come i due pannelli con *San GIovanni Battista* e *San Domenico* conservati a Vienna[64]. Laurence Kanter, al contrario, ritiene Zanobi Strozzi l'autore del gruppo principale di scene, e riferisce al Sanguigni le rimanenti due, proponendo ipoteticamente di identificare Giovanni di Consalvo con il "Maestro della Predella

59 Sulle due pale di Zanobi e dell'Angelico cfr. A. Cecchi, scheda I.23, e M. Scudieri, scheda I.24 e saggio *Due dipinti, qualche indagine*, in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 121-141.

60 P.J. Cardile, *Fra Angelico and his Workshop…*, cit., pp. 29-30.

61 A. De Marchi, scheda 3.2 (dedicata alla pala dell'*Assunta* dipinta da Zanobi Strozzi per il Duomo di Prato, alla cui predella collaborò Domenico di Michelino o Pesellino), in *Da Donatello a Lippi…*, cit., pp. 132-134: 133.

62 A. Leader, *Reassessing the Murals in the Chiostro degli Aranci*, in "The Burlington Magazine", 149, 2007, pp. 460-470.

63 A. Leader, *The Badia of Florence. Art and Observance in a Renaissance Monastery*, Bloomington & Indianapolis 2012.

64 M. Boskovits, *Per Giovannni, "dipintore di Portogallo"*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M. Chappell et al., Firenze 2004, pp. 155-159.

Shearman"[65]. Più di recente, Anne Leader ha notato che "in un arco temporale di 25 mesi Giovanni recepì in media non più di due quinti di fiorino al mese, e non viene mai chiamato un *maestro*, titolo abitualmente usato per designare i pittori non-fiorentini attivi in città"[66]. Che il portoghese João Gonçalves fosse un pittore rispettabile o un minore assistente di bottega (tesi sostenuta in particolare da quest'ultima studiosa), ciò che appare innegabile è la stretta relazione della decorazione della Badia con la cerchia dell'Angelico: la commissione fu con ogni probabilità affidata a lui, che potrebbe aver tracciato di sua mano le notevoli *sinopie*, dove appare una maestria prospettica e compositiva al di là delle abilità degli artisti sopra nominati. Inoltre, Vasari ricorda come opera dell'Angelico l'affresco sul sopraporta del refettorio con *San Benedetto che ingiunge il silenzio***.**

Quanto ad un altro artista nominato da Vasari come allievo dell'Angelico, Domenico di Michelino, la sua eventuale associazione con la bottega del frate potrebbe cadere solo nella prima fase della sua carriera[67]. Nato nel 1417, nei primi anni quaranta eseguì una notevole *Crocifissione* sul frontespizio del codice di una Bibbia giudaica appartenente a San Domenico di Fiesole **[Fig. 11]**: l'immagine deriva da Fra Giovanni le sue qualità di chiarezza spaziale e di luminosità[68]. Tuttavia, poco dopo Domenico fu attratto nell'orbita di Filippo Lippi; si iscrisse alla Compagnia di San Luca nel 1442 e all'Arte dei Medici e Speziali due anni più tardi. Il suo dipinto più noto è il *Ritratto di Dante Alighieri* eseguito per la Cattedrale di S. Maria del Fiore (1465), che intorno al poeta visualizza i tre Regni dell'Aldilà corrispondenti alle cantiche della *Commedia* (l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso) e la città di Firenze[69].

Tra il 1438 e il 1443 circa l'Angelico eseguì la sua commissione più estesa e più celebre, la decorazione del convento fiorentino di San Marco, assegnato ai domenicani osservanti due anni prima e riedificato nelle mirabilmente semplici forme michelozziane per volere di Cosimo de' Medici[70]. L'esecuzione di un insieme di lavori così ampio, includente la pala

---

65 L. Kanter, *Giovanni di Consalvo and the Master of the Sherman Predella*, in *Fra Angelico* [2005], cit., pp. 291-299.

66 A. Leader, *Reassessing the Murals…*, cit., p. 464: "in a 25-month period Giovanni averaged at most only about two-fifths of a florin per month, and he is never called a *maestro*, a title usually given to non-Florentine master painters working in Florence".

67 A. Tartuferi, *Domenico di Michelino: un' aggiunta e qualche riflessione sulle molte incertezze della fase iniziale*, in "Arte Cristiana", 93, 2005, 829, pp. 286-292; A. Staderini, *'Primitivi' fiorentini dalla collezione Artaud de Montor,* cit..

68 M. Boskovits, *L'Angelico e Benozzo…*, cit., p. 137.

69 E. Brilli, *Image et autorité au bas Moyen Age. Pour l'Allegoria della Commedia de Domenico di Michelino (1465)*, in *La performance des images*, a cura di Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne, Bruxelles 2010, pp. 111-122.

70 L. Berti, B. Bellardoni, E. Battisti, *Angelico a San Marco*, Roma, 1965; W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, cit.; *La chiesa e il convento di San Marco*, cit.; *Beato Angelico. Gli affreschi di S. Marco*, a cura di P. Morachiello, Milano 1995; *Gli affreschi del Beato Angelico nel Convento di San Marco a Firenze*, a cura di D. Dini, Torino, 1996.

d'altare nella chiesa (1438-39) e gli affreschi nelle celle, nel chiostro e nella sala capitolare, implicò chiaramente l'insediamento di un cantiere *in situ*: peraltro in quegli anni (e fino al 1445) i due conventi domenicani osservanti di Fiesole e di San Marco costituirono una comunità unitaria, con un unico priore a capo di entrambi. Nel lungo corso della sua vicenda critica, il ciclo di affreschi ha provocato discussioni estenuanti circa la partecipazione di collaboratori nell'esecuzione, la loro identità, e l'estensione dei loro interventi[71]. La responsabilità diretta del maestro nella concezione e nel disegno dell'intero ciclo è innegabile; allo stesso tempo variazioni qualitative rivelano a volte mani differenti dalla sua nell'esecuzione di alcuni affreschi. Le scarse fonti disponibili non dicono nulla sui nomi degli assistenti di Fra Giovanni, tra i quali non è escluso figurasse anche Domenico di Michelino.

Come che sia, anche là dove l'esecuzione è imputabile a più mani, la supervisione compositiva e disegnativa di ciascuna scena del ciclo da parte dell'Angelico appare assoluta **[Fig. 12]**; è probabile che il giovane Benozzo Gozzoli abbia collaborato all'esecuzione del ciclo, sia pur non nella misura ipotizzata da alcuni commentatori[72]. Nella bottega dell'Angelico "Benozzo potrebbe aver scambiato esperienze con Zanobi Strozzi, con Pesellino e forse anche con Apollonio di Giovanni", con i quali mostra nella fase giovanile (seconda metà degli anni trenta e anni quaranta) significative tangenze[73]; l'attività come miniatore (di cui sono esempio magnifico i ritratti papali a figura intera illustranti i *Vaticinia Pontificum* della British Library)[74] è a giudizio di Boskovits prova della frequentazione da parte del Gozzoli

71 La distinzione di mani più speciosa e frammentata si deve a J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, New Haven-London 1974, pp. . Un riassunto delle diverse posizioni, e una condivisibile opzione attributiva filoangelichiana, è in M. Boskovits, *Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli: problemi ancora aperti*, in *Benozzo Gozzoli. Allievo a Roma, maestro in Umbria*, a cura di B. Toscano e G. Capitelli, catalogo della mostra (Montefalco 2002), Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 41-55; cfr. pure M. Scudieri, *Il ciclo affrescato nel convento di San Marco a Firenze*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cit., pp. 109-123.

72 Un ruolo eccessivamente estensivo è stato accordato a Benozzo dalle due principali studiose del pittore fiorentino, D. Cole Ahl (*Benozzo Gozzoli*, New Haven-London 1996, pp. 8-18) e A. Padoa Rizzo (*Benozzo Gozzoli. Un pittore insigne, "pratico di grandissima invenzione"*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 23-33), e da G. Bonsanti, *Gli affreschi del Beato Angelico*, in *La chiesa e il convento di San Marco*, cit., II, pp. 115-172. Concordo con Luciano Bellosi nell'assegnare a Benozzo la *Madonna col Bambino e i santi Giacomo e Sebastiano* del Museo di San Marco (L. Bellosi, *Il Museo di San Marco*, in "Prospettiva", 1984, 37, pp. 87-88), che costituirebbe una primizia dei tardi anni trenta o dei primi quaranta e che proverebbe gli stretti contatti con l'ambito angelichiano (in particolare con Zanobi Strozzi) già nel quarto decennio **[Fig. 13]**; per una scheda aggiornata dell'opera, prudentemente mantenuta anonima entro la cerchia dell'Angelico, G. Bonsanti, cat. I.29, in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 151-154.

73 M. Boskovits, *Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli…*, cit., p. 48; idem, *L'Angelico e Benozzo…*, cit., p. 134 e 137 (su Apollonio di GIovanni, formatosi probabilmente presso Paolo Schiavo, si veda pure idem, *Ancora su Paolo Schiavo: una scheda biografica e una proposta di catalogo*, in "Arte Cristiana", 83, 1995, pp. 332-340, e le schede 3.5, 3.6, 3.7 di A. Staderini in *Da Donatello a Lippi. Officina pratese*, a cura di A. De Marchi-C.Gnoni Mavarelli, catalogo della mostra (Prato 2013-14), Milano 2013, pp. 142-147).

74 Ms. Harley 1340, c. 1440-45, cfr. F. Pasut, scheda 1, in *Benozzo Gozzoli, allievo a Roma, maestro in Umbria*, cit., pp. 142-144.

dell'officina presso S. Domenico di Fiesole, anche senza implicare necessariamente a suo avviso un vero e proprio discepolato a Fiesole o nel cantiere di di San Marco.

Oltre allo Strozzi e al Sanguigni – entrambi prevalentementi miniatori e mai documentati come pittori di affreschi –, al possibile Domenico di Michelino e al più certo Benozzo, un altro pittore mostra una stretta associazione con l'Angelico nel quarto decennio del Quattrocento: Andrea di Giusto, che Roberto Longhi definì «un rustico imitatore della cultura dell'Angelico»[75]. Andrea, in precedenza un *garzone* di Bicci di Lorenzo a Firenze e di Masaccio a Pisa, produsse numerose copie letterali **[Fig. 14]** di dipinti dell'Angelico (e di un intero polittico di Lorenzo Monaco)[76]. Dunque una sua frequentazione della bottega del frate non può essere esclusa, da considerare in ogni caso conclusa entro il 1437, quando Andrea è all'opera nel Duomo di Prato per completare il ciclo con *Storie della Vergine* di Paolo Uccello.

Sintetizzando, Fra Angelico aveva una bottega nell'area del suo convento, certamente in locali di proprietà dello stesso, e almeno in parte collocati al di fuori della clausura. A quel che sappiamo, impiegò al suo servizio pittori laici piuttosto che frati domenicani, anche se questi ultimi erano assai attivi nella scrittura e decorazione di codici: in San Domenico di Fiesole, di cui fu priore dal 1445 al 1450, e in San Marco, di cui fu vicepriore nel decennio precedente, fu attivo come scriba un fratello dell'Angelico, Fra Benedetto, in passato erroneamente ritenuto un miniatore[77].

Sul finire del 1445, l'Angelico si trasferì a Roma. In coincidenza non casuale, Zanobi Strozzi nel 1446 si spostò da Fiesole a Firenze. A partire da quell'anno, il suo nome ricorre con frequenza in documenti di pagamento per manoscritti miniati commissionati dal convento di San Marco e dall'Opera di S. Maria del Fiore (e affidati per la parte scrittoria in gran parte al citato Fra Benedetto). Senza dubbio l'Angelico fu il suo mallevadore: per San Marco Zanobi realizzò le meravigliose miniature nei Corali (Graduali e Antifonari**)**, in collaborazione con Filippo di Matteo Torelli[78], e due lunette che raffigurano la *Scuola di san Tommaso d'Aquino* **[Fig. 15]** e la *Scuola di Alberto Magno*, entrambe chiaramente destinate alla classe dove venivano istruiti i novizi e in origine poste a coronamento delle spalliere delle cattedre dei maestri[79].

---

75 R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, in "Critica d'Arte", 25-26, 1940, pp. 145-191, ristampato in *Edizione delle Opere Complete di Roberto Longhi*, vol. VIII/1, Firenze 1975, pp. 3-65: 51.

76 A. Tartuferi, schede I.9, I.28 e I.30 in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 77, 148-150 e 155-156; G. Giura, scheda 3.I in *Da Donatello a Lippi…*, cit., pp. 130-131.

77 Sul copista Fra Benedetto di Piero, "qui optimus scriptor fuerat et pene omnes libros chori sancti Marci scripsit", cfr. S. Orlandi, *Beato Angelico*, cit., pp. 114-117 e 194-195.

78 M. Scudieri, *I Corali di Zanobi Strozzi e Filippo di Matteo Torelli per il Convento di San Marco*, in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 168-184.

79 M. Scudieri, schede catt. I.56-57 in *Miniatura del '400 a San Marco…*, cit., pp. 201-208.

Per almeno una parte di questo periodo, lo Strozzi lavorò in associazione con uno dei più talentuosi tra i giovani pittori fiorentini, Francesco di Stefano: questa partnership aiuta a spiegare l'influenza dell'Angelico sulla prima attività del Pesellino (1422-1457)[80]. Questi, formatosi presso la bottega dello zio Pesello, iscrittosi all'Arte dei Medici e degli Spaziali nel 1446 e alla Compagnia di S. Luca nel 1448, in seguito subì l'influsso di Filippo Lippi per poi morire precocemente ad appena trentacinque anni. L'ascendente angelichiano accomuna in questa fase Zanobi, Pesellino e Domenico di Michelino, i quali secondo Boskovits "pur lavorando nella propria bottega e impegnandosi semmai in collaborazioni occasionali con l'Angelico, seguirono fedelmente le sue orme"[81]. Ne sono prodotti – splendidi quanto discussi in merito all'attribuzione (specie quanto al discrimine Pesellino-Domenico di Michelino) – le miniature del *Silio Italico* oggi divise tra l'Ermitage e la Biblioteca Marciana, la pala dell'*Assunta* della National Gallery di Dublino (e gli scomparti di predella rimasti a Prato), le due tavole con il *Viaggio dei Magi* di Strasburgo e Williamstown **[Fig. 16]**[82].

La relazione tra l'Angelico e lo Strozzi continuò durante e oltre il primo soggiorno romano di Fra Giovanni. Durante la parentesi orvietana del 1447 l'Angelico inviò il suo assistente Giovanni d'Antonio, figlio di sua sorella Checca, a Firenze (e poi a Roma) per acquistare azzurro ultramarino e altri colori, provando che i contatti con la città di origine non si erano interrotti[83]. Nel 1450, essendo ormai rientrato in Toscana, "frate Giovanni dipintore priore del chonvento di Fiesole" è incaricato di valutare le miniature eseguite dallo Strozzi nei corali di San Marco[84]. Zanobi operò dunque come una sorta di "avatar" dell'Angelico a Firenze: in qualche modo agì come suo vice e sostituto piuttosto che come un maestro pienamente indipendente. Una bella miniatura dello Strozzi conservata al Museo Condé di Chantilly, una lettera iniziale D con *David che suona il salterio*, mostra nella cornice un'iscrizione che nomina esplicitamente l'Angelico che, in qualità di priore del convento cui il codice era destinato, assolve il pagamento per la decorazione miniata **[Fig. 17]**: una sorta di firma ufficiale, tanto rara (come artista Fra Giovanni non ha firmato nessuna delle opere a noi note) quanto esemplificativa del rapporto tra committente monastico e miniatore[85]**.** Al Salterio, realizzato

80 A. Staderini, *"Gentile, et in compositione di cose piccole eccellente": Francesco di Stefano, detto il Pesellino*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Firenze, 2008, in part. pp. 29-69 e 303-329.

81 M. Boskovits, *Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli…*, cit., p. 42.

82 E. Fahy, scheda 12, in *Omaggio a Beato Angelico…*, cit., pp. 71-75; L. Kanter, *Francesco di Stefano, called Pesellino*, in *Fra Angelico*, cit. [2005], pp. 269-289; A. Staderini, *"Gentile, et in compositione…*, cit., pp. 182-190; A. De Marchi, scheda 3.2, e A. Di Lorenzo, scheda 3.3. in *Da Donatello a Lippi…*, cit., pp. 132-139.

83 Ibidem, p. 111.

84 S. Orlandi, *Beato Angelico*, cit. [1964], p. 116 e doc. XXI p. 194.

85 *FRATER IOVANNES PETRI PRIOR ISTIUS CONVENTI SANCTI DOMINICI P[AT]R[UM] PREDICATORUM PICT[OR] EXIMIUS ISTIUS ALUMINATIONEM PSALTERII SOLVIT* (P.L. Mulas, scheda in *Fra Angelico, Botticelli…*, cit., pp. 66-67).

nel 1452, collaborò anche Francesco d'Antonio del Chierico (1433-1484), un altro miniatore fiorentino che nella sua fase giovanile fu legato alla scuola dell'Angelico (e che rimarrà in società con lo Strozzi fino alla morte di questi nel 1468)[86].

L'Angelico non trasferì dunque l'intera sua *équipe* fiorentina a Roma e Orvieto. Portò con sé suo nipote Giovanni d'Antonio, più tardi assistente di Benozzo a Pisa; quanto a Benozzo[87], è incerto se abbia raggiunto l'Angelico a Roma dopo aver concluso il suo contratto triennale, iniziato nel marzo 1444, con Lorenzo Ghiberti per la cesellatura dei pannelli bronzei della *Porta del Paradiso* o, come sembrerebbe più probabile, in precedenza[88].

Gli altri assistenti del pittore domenicano nella città dei papi non erano fiorentini, suggerendo che l'Angelico vi costituì una nuova bottega. Nella scarna documentazione disponibile sugli anni romani i loro nomi compaiono solo in relazione alla decorazione del coro della basilica di S. Pietro nel maggio 1447: Pietro Giacomo da Forlì, Carlo di ser Lazzaro da Narni, Jacopo d'Antonio da Poli, e i già ricordati Giovanni d'Antonio della Checca e Benozzo[89]. Gli ultimi tre seguirono il maestro ad Orvieto nell'estate dello stesso anno: presumibilmente l'Angelico e i suoi garzoni risiedettero non nel locale convento domenicano – posto dal lato opposto della città rispetto alla Cattedrale – ma in un alloggio appositamente fornito dall'Opera del Duomo[90]. I compensi a Roma ed Orvieto erano identici: 200 fiorini l'anno per l'Angelico (lo stesso di Ghiberti per la *Porta del Paradiso*), cioè circa 17 al mese; 7 fiorini al mese a Benozzo (all'incirca quanto guadagnava al servizio di Ghiberti); 2 fiorini a Pietro Giacomo da Forlì; uno solo per i rimanenti tre. Una tripartizione che rispecchia quella maestro-discepolo-garzone ricordata in precedenza e riscontrabile nel cantiere della prima porta ghibertiana[91].

Come è noto, delle quattro commissioni vaticane all'Angelico è sopravvissuta solo la Cappella di Niccolò V, o Niccolina, decorata nel 1448. Ad Orvieto furono portate a termine unicamente due vele nella volta della Cappella di San Brizio, raffiguranti *Cristo giudice e angeli*

86 P. L. Mulas, scheda *ibidem*, pp. 64-66. Su Francesco d'Antonio cfr. la voce biografica di C. Barbieri in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 49, 1997.

87 Sulla fase giovanile di Benozzo e il suo rapporto con l'Angelico cfr., in aggiunta alle monografie di Cole Ahl e Padoa Rizzo citate alla nota 68, M. Boskovits, *Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli: problemi ancora aperti*, e Idem, *La bottega del Beato Angelico tra Firenze e Roma, e la formazione di Benozzo Gozzoli*, in *Benozzo Gozzoli. Allievo a Roma, maestro in Umbria*, cit., pp. 41-55 e 133-141; B. Toscano, *Maestri e compagni tra Orvieto e Montefalco*, ibidem, pp. 57-77.

88 Il compenso crescente stabilito per Benozzo era di 60 fiorini al primo anno, 70 al secondo, 80 al terzo (D. Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, cit., p. 18 e doc. 3 p. 275).

89 C. Gilbert, *Fra Angelico's Fresco Cycles in Rome: their Number and Dates*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 38, 1975, pp. 245-265.

90 *La Cappella Nova o di San Brizio nel Duomo di Orvieto*, a cura di G. Testa, Milano 1996, docc. 49 e 71 pp. 424-426; S. Orlandi, *Beato Angelico…, cit.*, p. 111; M. Holmes, *Fra Filippo Lippi…*, cit., p. 90.

91 Cfr. *supra*, nota.

e *Profeti*: nel fregio decorativo dei costoloni, l'Angelico fece esercitare Benozzo e gli altri suoi assistenti nella pratica del ritratto: indistinguibili dal suolo, le testine offrono vivaci esempi delle diverse mani attive al servizio di Fra Giovanni[92]. Inoltre, ci mostrano i ritratti autentici di Benozzo e degli altri *garzoni* dell'Angelico, che a turno posarono come modelli o si autoritrassero: un interessantissimo campionario ritrattistico e una straordinaria galleria (a mo' di 'foto-tessera') dei componenti di una bottega artistica rinascimentale **[Fig. 18]**.

Senza addentrarsi in problemi di attribuzione che richiederebbero una trattazione a sé, va sottolineato il ruolo di Benozzo come principale collaboratore dell'Angelico. In un documento orvietano il Gozzoli è nominato "*consotio*" dell'Angelico, una precisa designazione legale che indica una quasi parità di rango professionale[93]. Raffaele Ciasca, nel suo studio monografico sull'*Arte dei Medici e degli Speziali* (1927), affermò che la differenza tra un *maestro* ed un *consocio* era piccola. Benché il maestro sia il leader dell'impresa, "il socio è un artigiano o un mercante che, invece di aprire una sua bottega e di fare transazioni a suo proprio nome, unisce le sue risorse a quelle di un altro ed ha precisamente le stesse obbligazioni del maestro"[94].

Come sappiamo, l'Angelico non si iscrisse mai alla gilda dei pittori, né lo fecero Zanobi Strozzi e Benozzo (quest'ultimo entrò solo nella Compagnia di San Luca). Tuttavia, Giorgio Bonsanti ha ipotizzato – in un modo che appare troppo unilaterale – che la bottega di Fra Giovanni funzionasse esattamente allo stesso modo delle contemporanee botteghe di artisti laici, in quanto il maestro selezionava i suoi assistenti al di fuori del convento e li reclutava di volta in volta secondo le esigenze legate a ciascuna commissione, piuttosto che tenere fissi a bottega dei giovani apprendisti[95]. A giudizio di Strehlke, invece, la relazione tra l'Angelico e Benozzo sembra essere stata piuttosto diversa dalle usuali *societates* di artisti nella Firenze del tempo[96]. In queste *compagnie*, che per lo più nascevano da esigenze imprenditoriali e duravano per periodi circoscritti (generalmente tre anni), non era necessariamente richiesta un'omogeneità stilistica, anche in relazione ad un progetto comune. La formula consolidata nella Firenze del Trecento di ampie botteghe familiari, come i Gaddi e gli Orcagna, che assoldavano molti assistenti e collaboratori esterni, si era ormai esaurita alla metà del XV secolo. I dettami e le consuetudini dell'Ordine dei Predicatori rispetto al lavoro e alla

92 B.Toscano, *Maestri e compagni…*, cit., con bibl. prec.; per l'identificazione dell'autoritratto di Benozzo A. Padoa Rizzo, *Una lunga vita operosa*, ibidem, pp. 15-39: 38.

93 D. Cole Ahl, *Benozzo Gozzoli*, cit. [1996], p. 22.

94 R. Ciasca, *L'Arte dei Medici e degli Speziali nella storia e nel commercio fiorentino dal secolo XII al XV*, Firenze 1927, p. 179.

95 G. Bonsanti, *Gli affreschi del Beato Angelico*, in: *La chiesa e il convento di San Marco*, cit., II, pp. 115-172: 159.

96 C. B. Strehlke, *Fra Angelico: a Florentine Painter…*, cit., p. 211.

regolamentazione dei propri conventi ed attività potrebbe aver influenzato le modalità con cui l'Angelico organizzò la sua bottega. Non sappiamo con certezza se Fra Giovanni abbia seguito l'iter formativo per diventare un predicatore professionale – iter che comportava un triennio di studi di teologia. Tuttavia, dal momento che ricoprì come si è detto la posizione di vice-priore e di priore del suo convento a Fiesole, ciò significa che raggiunse un livello di responsabilità paritario a quello di un predicatore a tutti gli effetti. Infatti, i priori giudicavano quali frati potessero predicare: dovevano prestare la massima attenzione nell'affidare "*predicationis offitium fratribus ad hoc idoneis et moribus et scientia approbatis*" [il compito di predicare a frati a ciò idonei e di comprovati costumi e sapienza]». L'attività dell'Angelico come artista dovrebbe essere letta in stretta contiguità con la professione di predicatore: il motto *ut pictura predicatio* sembra essere più appropriato per definire l'essenza della sua arte rispetto all'umanistico *ut pictura poesis*. Le *Constitutiones* domenicane richiedevano che ad ogni predicatore venisse affiancato un *socius* quando era inviato in missione: «*Socius autem datus predicatori, ipsi ut priori suo obediat* [Il socio affidato al predicatore è tenuto ad obbedirgli come al suo stesso priore]»[97]. In due predelle angelichiane vediamo il giovane *socius* di san Domenico – più chiaramente distinguibile in quella dell'*Annunciazione* di Cortona **[Fig. 19]**, seminascosto nel pannello dell'*Incoronazione della Vergine* del Louvre – nell'episodio dell'*Apparizione dei santi Pietro e Paolo*; la partecipazione di Benozzo Gozzoli ad alcune commissioni dell'Angelico suggerisce un'organizzazione di bottega improntata analogamente al rapporto tra predicatore e *socius* così come è definito nelle Costituzioni domenicane.

A partire dal 1449 Benozzo iniziò la sua carriera come artista indipendente. Tuttavia, un'*équipe* di aiuti certamente continuò ad assistere l'Angelico negli ultimi anni della sua attività romana, nel perduto ciclo di affreschi illustrante le *Meditationes* del cardinal Torquemada, in origine dipinte *in terra verde* nel chiostro di S. Maria sopra Minerva a Roma[98]. La partenza per il secondo soggiorno romano, da porsi nel corso del 1452 (a marzo Fra Giovanni declinò l'invito a dipingere la Cappella Maggiore della Prepositura di Prato, e poco dopo concluse il suo priorato a Fiesole), causò probabilmente l'incompiutezza dell'Armadio degli Argenti (c. 1450-52), complesso ciclo cristologico in miniatura che fungeva da anta di chiusura del vano con gli ex voto offerti alla venerata *Annunciazione* della SS. Annunziata di Firenze: tre scene, le *Nozze di Cana*, il *Battesimo di Cristo* **[Fig. 20]** e la *Trasfigurazione* furono

97 Per le citazioni dalle *Constitutiones* cfr. W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, cit., p. 299.

98 G. de Simone, *L'ultimo Angelico. Le* Meditationes *del cardinal Torquemada e il ciclo perduto nel chiostro di S. Maria sopra Minerva*, in *Presenze cancellate. Capolavori perduti della pittura romana di metà '400*, a cura di A. Pinelli, "Ricerche di Storia dell'arte", 76, 2002, pp. 41-87.

infatti eseguite, entro la data di consacrazione della cappella (8 gennaio 1453), da Alesso Baldovinetti[99]. Le composizioni baldovinettiane seguono fedelmente il disegno preparatorio dell'Angelico, ma sono stilisticamente improntate alla pittura chiara e luminosa di Domenico Veneziano[100]. Dunque Alesso non fu *strictu sensu* allievo dell'Angelico, ma gli fu vicino in questa fase iniziale della sua attività.

Alla sua morte, Fra Giovanni fu sepolto in una tomba monumentale all'interno della basilica minervitana (casa madre dell'ordine domenicano): uno dei due epitaffi latini loda il pittore come "*alter Apelles*", l'altro afferma che "*Discipuli plorent tanto doctore carentes"* ("i suoi discepoli piangono la perdita di un tale dottore"): un omaggio pubblico e accorato senza precedenti, da parte dei suoi stessi allievi, all'eccellente pittore e teologo che aveva predicato non *per verba* ma *per imagines*[101].

99 G. de Simone, scheda in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, cit., pp. 226-229.

100 R. Bartalini, *Alesso Baldovinetti* e scheda n. 29, in *Pittura di luce. Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, a cura di L. Bellosi, catalogo della mostra (Firenze 1990), Milano 1990, pp. 159-167.

101 G. de Simone, *Velut alter Apelles…*, cit., p. 129. Sulla designazione dell'artista come *dottore*, che implica un riconoscimento intellettuale della professione artistica, cfr. E. Castelnuovo, *L'artista*, cit.

Illustrazioni:

Fig. 1 - Michel Dumas, *Fra Angelico da Fiesole*, 1845, Langres, Musée d'art et d'histoire

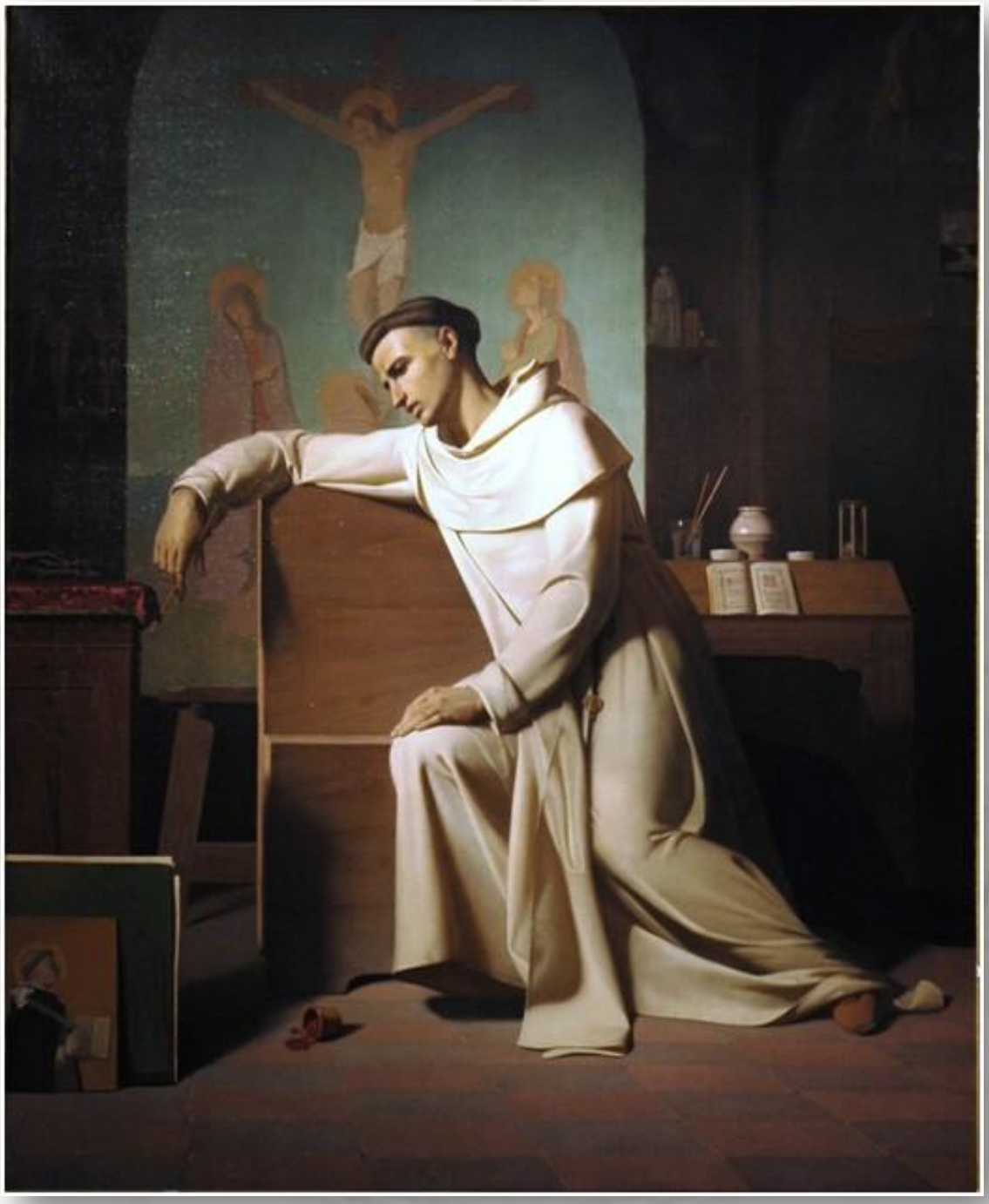


Fig. 2 - Iniziale R con *Autoritratto di of Frate Rufillus di Weissenau*, c. 1170-1200, Genève, Bibliotheca Bodmeriana, Cod. 127, f. 244r



Fig. 3 - Fra Bartolomeo, *Sant'Antonino di Firenze dona le elemosine*, 1516, Pistoia, Museo Civico



Fig. 4 - Beato Angelico, *San Lorenzo dona le elemosine*, 1448, Roma, Palazzi Vaticani, Cappella Niccolina



Fig. 5 - Battista di Biagio Sanguigni, *Sant'Agostino consegna la regola alle monache*, , *post* 1432 Firenze, Museo di San Marco, *Antifonario San Gaggio*, f. 19v



Fig. 6 - Veduta del Convento di San Domenico Fiesole nel 1901



Veduta del Convento dalla Via Fiesolana

Fig. 7- Zanobi Strozzi, *Madonna col Bambino in trono e angeli (pala di Santa Maria Nuova)*, c. 1434-35, FIrenze, Museo di San Marco



Fig 8 - Beato Angelico e collaboratore (Zanobi Strozzi), *Visitazione*, scomparto della predella dell'*Annunciazione di Montecarlo*, c. 1435, San Giovanni Valdarno, Museo Basilica Santa Maria delle Grazie



Fig 9 - Beato Angelico, *Visitazione*, scomparto della predella dell'*Annunciazione*, c. 1434, Cortona, Museo Diocesano



Fig. 10 - Maestro del Chiostro degli Aranci (Giovanni di Consalvo o Zanobi Strozzi), *Miracolo del vino avvelenato* (part.), 1436-39, Firenze, Badia, Chiostro degli Aranci



Fig. 11 - Domenico di Michelino, *Crocifissione*, c. 1440-45, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conv. Soppr. 268, f. 1r

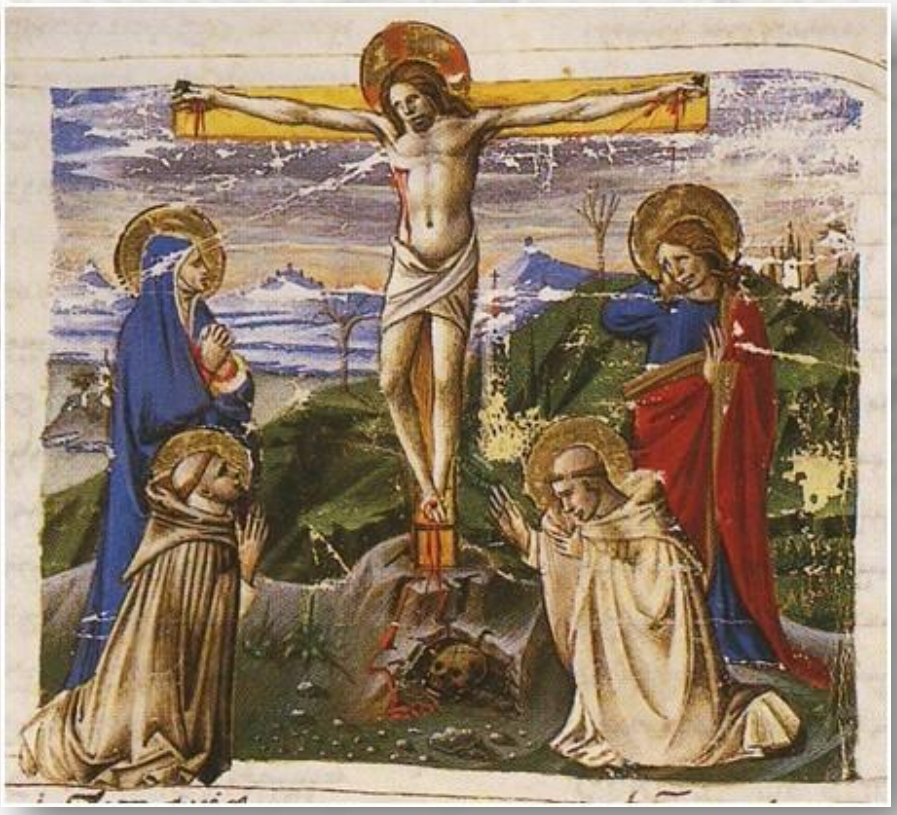


Fig. 12 - Beato Angelico, *Crocifissione con la Vergine e san Domenico*, 1440-42 c., Firenze, Convento di San Marco, cella 23

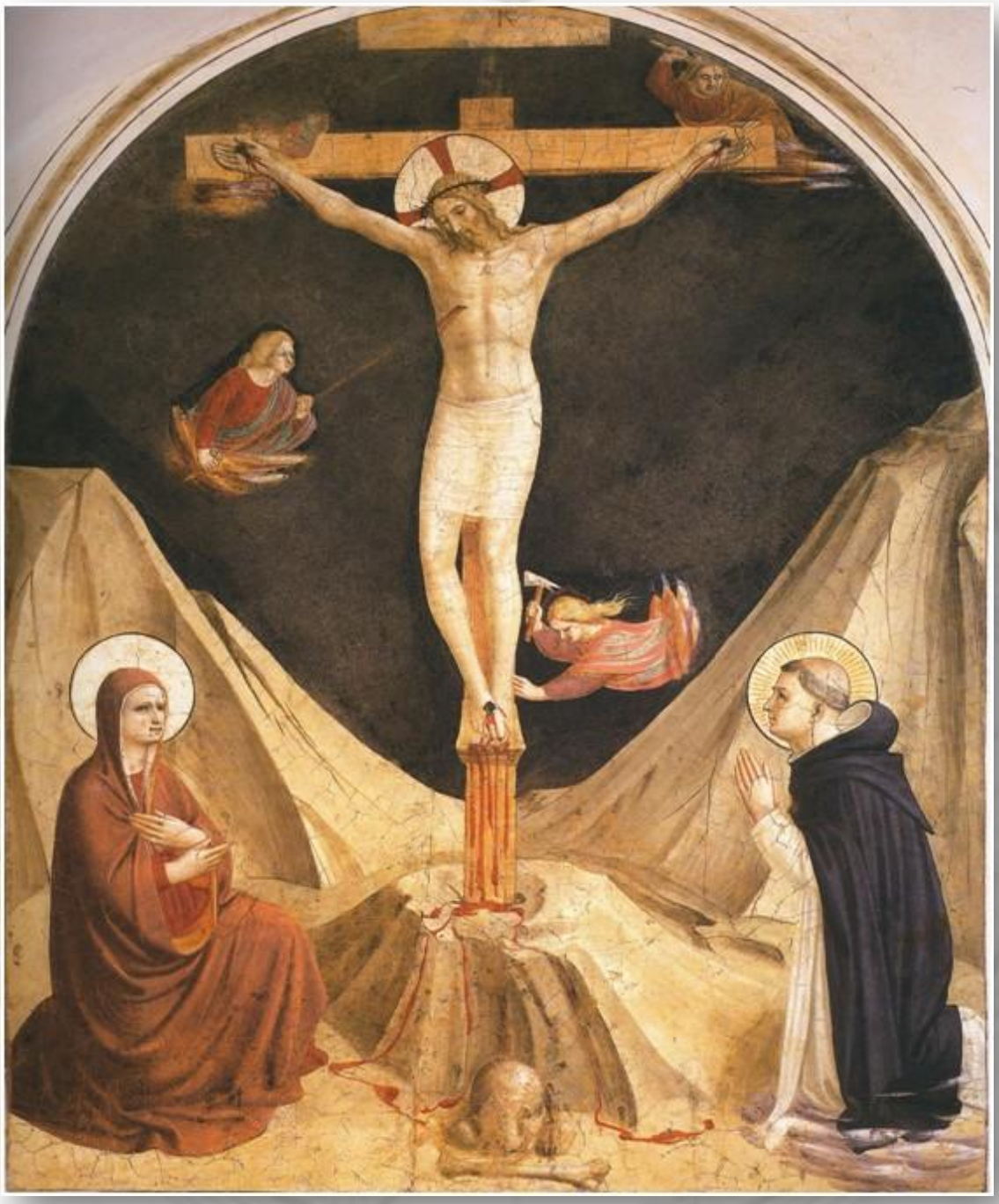


Fig. 13 - Benozzo Gozzoli, *Madonna col Bambino e i santi Giacomo e Sebastiano*, c. 1440, Firenze, Museo di San Marco



Fig. 14 - Andrea di Giusto, *Madonna col Bambino e angeli*, c. 1430-35, Fiesole, Museo Bandini (copia della *Madonna col Bambino e Angeli* del Beato Angelico, , c. 1422-25, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut)



Fig. 15 - Zanobi Strozzi, *Scuola di san Tommaso d'Aquino*, c. 1450, Firenze, Museo San Marco



Fig. 16 - Pesellino (o Domenico di MIchelino), *Viaggio del re mago Gaspare verso la Terra Santa*, 1440-45 c., Williamstown (Mass.), Sterling and Francine Clar Art Institute



Fig. 17 - Zanobi Strozzi, *David che suona il salterio* (part.), iniziale D, 1452, Chantilly, Musée Condé



Fig. 18 - Beato Angelico e collaboratori (tra cui Benozzo Gozzoli e Pietro di Nicola Baroni), *Ritratti entro cornici esagonali*, 1447, Orvieto, Duomo, Cappella di San Brizio (in alto a destra *Autoritratto* di Benozzo Gozzoli)



Fig. 19 - Beato Angelico, *Apparizione dei santi Pietro e Paolo a san Domenico*, scomparto della predella dell'*Annunciazione*, c. 1434, Cortona, Museo Diocesano



Fig. 20 - Alesso Baldovinetti, *Battesimo di Cristo*, parte dell'Armadio degli Argenti della SS. Annunziata, 1452, Firenze, Museo di San Marco

