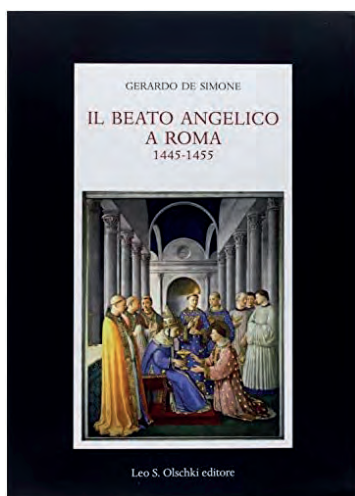


Lydia Salviucci Insolera

Gerardo de Simone,  
Il Beato Angelico a Roma 1445-1455,  
Leo S. Olschki editore,  
Firenze 2017, pp. 356.



L'occasione della ricorrenza dei 500 anni dalla morte di Raffaello (1520-2020) concentra su questo artista una serie di pubblicazioni, mostre e iniziative culturali di vario tipo, di cui quelle sulla sua prolifica attività a Roma (1508-1520) rappresentano sicuramente il numero più cospicuo. Negli anni romani Raffaello infatti è riuscito a muoversi con grande abilità, armonizzando stilisticamente nelle sue innovative composizioni, direttive e situazioni pur in apparente contrasto: la forte personalità dei papi umanisti, soprattutto Giulio II, le prescrizioni dei teologi della corte pontificia e primo fra tutti dell'agostiniano Egidio da Viterbo, le sollecitudini del tempo verso una spiritualità devota, il richiamo dell'antico: dalla Domus Aurea allo studio del trattato di Vitruvio. Raffaello osserva, ascolta e traduce in pittura e architettura, filtrando queste novità all'interno della sua personalità artistica già ben formata, grazie al breve ma intenso precedente soggiorno fiorentino (1504-1508), dove nel fervido ambiente mediceo ha potuto cogliere quegli insegnamenti filosofici degli accademici neoplatonici, che poi appunto amalgamerà nella fase artistica romana.

Nel modo di agire di Raffaello a Roma si ritrova – pur con le dovute distinzioni storiche e stilistiche – una qualche assonanza con le scelte operate quasi un secolo prima da Beato Angelico a Roma tra gli anni 1445 e 1455. Anche la presenza dell'Angelico nella città eterna si svolge a stretto contatto con papi umanisti, soprattutto Niccolò V, e con il fervido ambiente teologico ed erudito della corte pontificia. Inoltre l'ammirazione che l'Angelico nutre per le antichità romane viene calmierata dalla forte dimensione spirituale che egli mescola nelle sue pitture, appartenendo lui stesso all'ordine religioso dei domenicani: determinante diventa il rapporto di amicizia e di condivisione di intenti umanistici con la personalità di spicco dell'Ordine, nonché addentro alle questioni pontificie, il cardinale Juan de Torquemada. In questo anno 2020 dedicato a Raffaello non si può fare a meno di ripensare a Beato Angelico, il cui volto si trova raffigurato proprio tra i personaggi della Chiesa militante nella parte inferiore del grande affresco di Raffaello nei Palazzi Vaticani, la *Disputa del Sacramento*, una delle prime opere dell'artista appena giunto a Roma. Il ritratto costituisce più di un semplice omaggio: lo si potrebbe considerare piuttosto una testimonianza di continuità delle aspirazioni della poetica figurativa sacra dell'Angelico, che Raffaello sembra riprendere e fare sua.

Per comprendere tutto ciò nella giusta maniera bisognerebbe ricordare l'intero percorso artistico romano dell'Angelico: si è fortunati perché questo è l'argomento del ponderoso volume *Il Beato Angelico a Roma 1445-1455* di Gerardo de Simone pubblicato recentemente. L'autore con acume critico e precisione filologica si immerge nell'argomento, affrontando una complessa quantità di dati che espone con chiarezza, grazie anche alla cura grafica dell'editore Olschki di Firenze che ha realizzato un vero in-folio grande sontuosamente corredato da 145 tavole a colori e da altrettante figure in bianco/nero. Si può iniziare leggendo un brano della *Descrizione* dell'abate Taja dei primi anni del Settecento, quando la Cappella Niccolina viene "riscoperta" dopo parecchio tempo di oblio:

"Le *Istorie di S. Lorenzo* (...) furono bellissime certamente anche agli occhi di Raffaello Sanzio, il quale, se ne fece esempio, e strada per l'ingrandimento della maniera, e ne ricavò distinto profitto per la degradazione, e dolci passaggi del colorito, e de' contorni ancora, che hanno grazia, non essendovi stato tra que' primi maestri innanzi di Raffaello a chi egli abbia potuto apprendere meglio, che dal Beato Giovanni il soave movimento delle figure, la venustà dell'aria nelle sembianze, la leggiadria nel pennelleggiare, la purità nel componimento, la degradazione nelle tinte, e tutto il più perfetto della natura sublimato all'idea dell'arte senza alterarne, se non che in meglio, il carattere originale. Questa imitazione tenuta da Raffaello sull'opere del beato Giovanni si riconosce manifestamente, da chi ben intende, nelle prime pitture del medesimo Raffaello; non portando a tanta leggiadria l'imitazione di Pietro Perugino maestro di lui, non di Sandro Botticello, non di Pietro della Francesca, non di Luca Signorelli, e non di alcuni altri rari maestri della pittura rinascenza che hanno in se non so qual durezza e mala grazia, al contrario della maniera di Fra Giovanni" (p. 107 e nota 12).

Queste parole – seppure giustamente possono al giorno d'oggi sembrare troppo semplicistiche – aprono invece alla suggestiva ipotesi che Raffaello possa aver considerato Beato Angelico quasi come un modello di artista da seguire, in quanto le scelte di entrambi sono volte a coniugare l'antico con il sacro. Le committenze romane di Beato Angelico andrebbero perciò intese anche tenendo conto del forte ascendente suscitato dalla sua arte nei pittori che seguirono e in particolare in Raffaello. Il libro di de Simone offre questa possibilità di verifica.

L'autore divide le principali tematiche relative all'attività dell'Angelico a Roma in sei capitoli: sono argomenti che ben conosce in quanto frutto dei suoi studi accademici a Pisa con Antonio Pinelli, poi riordinati in successivi articoli e soprattutto nella mostra romana del 2009 sull'Angelico, alla cui cura ha partecipato con Giovanni Morello e Alessandro Zuccari; quest'ultimo inoltre firma anche la *Prefazione* di questo libro. I primi tre capitoli preparano il lettore alla comprensione della situazione storica del primo Rinascimento a Roma. Sono anni decisivi per l'attuazione dell'umanesimo cristiano, iniziato da Martino V Colonna (1417-1431) e reso concreto da Eugenio IV Condulmer (1431-1447). Sarà, però, soprattutto durante il pontificato di Niccolò V Parentucelli (1447-55) che avverranno i principali studi sulle antichità romane, grazie all'azione decisiva dell'erudito e architetto Leon Battista Alberti: nel capitolo a lui dedicato, de Simone si sofferma sulla *Bibliotheca Graeca* nei Palazzi Vaticani, la cui "decorazione sembra rispecchiare le teorie architettoniche albertiane" (p. 44); il suggestivo colonnato dipinto spinge l'A. a favore di una datazione niccolina e non sotto Sisto IV, come una parte della critica proporrrebbe.

Nei tre capitoli successivi si entra nel cuore dell'argomento. Delle prime committenze dell'Angelico ricevute a Roma, quelle da parte di Eugenio IV, purtroppo non rimangono testimonianze ed anche la loro memoria storica tende a perdersi nei secoli. De Simone invece, notando quanto i cicli per la Cappella del Sacramento nei Palazzi Vaticani con scene cristologiche e ritratti di personalità illustri abbiano avuto all'epoca un'importanza notevole, rintraccia con inequivocabili capacità scientifiche, interessanti riferimenti iconografici in alcuni codici miniati e in pittori coevi, come il principale della corte francese, Jean Fouquet.

Giustamente de Simone dedica un centinaio di pagine alla Cappella Niccolina nei Palazzi Vaticani, sulla quale in verità è stato già scritto molto anche in seguito al risultato degli ottimi restauri compiuti nel 1995-96 da Carlo Giacomassi e Donatella Zari. L'autore riesce a dimostrare, avvalendosi di una ricca documentazione in parte inedita, come Beato Angelico sia diventato il pittore che meglio ha interpretato gli intendimenti di Niccolò V: quelli principalmente volti a rielaborare in chiave rinascimentale l'*historia sacra* da raffigurare. Beato Angelico, infatti, attraverso un'intuitiva capacità stilistica diventa il principale artefice nella resa figurativa delle rinnovate esigenze teologiche e devozionali di quegli anni sotto l'influsso di Niccolò V. Allo stesso modo – ci piace aggiungere – Raffaello elaborerà per Giulio II una nuova fase stilistica, riuscendo a "modernizzare", per dirla con le parole di Giorgio Vasari, quel difficile concetto di *historia sacra*, in parte forse grazie all'osservazione attenta delle soluzioni del Beato Angelico nelle committenze romane.

In particolar modo nella Cappella Niccolina Beato Angelico dimostra di essere riuscito a bilanciare il racconto storicizzato dei protomartiri Stefano e Lorenzo con quella dimensione contemplativa richiesta dal pontefice per la sua cappella privata, anche se vi si svolgevano pure delle cerimonie papali. Ripercorrendo la storiografia critica de Simone ricontestualizza il ciclo pittorico, mettendo in evidenza giustamente i "Fondamenti ideologici e teologici del ciclo- I Padri e i Dottori della Chiesa" (p. 137-153) che sintetizzano gli orientamenti del papa e dei forti influssi agostiniani e tomisti dell'epoca. Questo permette di comprendere meglio il significato ecclesiale della scelta delle storie dei protomartiri Stefano e Lorenzo, che si snodano lungo due registri sovrapposti. Con intelligenza l'autore dedica un intero paragrafo alla spiegazione dell'Ufficio diaconale, permettendo al lettore di comprendere in modo più completo il significato di alcune scene: ad esempio in quelle dove ad entrambi i martiri viene consegnata la patena "l'intento era di dare all'investitura di Stefano e di Lorenzo un senso più universale e generalizzante di *exempla* per tutti i ministri della Chiesa" (p. 175).

L'ultimo capitolo riguarda l'attività svolta dall'Angelico nella chiesa domenicana di Santa Maria Sopra Minerva ed è quello più originale perché l'autore affronta temi, scoperte e attribuzioni meno conosciuti. Dopo una breve parentesi fiorentina (1450-1452) perché nominato priore del monastero di San Domenico a Fiesole, Beato Angelico ritorna a Roma su chiamata del cardinale domenicano Juan de Torquemada. Si tratta della decorazione del chiostro della chiesa domenicana della Minerva con un progetto iconografico ideato dallo stesso cardinale, nel senso che essa si ispira alle *Meditationes* da lui composte secondo la tradizione della *praxis meditandi* dell'Ordine, che viene rinvigorita dalla frangia dei frati "osservanti" che annoverano tra gli altri gli stessi Torquemada e l'Angelico. Il testo delle 34 meditazioni rivolto principalmente alla vita di Gesù circolava naturalmente manoscritto e alcuni esemplari presentano delle illustrazioni, tra questi il più completo si trova nella Biblioteca Vaticana. La sopraggiunta invenzione a stampa porta nel 1467 alla prima pubblicazione illustrata con xilografie, che raggiunse in breve una notevole fama. Dal confronto di queste

illustrazioni de Simone individua riferimenti iconografici e stilistici che riconducono alla mano dell'Angelico, permettendo di ipotizzare come potessero essere gli affreschi del chiostro. Purtroppo, infatti, anche questo ciclo pittorico è andato distrutto già nel pieno Cinquecento, così la testimonianza figurativa dell'Angelico rimarrà per sempre circoscritta alla Cappella Niccolina, in seguito oltremodo di difficile accesso per gli artisti. Eppure anche nel chiostro l'Angelico prosegue nella sua opera di innovazione iconografica e stilistica riguardo i temi più tradizionali della storia della fede e sviluppa ad uno stadio ulteriore il rapporto tra testo e immagine. Interessante a questo proposito risulta il confronto con "quanto realizzato nell'Armadio degli Argenti, l'opera in cui l'impiego di iscrizioni da parte dell'Angelico aveva raggiunto un acme senza precedenti" (p. 261). Si tratta di 36 scene dipinte che compongono il famoso reliquiario per la chiesa della Santissima Annunziata a Firenze.

Il libro si conclude con una disamina della tomba dell'artista, morto nel 1455, che si trova nella chiesa della Minerva: l'A. constata che nell'iscrizione dell'umanista Lorenzo Vala, voluta da Niccolò V, l'Angelico viene paragonato al sommo pittore greco Apelle (*velut alter Apelles*) e ciò "non poteva che avvenire a Roma, la città dove l'Angelico compì la maturazione finale del suo stile in direzione di un classicismo pieno e "latino" (p. 266). Non resta che ricordare che al Pantheon, a pochi metri di distanza dalla tomba dell'Angelico, si trova la tomba di Raffaello, che reca anch'essa un'iscrizione di un importante umanista del Rinascimento (Bembo), dove questa volta si legge che è la natura stessa (*rerum magna parens*) a soffrire per la morte di un grande artista.