


Predella journal of visual arts, n°47, 2020 www.predella.it - Monografia / Monograph 

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa, Michela Morelli

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The theme of the Seven Last Words of Christ on the cross, reported in the canonical Gospels, has been resonating deeply in the theological and devotional literature since the early Middle Ages until today, and in sacred music from the seventeenth century onwards. Surprisingly, the motif occurs very rarely in the visual arts (theatre and cinema are only incidentally taken into account here). Fra Angelico illustrated the Seven Last Words in the fresco cycle of the convent of San Marco, Florence, in seven cells along the northern corridor, as the iconographic features and the surviving inscriptions attest. Indeed, the subject of the Crucifixion was intentionally reiterated throughout the cycle, in accord with the Observant Dominicans' focus on Christ's Passion as a model of meditation and emulation for the friars. Despite the universal fame of Fra Angelico's frescoes, the particular iconography of the Seven Last Words has gone almost completely unnoticed. This essay offers a better understanding and contextualization of the Seven Last Words within the celebrated cycle, and offers new clues to assert the role of Fra Antonino Pierozzi, who was the prior of San Marco in the years of Fra Angelico's activity there, as iconographic advisor.

quia singulis cellis illius conventus depicta est Crucifixi ymago, utpote liber vite expansus
et liber de arte amoris Dei, frater quidam devotus cepit sepius oculos
corporis et cordis ad Crucificum levare, unde veniret auxilium sibi
Gerard de Frachet, *Vitae fratrum*¹

Dominus [...] in cruce pendens, etiam usque ad exitum spiritus non fuit otiusus,
sed faciebat et dicebat utilia pro nobis; unde, secundum Augustinum, se habuit
sicut magister in cathedra, et lignum pendentis factum est cathedra docentis
Ludolfo di Sassonia, *Vita Jesu Christi*²

Cristo disse in Croce sette parole di grande amore
Domenico Cavalca, *Specchio di vera croce*³

Cithara lignea crux intelligitur [...] melos resultans ex cithara sermo est Christi [...]
Quid suavius cithara ista audiri potest?
Antonino Pierozzi, *Devotissimus triologus*⁴

1. Nell'ampio catalogo di Fra Giovanni da Fiesole il ciclo di San Marco costituisce il numero più esteso e più celebre. Pur assurto agli onori di pubblico e di critica solo alla metà del XIX secolo, l'insieme degli affreschi realizzati per la sede fiorentina dei domenicani osservanti conquistò presto la stima e l'apprezzamento dei visitatori, tra cui svariati artisti, più e meno noti (fig. 1), gradualmente eclissando la fama degli affreschi vaticani della Cappella Niccolina (considerati l'indiscusso *opus magnum* dell'artista tra fine Sette e primo Ottocento)⁵.

La rivalutazione del pittore come campione dell'arte cristiana medievale, epigono della rinascita giottesca e a suo modo originale interprete dell'*ars nova* quattrocentesca, trovò nell'impresa di San Marco la sua espressione più tipica: una fortuna di cui fu tappa fondamentale la pubblicazione, nei primi anni Cinquanta, della monografia del domenicano Vincenzo Marchese, corredata di un ricco apparato illustrativo⁶. L'apertura del Museo di San Marco nel 1869 favorì una conoscenza sempre più diffusa degli affreschi, agevolata dalla parallela fioritura editoriale di guide e studi e dal crescente interesse dei viaggiatori italiani e stranieri⁷.

Se i dipinti del chiostro – le lunette sovrapporta – e della sala capitolare erano già ben noti ai tempi di Vasari, che descrisse in dettaglio la monumentale *Crocifissione* nel capitolo (fig. 11), sostanzialmente ignoti invece erano gli affreschi al primo piano del convento, uno in ciascuna delle quarantaquattro celle del dormitorio e tre nei corridoi (*Annunciazione, Crocifisso con san Domenico, Madonna delle ombre*). Come gli studi hanno da tempo rilevato, da un lato le *Constitutiones* domenicane prescrivevano una castigatezza e sobrietà quasi cistercensi («mediocres domus et humiles habeant fratres nostri, nec fiant in domibus nostris curiositates et superfluitates notabiles in sculpturis et picturis et pavimentis et aliis similibus que paupertatem nostram deformant», nella formulazione definitiva del 1300)⁸, dall'altro prescrivevano che «fratres non habeant nisi unicam cellam pauperem, sine ornamentis aut imaginibus profanis, sed cum imaginis Crucifixi, Beatae Virginis et Patris nostri Dominici»⁹; analogamente, i Capitoli Generali e Provinciali sin dalla metà del Duecento¹⁰ caldeggiavano l'uso di immagini di San Domenico e di San Pietro martire «in locis congruentibus»¹¹, «in ecclesiis et in locis solemnibus civitatum»¹². Nel lodare il fervore dei confratelli delle origini, le *Vitae fratrum* di Gerard de Frachet, composte a Limoges tra il 1256 e il 1259, testimoniano che «in cellis eciam habebant eius [Beatae Virginis] et filii Crucifixi ymaginem ante oculos suos, ut legentes et orantes et dormientes ipsas respicerent, et ab ipsis respicerentur oculo pietatis»¹³.

Tali *imagines* erano da intendersi come tavolette dipinte, sul tipo di quella di Andrea di Buonaiuto alla Pinacoteca Vaticana (*Crocifissione con la Vergine, san Giovanni Evangelista e un frate domenicano, 1370-1377*, eseguita verosimilmente per un frate di Santa Maria Novella) e, in ambito non domenicano ma certosino, di quelle di Jean de Beumetz conservate al Louvre e al Cleveland Museum of Art (1389-1395, entrambe *Crocifissioni con le tre Marie, Giovanni Evangelista e un monaco certosino*, uniche superstiti delle ventisei destinate alle celle della Chartreuse de Champmol)¹⁴. La decorazione del convento di San Marco per mano dell'Angelico si spinse ben oltre: la serie di affreschi dipinta per le celle

portò tali premesse a sviluppi non solo senza precedenti, ma anche senza seguito. Un *unicum* straordinario, e al contempo un'esperienza limite, irripetibile o forse antieconomica se non fu ripresa, a quel che ne sappiamo, neanche nel raggio dell'osservanza domenicana¹⁵.

Ad arricchire, e diciamo pure complicare il quadro è il "programma" d'insieme della decorazione, la cui comprensione organica continua a rimanere elusiva, nonostante i progressi compiuti dagli studi negli ultimi decenni. Prima di provare a dare un contributo in tal senso, è opportuno riepilogare la cronologia nota, attingendo anzitutto alla fonte più antica, la *Cronaca* del convento dettata da Fra Giuliano Lapaccini, priore di San Marco dal 1444 al 1454, nota nella trascrizione di Fra Roberto degli Ubaldini da Gagliano e pubblicata dal biografo di sant'Antonino, Raoul Morçay, nel 1913¹⁶. Il 21 gennaio 1436 papa Eugenio IV emise la bolla che assegnava San Marco ai frati osservanti di San Domenico di Fiesole, in sostituzione degli occupanti storici (e fondatori, nel 1299) del sito, i benedettini silvestrini¹⁷; questi ultimi fecero però appello al Concilio di Basilea, che confermò l'assegnazione ai domenicani nel mese di agosto, grazie alla *peroratio* del teologo e canonista papale Juan de Torquemada (domenicano, cardinale dal 1439), coadiuvato dall'agente mediceo Bartolomeo de' Martelli¹⁸. San Marco versava in condizioni fatiscenti, i domenicani dovettero all'inizio adattarsi ad abitare celle cadenti e malsane¹⁹; nove frati professi di San Domenico a Fiesole si spostarono nella nuova sede, cui si aggiunsero durante il priorato di Fra Cipriano da Raggiolo (1435-1439) diciassette nuovi frati (tredici chierici e quattro conversi)²⁰. Le due comunità religiose rimasero unificate, guidate da un unico priore (che dal 1439 al 1444 fu Antonino Pierozzi, poi arcivescovo di Firenze), cui facevano capo due vicepriori; ma nel luglio 1445, sotto il priorato del Lapaccini, si aprì un contenzioso che portò alla separazione²¹. A questa data San Marco contava diciannove chierici, cinque novizi e cinque conversi; il pittore Fra Giovanni e suo fratello, lo scriba Fra Benedetto, furono tra i frati professi (con altri nove) che optarono per il convento d'origine a Fiesole. San Domenico era stato costruito, grazie al lascito di seimila fiorini di Barnaba degli Agli nel 1418, con un dormitorio di venti celle²². San Marco poté contare sul generoso mecenatismo di Cosimo de' Medici (e di suo fratello Lorenzo, morto nel 1440), il quale investì nell'impresa la cifra strabiliante di trentaseimila ducati tra il 1436 e il 1453²³, e sull'operato del suo architetto di fiducia, Michelozzo di Bartolomeo: nel 1437-1438 fu edificato il primo dormitorio, quello est sull'odierna via La Pira, soprastante il refettorio (una delle poche parti solide della vecchia struttura), con venti celle, conforme *ad unguem* al prototipo fiesolano²⁴. Nel 1439, vinte le estreme rivendicazioni dei silvestrini, si passò al rifacimento della tribuna della chiesa, per la quale l'Angelico dipinse, di ritorno

da Cortona (dove è documentato nel marzo 1438)²⁵, la *cona* per l'altare maggiore, una moderna *pala quadrata* che onora in pari misura il titolare della chiesa, San Marco, e i nuovi codedicatari della cappella, nonché santi protettori dei Medici, Cosma e Damiano²⁶. Uno scomparto della predella ambienta il *Seppellimento* dei due fratelli anargiri nella piazza San Marco (fig. 2): a destra della facciata della chiesa si scorge il convento con il dormitorio est completo, mentre ancora non risulta costruito quello sud sul lato prospiciente la piazza, e si intravede la testata destra del transetto poi eliminata per completare il dormitorio settentrionale²⁷.

I lavori proseguirono a ritmi serrati fino alla conclusione: il 6 gennaio 1443 la chiesa fu solennemente consacrata alla presenza del pontefice Eugenio IV²⁸; l'anno dopo fu terminata la biblioteca, fortemente voluta da Cosimo de' Medici, iniziata nel 1441 per accogliere i codici latini e greci appartenuti a Niccolò Niccoli: la creazione più insigne e degna di nota nel giudizio del Lapaccini²⁹. Al primo dormitorio se ne erano aggiunti altri due: quello sul lato sud, verisimilmente compiuto tra il 1440 e il 1441 e prospiciente la piazza, destinato alle celle dei novizi – in fondo al quale era il relativo capitolo, «*quaedam habitatio lata et quadra quae habebatur pro vesteria (modo est capitulum novitiorum)*»³⁰; e quello, ad esso opposto e parallelo, soprastante la sala del capitolo (conclusa nel 1442), sul lato nord, lungo il quale si innestò a perpendicolo il braccio monumentale della biblioteca³¹. Nel complesso il *dormitorium tripartitum* con le sue quarantaquattro celle disegnava una U incardinata nel fianco destro della chiesa tutt'intorno al chiostro poi detto di Sant'Antonino (fig. 3).

La distribuzione delle celle nei tre bracci era connessa con la diversa destinazione: i chierici (frati professi) nel braccio orientale, i novizi nel braccio meridionale, i terziari (e gli ospiti del convento, in contiguità con la biblioteca) in quello settentrionale³². Seguendo l'invalsa numerazione delle celle³³, la prima sequenza (1-11, da nord a sud) riguarda quelle esterne – prospicienti via La Pira – dell'ala est, generalmente le più apprezzate per qualità pittorica: *Noli me tangere*, *Compianto sul Cristo deposto*, *Annunciazione*, *Crocifissione*, *Natività*, *Trasfigurazione*, *Cristo deriso*, *Resurrezione/Marie al sepolcro*, *Incoronazione della Vergine*, e in fondo la doppia cella del priore con *Presentazione di Gesù al Tempio* e *Madonna col Bambino tra i santi Agostino e Domenico* (in omaggio alla regola agostiniana adottata dai frati predicatori). Le celle dirimpettaie, dal lato chiostro, presentano una prevalenza di Crocifissioni (celle 23, 25, 29, 30) e altri soggetti legati alla Passione (*Vir pietatis*, cella 26; *Flagellazione*, cella 27; *Andata al Calvario*, cella 28) più il *Battesimo* (cella 24). La cella 22, posta ad angolo tra l'ala orientale e quella meridionale e verosimilmente riservata al maestro dei novizi, è decorata con il *Crocifisso con Maria orante* assisa ai piedi della croce. L'ala dei novizi presenta un'unica fila di celle (dalla 15 alla 21 in direzione

ovest-est) affacciandosi sul chiostro, decorate tutte con il *Crocifisso e San Domenico orante* (cornice e formato sono omologhi all'affresco della cella 22): il santo fondatore appare sempre inginocchiato ma varia la postura degli arti superiori (abbraccia la croce, prega a mani giunte o intrecciate, o con le braccia incrociate sul petto, si copre il volto per il dolore, si autoflagella, apre le palme come per un *Pater noster*) in analogia con i diversi modi della preghiera di San Domenico delineati nel *De modo orandi*, anonima guida tardoduecentesca all'orazione per i frati predicatori ad imitazione del loro capostipite tramandata da alcuni codici miniati (su tutti il Vat. Ross. 3)³⁴. Le celle nel braccio dei terziari (nord) proseguono da est verso ovest con Storie della Passione (celle 31-35: *Discesa al Limbo, Sermone della montagna, Tentazione di Cristo, Ingresso a Gerusalemme, Cattura di Cristo, Orazione nell'orto, Istituzione dell'Eucarestia*), per concludersi con una lunga iterazione di Crocifissioni (celle 36-43) interrotta unicamente dall'*Adorazione dei Magi* nella cella 39, cappella dell'adiacente cella 38 (i due ambienti congiunti erano riservati a Cosimo de' Medici).

Come è evidente anche da questo sommario riepilogo, a dominare largamente il ciclo è il tema della Passione di Cristo, attraverso una fitta, a tratti ossessiva ripetizione di Crocifissioni (e temi affini o contigui); in assenza di un ordine narrativo, la maggioranza della critica ha concluso che «non è esistito un progetto unitario, preciso e dettagliato»³⁵ e in ogni caso «no single source is known for the subjects or sequence of the frescoes»³⁶. Per le celle dei frati professi, privilegiate dagli esegeti, William Hood ha ipotizzato una corrispondenza, invero non stringente, tra i soggetti e le festività del calendario liturgico domenicano³⁷. John T. Spike ha posto in relazione le sequenze di affreschi destinate ai chierici e ai novizi con gli scritti dello Pseudo-Dionigi l'Areopagita (il filosofo neoplatonico già evocato da Georges Didi-Huberman per interpretare la *Madonna delle ombre* e altri affreschi di San Marco³⁸), in particolare con il *De ecclesiastica hierarchia*: le tre serie corrisponderebbero a tre livelli di comprensione progressiva delle verità rivelate, da quello più semplice – la Purificazione – dei catecumeni (celle 15-21), a quello intermedio – l'Illuminazione – dei frati professi più giovani, attraverso più elaborate meditazioni sulla Passione (celle 22-29), fino al grado più alto della Perfezione riservata ai frati ordinati sacerdoti (celle 1-9, suddivise in triadi)³⁹. Nel braccio settentrionale, le Storie della Passione prospicienti il chiostro di Sant'Antonino (celle 31-36)⁴⁰, dal carattere più narrativo (sono gli unici affreschi delle celle, con il *Noli me tangere*, fig. 25, privi di santi domenicani oranti)⁴¹, si distinguono dalle Crocifissioni “meditative” delle rimanenti celle 37-43 (con le quali tuttavia, come vedremo, si lega in serie la 36; fig. 4): la prima (cella 37; fig. 9) era destinata a capitolo dei conversi, come conferma l'ubicazione –

speculare al capitolo dei novizi – e l'iconografia – a tre croci con oranti e dolenti – analoga, in scala ridotta, al monumentale *Calvario* nella sala capitolare al pianterreno (fig. 11)⁴²; oltre la doppia cella di Cosimo de' Medici (38-39; figg. 14-15), l'ultima serie di Crocifissioni (40-43) con San Domenico, le Marie e altri astanti (figg. 16 e 18-22). Le due sequenze 31-36 e 40-44 erano destinate ai conversi e secondo necessità agli ospiti del convento, in particolare ai fruitori (umanisti, teologi) della biblioteca michelozziana innestata tra le celle 42 e 43⁴³.

Ad onta della reiterazione del tema del martirio di Cristo in croce, l'Angelico distingue i tre gruppi nelle tre ali del convento: ciascun gruppo è connotato da composizioni analoghe ma non identiche. La serie di Crocifissi con ai piedi san Domenico nell'ala dei novizi (celle 15-21) è variata nella posa del santo; le quattro Crocifissioni nel braccio dei professi (celle 23, 25, 29, 30) hanno tutte schema a V con costoni di roccia ai lati e cielo scuro sul fondo (a mostrare, in accordo con i Vangeli, che «tenebrae factae sunt»), ma mutano gesti e identità degli astanti; la sequela nel braccio nord dalla cella 36 alla 43 scandisce, nella fedeltà ad un'ambientazione scarna e desolata (la croce campeggia solitaria contro un fondale neutro; figg. 4, 9, 13, 15, 17, 19-20), sette diversi momenti della narrazione evangelica, corrispondenti alle Sette ultime Parole pronunciate da Cristo in croce. Si tratta, più che di parole, di brevi frasi attinte ai quattro Vangeli, la cui prima formulazione risale al *Diatessaron*, la silloge del Tetravangelo composta intorno al 170 d.C. da Taziano⁴⁴, poi riproposte e commentate innumerevoli volte – in ordine mutevole – nella letteratura teologica e devozionale del Medioevo⁴⁵: ad esempio nella breve orazione *De septem verbis Christi in cruce* di Beda il Venerabile (VIII sec.)⁴⁶ – e nell'apocrifia *Oratio devotissima de sancto Augustino*, con cui si ritrova abbinata nei Libri d'Ore⁴⁷; nello pseudo-bernardiano, diffusissimo *Liber de Passione Christi et dolore et planctu matris eius* (oggi attribuito al cistercense Ogerio di Lucedio)⁴⁸; nel lungo *Tractatus de septem verbis Domini in cruce* di Arnaut de Bonneval (Arnaldo di Bonnevalle, amico e biografo di Bernardo di Chiaravalle, nonché primo assertore della corredenzione mariale)⁴⁹; nel *Dialogus Beate Mariae de Passione Domini* dello Pseudo-Anselmo (post 1240)⁵⁰; nella *Vitis mystica* (un trattato sulla Passione) e nel *De septem verbis Domini in cruce* (un ritmo in versi latini) di San Bonaventura⁵¹. Restando in ambito francescano, nel *Tractatus de missa* dell'occitano Pietro di Giovanni Olivi (m. 1298)⁵², nei sermoni *De septem verbis Domini in cruce* di Gilberto di Tournai (Guilbertus Tornacensis, m. 1284)⁵³, nell'*Arbor vitae crucifixae* (estesa e commentata *vita Christi* derivata dal *Lignum vitae* bonaventuriano, 1305) di Ubertino da Casale⁵⁴, e nelle celebri *Meditationes vitae Christi* dello Pseudo-Bonaventura (credute autografe fino al XVIII secolo), composte secondo Sarah McNamer dapprima in volgare italiano nell'ambito delle

clarisse pisane ma destinate a una larghissima diffusione su scala europea nella versione ampliata in latino (attribuita al sangimignanese Fra Giovanni de' Cauli) e nelle sue molteplici traduzioni⁵⁵. Nell'ambito dei frati predicatori: nel più diffuso manuale di teologia scolastica del basso Medioevo, il *Compendium theologiae veritatis* di Hugues Ripelin di Strasburgo (m. 1268)⁵⁶; nel commento all'Apocalisse di Hugues de Saint-Cher, cardinale e teologo (m. 1263)⁵⁷; nell'*Heptalogus* di Robert Holkot, allievo di Guglielmo da Occam (m. 1349)⁵⁸; un resoconto approfondito e dottamente commentato nella monumentale *Vita Christi* del primo domenicano, poi certosino (dal 1339) Ludolfo di Sassonia (iniziata negli anni venti del Trecento)⁵⁹; nello *Specchio di vera croce* del pisano Domenico Cavalca (1330 c.)⁶⁰; nel cantare in ottava rima del senese Niccolò Cicerchia (seguace di santa Caterina da Siena), composto nel 1364 ma poi circolante anonimo col titolo *La Passione del Nostro Signore Jesu Christo, et 'l pianto della Maddalena*⁶¹; fino al priore di San Marco negli anni dell'Angelico, Antonino Pierozzi (nel *Chronicon*⁶² e nel *Devotissimus trialogus*⁶³), e in parte nel suo maestro, il fondatore di San Domenico di Fiesole Giovanni Dominici (nel *Libro d'Amore di Carità*)⁶⁴. Delle Sette Parole è traccia anche nel *Modus meditandi* (uno dei più diffusi manuali di orazione metodica) di Ludovico Barbo (m. 1443)⁶⁵ e nella tradizione letterario-drammaturgica, dalla *Passion des jongleurs* (XII-XIII sec.) ai *Ludi de Passione Domini* (contenuti nel celebre codice dei *Carmina Burana* dell'abbazia di Benediktbeuren, 1230 c.), e nella pratica confraternale degli uffici del Giovedì e Venerdì Santo⁶⁶.

La successione più canonica delle Sette Parole è la seguente:

- I *Pater dimitte illis non enim sciunt quid faciunt* (Lc 23,34a)
- II *Hodie mecum eris in paradiso* (Lc 23, 43)
- III *Mulier, ecce filius tuus [...] ecce mater tua* (Gv 19, 26-27)
- IV *Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?* (Mt 27, 46; Mc 15, 34)
- V *Sitio* (Gv 19, 28)
- VI *Consummatum est* (Gv 19, 30)
- VII *Pater in manus tuas commendo spiritum meum* (Lc 23, 46).

2. Pur affiorata carsicamente negli studi, l'identificazione delle Sette Parole nel ciclo di San Marco è rimasta di fatto inosservata nella bibliografia angelichiana. Alcune delle frasi estreme del Redentore furono notate da Venturino Alce nelle celle 36-38 e 41 (figg. 4-5, 9-10, 14-15, 18-19), in virtù delle iscrizioni, tuttora leggibili, ivi "parlate" a mo' di fumetto da Cristo⁶⁷. Successivamente Concetto Del Popolo, a margine di un lungo saggio sull'*Armadio degli Argenti*, ha argomentato che tutte le Sette Parole sono illustrate nel ciclo, intuendo che anche

le tre Crocifissioni apparentemente prive di iscrizioni (celle 40, 42, 43; figg. 16, 20, 21) sono interpretabili in linea con la serie tracciata da Alce⁶⁸.

Procedendo con la disamina di ciascun affresco, nella cella 36 (fig. 4) è rappresentato il momento in cui Gesù viene inchiodato alla croce: un tema iconografico in verità raro, di origine bizantina ma poi sviluppato nella pittura italiana del Due e Trecento⁶⁹; la fonte testuale della scena dipinta dall'Angelico è stata indicata da Vincenzo Marchese in una leggenda trecentesca della Maddalena⁷⁰, da Stefan Beissel in un passo delle *Meditationes* dello Pseudo-Bonaventura⁷¹:

Hic modum crucifixionis diligenter attende. Ponuntur due scale, una retrorsum, alia ad sinistrum brachium, super quas malefici ascendunt cum clavis et martellis. Ponitur eciam alia scala ex parte anteriori, attingens usque ad locum ubi debebant pedes figi. Conspice nunc bene singula: compellitur Dominus Jesus crucem ascendere per hanc scalam parvam; ipse autem sine rebellione et contradicione facit humiliter quidquid volunt. Cum igitur in superiori parte illius parve scale pervenit ad crucem, renes vertit, et illa regalia aperit brachia, et extendens manus pulcherimas, in excelsis eas porrigit suis crucifixoribus.[...]72.

Nell'ambito dei soggetti della preparazione alla Crocifissione – che si evolvono in parallelo alle coeva fioritura letteraria e teatrale di laude (Jacopone *in primis*) e misteri della Passione – la salita sulla croce segue (ma spesso si combina con) la spoliazione: rispetto alle varianti più di frequente attestate del Cristo in procinto di salire o ascendente sui gradini⁷³, l'Angelico lo raffigura ormai pervenuto al posto assegnatogli, con le braccia stirate dai due aguzzini sui bracci della croce, le mani trafitte dai chiodi, i piedi ancora poggianti sulla scaletta. Il precedente più vicino è un affresco della bottega di Pietro Cavallini nel coro delle clarisse di Donnaregina Vecchia a Napoli, parte di un ampio ciclo cristologico (1320 c.), dove però il Cristo calca una pedana e la scena è altrimenti affollata e concitata (fig. 6)⁷⁴. Secondo un'altra versione, riportata come alternativa dalle stesse *Meditationes* e attestata tra gli altri da Ludolfo il Sassone, Cristo fu inchiodato sulla croce ancora distesa al suolo; un racconto più realistico forse, ma meno efficace sul piano simbolico: per Caterina da Siena, anima ispiratrice dell'Osservanza domenicana, «acciò che l'anima possa salire a questa perfectione, Cristo [in croce] gli è fatto del corpo suo scala, e su v'à fatti gli scalonni»⁷⁵. L'Angelico optò per la prima versione, in accordo con il Vangelo di Luca che riferisce la prima delle Sette Parole («P[ATE]R DIMICTE ILLIS QUIA NESCIUNT», Lc 23, 34; fig. 5)⁷⁶ subito dopo l'erezione delle tre croci con Gesù e i due ladroni ai lati (Lc 23, 33); era l'ora terza, stando al resoconto di Marco (15, 25). Alla serena accettazione del proprio destino da parte del Redentore, che invita il Padre al perdono dei carnefici, corrisponde il dolore di Maria, che non regge la vista del figlio crocifisso e al contempo nella sua tragica compostezza

(la posa in piedi, corruciata e con le mani intrecciate all'altezza del grembo, ha una nobile genealogia che dalla classica Medea arriva a Giotto e Caravaggio)⁷⁷ dà prova, per citare ancora santa Caterina, della sua «smisurata carità [...], che di sé medesima avrebbe fatta scala per ponare in croce il Figliuolo suo, se altro modo non avesse avuto»⁷⁸. La Vergine è sorretta e rincuorata dalla Maddalena, che volge compassionevole lo sguardo verso quello di Cristo, *quoniam dilexit multum* (Lc 7, 47); veste il canonico abito rosso simbolico della sua *caritas*, e ha il capo scoperto a mostrare i lunghi capelli biondi con cui aveva asperso i piedi di Gesù⁷⁹. Dal lato opposto della croce, il soldato di spalle e i due astanti barbuti che si interrogano preoccupati sul condannato, non confondibili con le guardie che si giocano a dadi le sue vesti spesso ritratte nelle Crocifissioni, possono identificarsi con il centurione prossimo all'*agnitio* (che ritroviamo inginocchiato nella cella 40; fig. 16) e con Nicodemo e Giuseppe di Arimatea, protagonisti della successiva deposizione dalla croce: fattezze e abbigliamento di entrambi sono compatibili infatti con quelle che li contraddistinguono nella Pala Strozzi, nella quale il pittore aveva altresì introdotto il motivo delle due scale simmetriche appoggiate alla croce⁸⁰.

L'affresco della cella 36 ha un parallelo nel braccio est, nella cella 23 (fig. 7), dove è dipinta una scena analoga sia nell'iconografia che nel messaggio (la necessità per la Salvezza del sacrificio di Cristo). Cristo è crocifisso da quattro figure femminili in volo, affioranti da nubi arrossate (come i disperati angeli giotteschi nella *Crocifissione con cinque francescani* del transetto inferiore ad Assisi – opera che dovette avere un grande impatto su Fra Giovanni, a cominciare dal *Calvario con i fondatori degli ordini religiosi* nel capitolo di San Marco, figg. 11-12⁸¹ –, ma prive di ali). Sono quattro Virtù: tre di esse conficcano i chiodi, la quarta trafigge il costato con la lancia, gesto che nella narrazione evangelica segue la morte (come tale è rappresentato nella cella 42; fig. 20). Le Virtù erano state associate alla Crocifissione da autori come Girolamo, Agostino, Rabano Mauro, Bernardo di Chiaravalle, Cesario di Heisterbach, Bonaventura, Matilde di Magdeburgo, Lamberto di Regensburg; a livello iconografico, il soggetto del Cristo crocifisso dalle Virtù ha una certa diffusione nella miniatura nordica del XIII e XIV secolo (e in misura minore in pittura, scultura, oreficeria, vetrate; assai raro in Italia, si ricorda una tavola della bottega di Paolo Veneziano oggi a Sarasota)⁸². L'esempio più simile all'affresco di San Marco è una miniatura del Salterio di Scherenberg (1260 c.; fig. 8), destinato alle domenicane di Strasburgo, dove la croce è un albero vivente affiancato dalle personificazioni dell'Ecclesia (che raccoglie con un calice il sangue di Cristo) e della Synagoga (che si allontana bendata). In entrambe le raffigurazioni compaiono la Vergine e un altro dolente – Giovanni evangelista

nella miniatura, Domenico nell'affresco – e le Virtù non sono individuate, ma quella che ferisce il petto è forse identificabile con la Carità⁸³.

La Seconda Parola di Cristo («HODIE MECUM ERIS [IN] PARADISO», Lc 23, 43) è affrescata nella cella 37, la sala capitolare dei terziari, in cui più tardi avrebbe pregato e dipinto Fra Bartolomeo (figg. 9-10)⁸⁴: l'iscrizione è doppiamente invertita (alto-basso e destra-sinistra) per assecondare la direzionalità dalla bocca del Redentore al buon ladrone (come l'*Ecce ancilla Domini* pronunciato dalla Vergine in risposta a Gabriele nell'*Annunciazione* di Cortona, 1434-1435 c.)⁸⁵. Lo schema delle tre croci ricalca fedelmente quello della più ampia composizione della sala capitolare prospiciente il chiostro al pianterreno (fig. 11). In ambedue inoltre ai piedi della croce di Cristo è raffigurato il cranio (presente anche nelle Crocifissioni delle celle 15, 23, 29-30 e 38), a indicare il Golgota, il «luogo del cranio» (*Calvariae locus* in latino)⁸⁶, e in riferimento al teschio di Adamo, il primo peccatore: secondo un'antica credenza, tramandata da Origene, Basilio di Cesarea e Girolamo, la croce fu eretta sul luogo di sepoltura del progenitore, a sancire la riparazione del peccato originale da parte di Gesù (sulla scorta di Paolo, 1 Cor 15, 22)⁸⁷. Ai dolenti canonici sulla sinistra – Giovanni che si copre il volto per il dolore (come un moderno Agamennone piangente la morte non di Ifigenia ma di Cristo)⁸⁸, la Vergine con le mani ravvolte e giunte in preghiera verso il Figlio – corrispondono due santi frati predicatori, Domenico (identificato dalla stella rossa nell'aureola) e Tommaso d'Aquino (per il libro e l'assenza della ferita sul capo di Pietro martire)⁸⁹. L'Aquinato, simmetrico a Giovanni, è inginocchiato con un libro aperto e lo sguardo rivolto a Gesù, come a trovare conferma 'oculare' dei suoi scritti (è qui implicito il riferimento al canonico *Bene scripsisti de me Thoma*): per il *Doctor Angelicus* la somma beatitudine consisteva nella contemplazione o visione diretta di Dio, qui manifestata dai suoi occhi ben aperti e dall'espressione serena, non turbata⁹⁰; nel commentare la Passione Tommaso aveva evidenziato che sulla croce Cristo era morto «non secundum quod Deus erat, sed secundum quod homo», e che con il suo sacrificio «fecit balneum in sanguine suo, quo peccatores lavaret» (si noti nell'affresco il sangue che sparge i suoi rivoli sul suolo)⁹¹. Quanto a Domenico, il fondatore dell'ordine dei predicatori è in piedi davanti al Crocifisso, con braccia e mani levate, nella posa rispecchiante il Crocifisso prevista dal *De modo orandi sancti Dominici* (il sesto modo; fig. 13)⁹² e dalla liturgia domenicana dopo la Consacrazione (una prassi mutuata dal rito ambrosiano e difesa da Tommaso d'Aquino)⁹³.

La Terza Parola è illustrata nella cella 38 (fig. 14), riservata a Cosimo de' Medici con l'adiacente cella 39 (ornata con l'*Adorazione dei Magi*, soggetto per eccellenza medico)⁹⁴. La destinazione illustre spiega l'uso dell'azzurrite per il fondo, in luogo del bianco intonaco che fa da sfondo agli altri affreschi della serie (e ne

intensifica l'effetto di immagini mentali di meditazione e preghiera)⁹⁵. Inoltre il fumetto pronunciato da Cristo («MULIER ECCE FILIUS TUUS [...] ECCE FILIUS TUUS»; fig. 15) raddoppia, rispetto al passo evangelico (*Mulier ecce filius tuus [...] ecce mater tua*, Gv 19, 26-27), l'invito rivolto a Maria, omettendo quello indirizzato a Giovanni. La ragione è presto detta: eccezionalmente alla Vergine è chiesto di amare come un figlio non solo il futuro autore dell'*Apocalisse*, ma anche San Cosma, santo eponimo del committente (riccamente abbigliato in veste azzurra a fioroni e giornea rosa foderata di vaio), cui è assegnato *pour cause* il posto d'onore alla destra della Vergine. La celebrazione dinastica si estende ai figli di Cosimo, Piero e Giovanni, omaggiati dal martire Pietro da Verona e dal quarto evangelista inginocchiati a destra della croce⁹⁶.

La successiva cella 40 non illustra come ci si aspetterebbe la Quarta Parola, bensì la Settima e ultima (fig. 16): Gesù muore dopo aver affidato il suo spirito al Padre. Il corrispondente versetto del Vangelo di Luca («Pater in manus tuas commendo spiritum meum», Lc 23, 46) che si immagina vergato in prossimità della bocca di Cristo, non è oggi visibile, per l'estesa abrasione di quella porzione di affresco: si intravedono tuttavia gli occhi chiusi (in particolare la palpebra destra abbassata) di chi ha esalato l'ultimo respiro. Gli indizi iconografici, come ha notato Del Popolo, sono inequivocabili rispetto all'intero passo lucano (Lc 23, 44-48): il sole eclissato («obscuratus est sol»), che durò dall'ora sesta alla nona (per sottolineare l'eccezionalità dell'evento sant'Antonino ha evocato Dionigi l'Areopagita)⁹⁷; il centurione (che abbiamo già incontrato nella cella 36, fig. 4) inginocchiato in basso a destra, ravvedutosi circa la natura divina del Cristo («Videns autem centurio quod factum fuerat, glorificavit Deum, dicens "vere hic homo iustus erat"») ⁹⁸; dietro di lui un soldato a mani giunte, la cui armatura gialla lo rende identificabile con Longino, raffigurato nell'atto di trafiggere il costato di Cristo nella cella 42 (fig. 20), che qui ha tolto l'elmo in segno di reverenza. La tragicità della scena è amplificata da San Domenico prostrato al suolo (la posa del secondo *modus orandi*; fig. 17) con le braccia spalancate a imitazione della croce; e sulla sinistra dal gruppo icastico dello *Stabat mater*, memore del murale assistiate di Giotto (fig. 12), con Maria svenuta sorretta dalla Maddalena e da un'altra Maria (di spalle, con la veste gialla e il capo velato)⁹⁹: anche le braccia della Vergine echeggiano quelle del Figlio crocifisso, analogamente al gruppo ritratto nella *Crocifissione* della sala capitolare (fig. 11).

La serie delle Sette Parole prosegue nella cella 41 (fig. 18) con la Quinta: «SMIO» (Gv 19, 28; figg. 17-18). In questo caso l'iscrizione è ancora ben leggibile sul petto di Cristo (fig. 19): nell'esegesi del passo, la sete non è stata interpretata tanto in senso letterale (l'arsura di gola causata dal lungo supplizio sulla croce e dal

lento dissanguamento) ma come desiderio caritatevole di completare la propria missione redentrice dell'umanità («Quid, Domine, sitis? Salutem peccatorum», chiosa ad esempio lo Pseudo-Anselmo)¹⁰⁰. L'Angelico ritrae il Salvatore con gli occhi semichiusi ma con le pupille indirizzate verso la spugna imbevuta d'aceto – «plena aceto frigidae malitiae, [...] et mixto felle amarissimi odii, et invidiae»¹⁰¹ – infilzata ad una pertica, che gli viene porta dal giovane bendato con bacile, anonimo nei Vangeli¹⁰² ma battezzato Stephaton dalla tradizione esegetica e prima ancora iconografica medievale (spesso raffigurato in coppia con Longino, che nel ciclo angelichiano compare nelle celle 40 e 42; figg. 16 e 20)¹⁰³. Dal lato opposto Maria e la Maddalena sono adagiate sulle ginocchia, l'una di profilo con le mani giunte, l'altra frontale con le braccia aperte (in una posa molto simile a quella della Vergine nella *Flagellazione* della cella 27): qui come negli altri affreschi della serie entrambe risultano identificabili dall'abbigliamento rispettivo (abito violaceo e capo velato per la più anziana Maria, veste rossa e capo scoperto per Maddalena, il cui velo ricade da una spalla al braccio opposto). Dietro di loro, San Domenico in piedi con le mani incrociate sul petto, come appare nella cella 18 nel braccio dei novizi.

L'affresco della cella 42 (fig. 20), diversamente degli altri della serie, ha goduto di apprezzamento incondizionato da parte della critica, venendo unanimemente giudicato tra i massimi capolavori del ciclo¹⁰⁴. Gesù è trafitto al costato con una lancia – episodio narrato da Giovanni (19, 30-34) ma assente nei Sinottici – da un soldato, nominato Longino (per slittamento lessicale dal greco λόγχη, lancia) negli apocrifi *Atti di Pilato* (confluiti nel *Vangelo di Nicodemo*). Pur essendo scomparsa anche qui come nella cella 41 l'iscrizione verisimilmente leggibile in origine, la si può individuare nella Sesta Parola, «Consummatum est» (Gv 19, 30), pronunciata da Cristo dopo aver bevuto l'aceto, l'ultima prima di spirare nel racconto giovanneo («cum ergo accepisset Iesus acetum dixit "consummatum est" et inclinato capite tradidit spiritum»), a significare secondo sant'Antonino la restaurazione del Peccato (la «solutio debiti humani generis») e il «matrimonium contractum intra Christum et ecclesiam»¹⁰⁵. Conformemente, nell'affresco Cristo ha le palpebre abbassate e la bocca appena dischiusa per un estremo, flebile *flatus vocis*. Seguendo il resoconto del quarto Vangelo, dopo la richiesta dei Giudei a Pilato di far rimuovere i tre condannati dalla croce prima dello *shabbat*, i soldati romani spezzano le gambe ai ladroni (abituale "eutanasia" riservata ai condannati alla *crucis affixio*), ma non a Cristo: «ut viderunt eum iam mortuum non fregerunt eius crura, sed unus militum lancea latus eius aperuit et continuo exivit sanguis et aqua» (Gv 19, 33-34), il sangue eucaristico e l'acqua battesimale. Ciò avvenne, commenta l'evangelista, a compimento di due passi della Scrittura: «nec os illius confringetis» (Es 12, 46),

identificando in Gesù l'Agnello pasquale; e «aspicient ad me quem confixerunt» (Zc 12, 46), incarnando Gesù l'uomo il cui sacrificio avrebbe convertito Israele. In quel giorno, continua Zaccaria, sarebbe scaturita per la casa di Davide e per gli abitanti di Gerusalemme una sorgente purificatrice «in ablutionem peccatoris et menstruatae» (13, 1), e sgorgate «aquae vivae» (14, 8)¹⁰⁶. L'Angelico raffigura ai piedi della croce San Domenico inginocchiato a mani giunte, scorciato di tre quarti in mirabile *profil perdu*. Alla sua destra Maria e Marta, con i nomi («VIRGO MARIA» e «MARTA») vergati nelle aureole, compongono una coppia indimenticabile, per compostezza e intensità, di «piangenti»: la Vergine, non reggendo la vista del Figlio spirante, si copre il volto con le mani, Marta è inquadrata di spalle mentre accenna un gesto di impossibile consolazione verso la Vergine; il loro sommo dolore si esprime occultandosi, con due sublimi varianti del «velo di Timante». La presenza di Marta, sorella di Lazzaro e di Maria di Betania, non pertinente rispetto alle spettatrici 'storiche' della Crocifissione (le Tre Marie)¹⁰⁷, si giustifica, qui e nell'altro affresco in cui compare (*l'Orazione nell'orto*, cella 34), quale personificazione della vita attiva (in contrapposizione alla vita contemplativa impersonata dalla sorella, secondo una linea interpretativa che da Origene arriva alle *Meditationes vitae Christi*), in particolare delle faccende domestiche (cucina, pulizie, *et similia*), che erano prerogativa dei conversi che abitavano quest'ala del convento di San Marco¹⁰⁸. All'estrema sinistra, un santo calvo, dalla barba canuta e appuntita, i candidi capelli superstiti dietro la nuca che si allungano incolti sul collo, indica accorato il Redentore morto sulla croce: è Marco, dedicatario del convento, la cui identificazione è confortata dal confronto con le sue rappresentazioni nella *Crocifissione* della sala capitolare (fig. 11) e nella *Madonna delle ombre*¹⁰⁹.

Ultima della serie delle Sette Parole è la cella 43 (fig. 21), separata dalla precedente dal vestibolo della biblioteca michelozziana. Come ha notato Del Popolo, Cristo non è ancora morto, non ha il capo inclinato né la ferita al costato (come appare invece nelle celle 42 e 40 illustranti la Sesta e Settima Parola; figg. 20 e 16). A conferma della lettura del filologo siciliano, più di recente Alberta Mancini ha rilevato che nell'affresco della cella 43 è ancora visibile parte della Quarta Parola pronunciata da Cristo: «[DE]US MEUS» (fig. 22), incipit del versetto «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?» riportato da Matteo (27, 46) e Marco (15, 34)¹¹⁰. Come nelle celle 38 e 42 (figg. 14 e 20), San Domenico è inginocchiato in preghiera, e si copre gli occhi con una mano non reggendo la vista del crocifisso e lo spargimento copioso del suo sangue. Sul lato opposto, la scena immancabile dello svenimento di Maria, rappresentato con iconica frontalità: Giovanni sorregge premuroso la Vergine sotto le ascelle, assolvendo la raccomandazione della Terza Parola di Cristo (cella 38; fig. 14) – l'assialità

visiva, come in un compatto gruppo scultoreo ricavato da un unico blocco o tronco, simboleggia l'unità del vincolo filiale-materno¹¹¹. Accanto a loro, anche la Maddalena presta il suo aiuto a Maria, volgendosi dalla croce che verisimilmente abbracciava, come nella diffusa iconografia esprime il suo rapporto privilegiato e amore profondo per Cristo, illustrata in San Marco nella cella 25.

Nell'insieme del ciclo angelichiano, la Maddalena ha un ruolo da protagonista, poco evidenziato dalla critica¹¹² e meritevole di approfondimenti futuri: accorata spettatrice della Crocifissione nella sala capitolare (fig. 11) e nelle celle 25, 36, 40, 41 e 43 (figg. 4, 16, 18, 21), si prende cura del Cristo deposto nella cella 2, è testimone della Resurrezione nel *Noli me tangere* della cella 1 (fig. 25) e nelle *Marie al sepolcro* nella cella 8. Ciò riflette il culto speciale tributato all'*Apostola Apostolorum* dai domenicani¹¹³: per Humbert de Romans, quinto Maestro generale dell'Ordine (1254-1263), la Maddalena «dopo la sua penitenza è stata resa dal Signore così grande per grazia, che dopo la Beata Vergine non si trova donna nel mondo alla quale non si renda maggior riverenza e non si dia maggior gloria in cielo»¹¹⁴. È probabile peraltro che la Maddalena figurasse anche nell'affresco dell'ultima cella, la 44, oggi ridotto ad una striscia a seguito dei lavori di edificazione dello scalone monumentale michelozziano (che comportò la muratura della finestra esistente e l'apertura di una nuova sull'affresco)¹¹⁵: in basso si vede San Domenico in piedi con le braccia protese davanti a sé, in alto l'estremità di un braccio della croce con un chiodo ancora grondante sangue (figg. 23-24); il corpo di Cristo era stato dunque distaccato dalla croce e la composizione perduta doveva verisimilmente rappresentare la Deposizione, con una formula forse analoga alla Pala Strozzi dove la Maddalena bacia i piedi di Cristo che aveva in precedenza lavato con le sue lacrime e cosparso d'unguento.

È dunque la Vergine, coerentemente con le parole di Humbert de Romans, la protagonista assoluta del ciclo alla pari e in costante, empatica relazione con il Figlio: dapprima gioiosamente incarnato nel suo grembo, poi dolorosamente offerto al sacrificio sulla croce per la redenzione dell'umanità, infine gloriosamente risorto alla vita eterna (in linea con la triade concettuale di cui si è detto sopra). Maria è assente solo nella cella 1 (*Noli me tangere*, fig. 25), dove fa le sue veci la Maddalena; nelle celle dei novizi (15-21), dove è sostituita da san Domenico (di cui specularmente lei prende il posto nell'ultima cella della serie, la 22); e nelle prime celle dei conversi (31-34), più narrative (*Discesa al Limbo*, *Sermone della montagna*, *Tentazioni di Cristo*, *Ingresso a Gerusalemme*, *Cattura di Cristo*, *Orazione nell'orto*). Straordinario fu *ab origine* il culto dei domenicani per la Madonna, "patrona" riconosciuta dell'ordine: nelle *Vitae fratrum* di Gérard de Frachet la fondazione è opera della volontà caritatevole di Maria

(«Domina nostra ordinem fratrum praedicatorum impetravit a filio»), apparsa separatamente in visione a due monaci nell'atto di implorare, «flexibus genibus et iunctis manibus», Cristo «pro humano genere», ottenendo la creazione della nuova comunità di *predicatores*, con il dovere di «diligenter servare» l'ordine e di «beatam Mariam potissime honorare»¹¹⁶. In una terza visione, occorsa ad un francescano, Maria offre a Gesù «beatum Dominicum», prescelto anche come «socium» di Francesco, nell'auspicio di una concordia tra i due ordini mendicanti¹¹⁷. La devozione speciale dei domenicani alla Vergine si esprime attraverso orazioni ripetute più volte nel corso della giornata davanti all'altare a lei dedicato (a San Marco, la pala nella chiesa e la *Madonna delle Ombre* nel corridoio del dormitorio)¹¹⁸. Apostolo di Maria contro gli eretici, Domenico affida alla *regina misericordiae* la cura dell'ordine, invia i primi frati in missione nel giorno dell'Assunzione della Vergine (15 agosto 1217), stabilisce la recita quotidiana del *Salve Regina*, l'inno pseudo-bernardiano intonato ogni notte, dopo la *compieta*, dai predicatori nella processione all'altare della Vergine¹¹⁹: una preghiera a Maria è anche il *Salve Mater pietatis et totius Trinitatis nobile Triclinium* di Adamo di San Vittore vergato alla base della grande *Annunciazione* del corridoio, il primo affresco che si incontra salendo dallo scalone michelozziano¹²⁰.

Maria e Maddalena, con la loro partecipazione intensa e viscerale alle vicende di Cristo in tutte le sue tappe (Incarnazione-Passione-Resurrezione), rappresentano nel ciclo di San Marco non solo due figure da invocare, ma due *exempla* da emulare, in cui i frati potessero immedesimarsi nell'amore grato e totalizzante verso il Redentore, pegno di riconoscenza per la somma *caritas* mostrata da Gesù con il proprio sacrificio. Anche il sangue versato da Cristo sulla croce, unica nota di rosso cupo in un ciclo in gran parte improntato ad una tavolozza limpida e purissima, consona alla meditazione (con accordi sublimi di azzurro fiordaliso e verde acquamarina, glicine e lavanda, di toni chiari di giallo, grigio, pervinca, rosa, bianco, arancio, marrone)¹²¹, ha una connotazione densa di significato, con i rivoli che colano copiosi – «rigat tenebratos pedes beati sanguinis unda»¹²² – a bagnare il legno della croce e la roccia del Calvario, santificando la terra nell'interpretazione di Tommaso d'Aquino¹²³: così fecondata a nuova vita, la terra – nuda, scabra e arida negli altri affreschi – può tornare a germogliare, come si vede nel prato fiorito del *Noli me tangere* (fig. 25)¹²⁴. Senza dubbio l'accento così insistito sulla Crocifissione, con la presenza ripetuta di san Domenico, e in minor misura di Pietro martire e Tommaso d'Aquino, in posa da oranti nella maggioranza degli affreschi mira ad un'identificazione più profonda, ad una vera e propria *imitatio Christi*; se il fondatore dei predicatori non poteva presentarsi come *alter Christus* alla stessa stregua dello stigmatizzato Francesco (in ambito domenicano le stimmate furono

privilegio di Caterina da Siena), supplisce la meditazione ripetuta e variata sulla Crocifissione a determinare un'*imitatio* in senso mistico-contemplativo¹²⁵.

In quest'ottica acquista un significato ulteriore anche il ciclo delle Sette Parole: una serie simmetrica alle sette *Crocifissioni con san Domenico* nell'ala dei novizi (celle 15-21), ma narrativa, sia pur con l'inversione tra la Quarta e la Settima Parola, anomalia non spiegabile se non in linea con le volute aporie cronologiche, anzi con il sistematico "montaggio" a-narrativo delle sequenze adottate dall'Angelico. I sette momenti estremi della vita terrena di Cristo compongono una inedita drammaturgia figurativa della Passione, straordinaria non solo per intensità tragica e qualità pittorica (quest'ultima a torto misconosciuta in passato se non nella cella 42), ma in quanto *unicum* nella storia dell'arte cristiana, di fatto senza precedenti né eredi diretti. Il simbolismo del sette, numero perfetto per Agostino e centrale nel pensiero e nella liturgia cristiani (dai giorni della Creazione ai sacramenti, dalle virtù ai vizi capitali, dai doni dello Spirito Santo ai pilastri di Sapienza, dalle opere di Misericordia ai candelabri dell'Apocalisse, dai veli di Salomè ai demoni della Maddalena)¹²⁶, giocò nell'intera decorazione di San Marco un ruolo importante: i frati pregavano sette volte al giorno alle *horae canonicae* (in accordo col Salmo 118, 164: *Septies in die laudem dixit tibi*), a ciascuna delle quali corrispondeva – sia in testi come le *Meditationes* dello Pseudo-Bonaventura e la *Vita Christi* di Ludolfo, che nella pratica liturgica – un momento della Passione, puntualmente raffigurato nel ciclo¹²⁷, episodi poi codificati nelle stazioni della *Via Crucis* (canonicamente sette o quattordici)¹²⁸.

Sette erano poi i gradi della contemplazione: *meditatio, soliloquium, circumspectio, ascensio, revelatio, emissio, inspiratio* per Giovanni di Salisbury, esponente della Scuola di Chartres (m. 1180)¹²⁹; *ignis, unctio, ectasis, speculatio, gustus, quies, gloria* per il dionigiano Tommaso Gallo (1224-1226)¹³⁰. Le figurazioni dell'Angelico in San Marco, come ha evidenziato la critica più avveduta, si connotano appunto non come rappresentazioni mimetico-realistiche, ma come *visioni*, che dalla meditazione del Cristo incarnato, crocifisso e risorto conducano alla superiore contemplazione¹³¹. Alcuni passi dell'*Opera a ben vivere*, guida spirituale composta per Dianora Tornabuoni da sant'Antonino, aiutano a comprendere meglio questa tipologia di visione: «Si sappia che ci sono più occhi», fra gli altri «c'è l'occhio della contemplazione, e questo ha da coincidere con lo spirito. [...] L'intelletto è l'occhio dell'anima, per il quale essa vede o conosce le cose e nel corpo e dal corpo separate»¹³²; e ancora: «Conforto anco la carità vostra che ogni di pigliate una poca di meditazione della passione del nostro Signore Gesù Cristo... inginocchiateve dinanzi ad un Crocifisso, e cogli occhi della mente, più che con quelli del corpo, considerate la faccia sua»¹³³.

3. A partire dalla teologia del XII secolo si ebbe in Europa una svolta epocale verso la *affettive piety*, una diversa modalità, empatica e coinvolta, di vivere la fede, di cui fu iniziatore Bernardo di Chiaravalle: la devozione tenera del santo cistercense verso il Cristo sofferente fu la premessa essenziale per la compassione profonda e immedesima di Francesco d'Assisi, e per la straordinaria fortuna narrativa e artistica della Passione¹³⁴. Coerentemente, il massimo teologo francescano, Bonaventura da Bagnoregio, dedicò alla Passione di Cristo in croce testi fondamentali quali il *Lignum vitae* e la *Vitis mystica*, nei quali il legno che dà la morte a Gesù si identifica con l'albero della Vita dell'Eden: se il primo diede origine a una notevole fortuna iconografica (principalmente entro l'orbita francescana)¹³⁵, il secondo alimentò l'unico esempio a mia conoscenza di dipinto illustrante le Sette Parole prima del Beato Angelico. Si tratta di una tavola a fondo oro, di formato oblungo verticale (130 x 46 cm) del Maestro di Beffi (fig. 26), capofila della pittura e miniatura tardogotica abruzzese, identificato da Cristiana Pasqualetti con Leonardo di Sabino da Teramo¹³⁶: proveniente dalla chiesa aquilana di Santa Maria di Paganica e oggi conservata nel Museo Nazionale d'Abruzzo, l'opera fu attribuita al Maestro da Enzo Carli per le affinità con il *namepiece* del *corpus*, il trittico di Santa Maria del Ponte a Beffi¹³⁷. L'attribuzione del Carli è stata unanimemente accolta dalla critica, a cominciare da Ferdinando Bologna che lo considerava il numero iniziale della produzione dell'artista, ma il dipinto è poi rimasto a margine degli studi¹³⁸. Raffigura la Vergine, atteggiata nella posa con capo inclinato e sguardo "ammiccante" da Madonna col Bambino, che regge una sorta di vaso-reliquiario ottagonale da cui fuoriesce l'albero della Croce con le Sette Parole; al suo cospetto è inginocchiato il donatore in scala ridotta, riccamente abbigliato e con la tonsura da ecclesiastico. Ai rami dell'albero-croce sono appesi otto cartigli arricciolati, che riportano sei delle Sette Parole: la terza è sdoppiata (*Mulier ecce filius tuus / Ecce mater tua*), la quarta è traslitterata dall'ebraico (*Hely hely lama çabathany*), manca la sesta (*Consummatum est*), l'ultimo cartiglio in basso a destra riferisce «hec verba dixit in cruce». Le foglie larghe e frastagliate rivelano che si tratta di una pianta di vite, secondo la simbologia eucaristica già paleocristiana esaltata da San Bonaventura: «Septem sunt verba, quae, quasi septem folia semper virentia, Vitis nostra, cum in crucem elevata fuit, emisit». La croce-vite è assimilata a una cetra con il corpo di Cristo vibrante e teso che emette a mo' di corde le Sette Parole¹³⁹.

Per incontrare un altro esempio di iconografia delle Sette Parole occorre spostarsi nel contesto della manualistica illustrata gesuita del primo Seicento nelle Fiandre: è l'incisione *Septem Verba* di Theodoor Galle (fig. 27) – calcografo, editore e commerciante di stampe anversese, ritratto in un'incisione di Lucas

Vosterman su disegno di Anton van Dyck¹⁴⁰ – illustrante un capitolo del *Paradisus sponsi et sponsae* di Jan David (1607)¹⁴¹. Il testo è uno dei primi libri di emblemi gesuitici, ed uno dei quattro composti dall'autore, che fu teologo, predicatore e rettore del collegio gesuita di Gand (1594-1602). La trattazione della Passione si articola in cinquanta capitoli dal tradimento di Giuda alla custodia del Santo Sepolcro: le *Sette Parole* sono precedute, con canonico amor di simmetria numerica, dalle *Septem Blasphemiae* e seguite dai *Septem Signa Stupenda*. Lo schema iconografico che illustra questi ultimi è identico al quello delle Sette Parole: la Croce di Cristo svetta al centro, incorniciata da un nastro su cui sono affissi a intervalli regolari sette medaglioni figurati. A esprimere la *concordantia* tra i due Testamenti, nella stampa delle Sette Parole vediamo ai piedi della Croce David salmista che suona la cetra – una reminiscenza bonaventuriano-antoniniana¹⁴² – guardando il Crocifisso parlante/sonante, e in *pendant* un angelo con candelabro a sette bracci; il nastro reca il primo versetto del Libro II dei Re: «Haec sunt verba novissima quae dixit David egregius Psaltes 2 Reg. 23»¹⁴³.

Bisogna arrivare alla fine dell'Ottocento per la successiva occorrenza iconografica, l'unica insieme alla serie dell'Angelico che illustra singolarmente ciascuna delle Sette Parole: si deve al fotografo bostoniano Fred Holland Day, esponente di punta del pittorialismo, che realizzò con quest'opera il suo capolavoro (fig. 28)¹⁴⁴. Il ciclo è concepito in serrati *close-up*: una serie di primi piani del volto di Cristo, impersonato dallo stesso fotografo, con un'immedesimazione fortissima, di reminiscenza düreriana. Le *Seven Words* erano parte di un più ampio progetto cristologico, iniziato nel 1895 e concluso tre anni più tardi, comprendente oltre 250 negativi: una *Vita Christi* completa dall'Annunciazione alla Resurrezione. Le riprese dei *tableaux vivants* furono effettuate su una collina nei dintorni di Boston, coinvolgendo amici e modelli in costumi *all'antica*. Per entrare in sintonia con il tema, Holland Day digiunò, si fece crescere barba e capelli, ordinò dalla Siria il legno (cedro del Libano) per la croce e la stoffa di lino per il perizoma; mise a frutto l'esperienza del suo soggiorno in Germania nel 1890, nel corso del quale aveva seguito e fotografato la storica rappresentazione della Passione che si teneva (e si tiene tuttoggi) una volta ogni dieci anni a Oberammergau, in Baviera¹⁴⁵. A fronte di reazioni contrastanti, e talora apertamente critiche, le *Seven Words of Christ on the Cross* riscosero l'autorevole apprezzamento di Edward Steichen, il quale scrisse che «few paintings contain as much that is spiritual and sacred in them as do the "Seven Words" of Mr. Day».

Editore, collezionista, bibliofilo, Holland Day ebbe rapporti con protagonisti della scena letteraria e artistica angloamericana del tempo, improntata ad un'estetica "decadente", come Bernard Berenson, Stephen Crane, Oscar Wilde,

John Lane, Aubrey Beardsley, William Butler Yeats, Frederick Evans. Il suo spiritualismo combinò elementi cristiani (unitariani, anglicani, cattolici), teosofici, mistico-cabalistici, orientali. L'inclinazione al patetico e al sentimentale lo portò a trarre ispirazione per il suo ciclo della Passione da pittori come Holbein, Reni, Velazquez, ma è ben possibile che avrebbe guardato anche all'Angelico, pittore già ai suoi tempi celebratissimo nel mondo anglosassone (per meriti sia artistici che religiosi), se avesse conosciuto gli affreschi delle Sette Parole in San Marco, rimaste però fino ad oggi misconosciute con l'etichettatura generica di Crocifissioni.

Le attestazioni iconografiche del tema, qui ripercorse, possono stare tutte nelle dita di una mano, ad onta della fortuna straordinaria nei secoli dei soggetti legati alla Passione. Singole Parole si rinvengono a macchia d'olio, dalla Terza Parola affrescata nel Duecento dal Maestro di San Francesco nella Basilica Inferiore di Assisi (una *Crocifissione* oggi frammentaria, ma con ancora leggibile il passo evangelico di Giovanni; fig. 29)¹⁴⁶ alla Quarta (*Eloi Eloi lama sabachtani!*) e alla VI (*Consummatum est*; fig. 30) dipinte da James Tissot, già pittore di storia post-ingresiano, poi impressionista di successo a Parigi e Londra, in un monumentale ciclo della Passione (composto di ben 350 acquerelli, acquistati nel 1900 dal Brooklyn Museum con una sottoscrizione popolare)¹⁴⁷, coevo e parallelo a quello di Holland Day, maturato dopo la sua conversione alla fede a seguito di una visione¹⁴⁸, e divulgato anche in pregiate edizioni a stampa¹⁴⁹.

Non stupisce di conseguenza di non ritrovare nei principali lessici e manuali di iconografia cristiana una voce specifica sulle Sette Parole, come se un soggetto *ad hoc* semplicemente non esistesse¹⁵⁰. L'assoluta rarità del tema nelle arti figurative è inversamente proporzionale alla sua fortuna nella musica barocca e romantica, legata alla liturgia del Venerdì Santo, da Besler¹⁵¹, Schütz, Hermann¹⁵² e Pflieger nel XVII secolo agli oratori settecenteschi di Pergolesi, Graupner, Haydn (il massimo capolavoro del genere, in quattro versioni)¹⁵³, Giordani, e ottocenteschi di Zingarelli, Mercadante, Gounod¹⁵⁴, Franck, Dubois, Dumas, de la Tombelle: la scansione eptapartita si è prestata alla combinazione di dimensione drammaturgica e struttura armonica, in un sottogenere parallelo – e affatto ancillare – ai celebri drammi della Passione musicati da Bach e altri¹⁵⁵.

4. Antonino Pierozzi, priore di San Marco negli anni della decorazione angelichiana (e in quanto tale suo decisore, in accordo con Cosimo de' Medici), è stato più volte evocato dalla critica come possibile ideatore o ispiratore del ciclo, in particolare da Miklós Boskovits (con riferimenti alla *Summa moralis*, all'*Opera a ben vivere*, a lettere e prediche)¹⁵⁶. A sostegno del ruolo del Pierozzi si può ora indicare un altro testo antoniniano: il *Devotissimus Triologus super enarratione*

Evangelica de duobus discipulis euntibus in Emmaus, di cui abbiamo menzionato sopra il paragrafo sulle Sette Parole. Lo scritto prende spunto da un celebre passo del Vangelo di Luca (24, 13-35), inscenando un dialogo a tre tra Cristo risorto e i due discepoli cui appare in abito da pellegrino sulla via di Emmaus: il personaggio del *Peregrinus* ammaestra Cleofa e il compagno sugli insegnamenti di Cristo, in un continuo rimando tra profezie messianiche veterotestamentarie e loro puntuali avveramenti nella vicenda di Gesù. Ebbene, il primo affresco dell'Angelico che si incontra entrando nel convento di San Marco, la lunetta posta sull'ingresso dell'ospizio dei pellegrini (subito a destra nel chiostro), raffigura *Cristo pellegrino accolto da due frati predicatori* (fig. 31), soggetto consono alla funzione dell'ambiente e versione domenicana dell'episodio evangelico (*Cristo e i pellegrini di Emmaus*, rappresentato più tardi da Fra Bartolomeo fedelmente al prototipo angelichiano) cui è improntato il *Triologus* antoniniano: al posto dei discepoli di Gesù compaiono due domenicani, in linea con la *missio* tracciata da San Domenico che aveva concepito i frati predicatori come nuovi apostoli, eredi e continuatori dei Dodici. Nell'edizione del *Triologus* pubblicata nel 1680 a cura di Angelo Doni¹⁵⁷, dedicata al cardinale gesuita Giovanni Everardo Nitardo¹⁵⁸, l'esordio del testo recita: *Disputatio Domini Iesu in effigie Peregrini cum duobus Discipulis euntibus in Emaus facta, complectens declarationem figurarum Sacrae Scripturae de Christi Incarnatione, Passione, et Resurrectione loquentium* (fig. 32). In attesa di futuri approfondimenti – da rinviare ad altra sede¹⁵⁹ – tale *explicatio* sintetizza come meglio non si potrebbe il senso più profondo degli affreschi di San Marco, articolato secondo la triade Incarnazione-Passione-Resurrezione: salendo nel dormitorio dallo scalone di Michelozzo si incontrano infatti l'*Annunciazione*, il *Crocifisso con san Domenico* e di fronte a questo il *Noli me tangere* nella cella 1 (fig. 25), che richiama a distanza la lunetta con *Cristo e i domenicani* nell'illustrare due apparizioni del Risorto, lì in veste di pellegrino, qui di ortolano, in due punti chiave del percorso claustrale.

Sono molto felice di offrire questo contributo a Diane Cole Ahl, non solo per la sincera amicizia, coltivata negli anni, e la profondissima stima che mi lega a lei, ma anche perché mi ha offerto l'occasione di affrontare un argomento ed un artista a entrambi particolarmente caro, augurandomi di non sfigurare rispetto agli studi luminosi con i quali Diane ha onorato come pochi altri la memoria e la conoscenza di Fra Giovanni da Fiesole, «homo totius modestiae et vitae religiosae [...] qui habebatur pro summo magistro in arte pictoria in Italia». Vorrei poi esprimere un sentito ringraziamento alla curatrice del Festschrift, Barbara Wisch, per la dedizione e la professionalità con cui ne ha seguito le complesse fasi di realizzazione, e alle redattrici di «Predella», Elisa Bassetto, Elisa Bernard e Silvia Massa per il loro impagabile lavoro.

- 1 Fratrīs Gerardi de Fracheto O.P., *Vitae Fratrum Ordinis Praedicatorum necnon Cronica Ordinis ab anno MCCIII ad MCCLIV* (composte a Limoges tra il 1256 e il 1259), a cura di Fr. B.M. Reichert O.P., Leuven, 1896, p. 217. L'immagine eloquente della croce come libro aperto è tratta da un sermone di un altro domenicano, il cardinale Hugues de Saint-Cher: «Hic est liber vite expansus, qui non penna set lancea, non scriptoris colore set crucifixi cruore scribi dinoscit. In hoc autem libro lectionem dilectionis legere poteritis, et non facile mundi magistros inuenietis» (Hugo de Santo Caro, *Sermo 123,2*); e sarà ripresa da sant'Antonino: «Tieni el Crucifisso [...] questo sia il tuo libro» (cit. da M. Boskovits, *Arte e formazione religiosa*, in *id.*, *Immagini da meditare. Ricerche su dipinti di tema religioso nei secoli XII-XV*, Milano, 1994, pp. 369-395, p. 381).
- 2 Ludolphus de Saxonīa, *Vita Jesu Christi*, a cura di L.M. Rigollot, Paris-Bruxelles, 1878, t. IV, pars II, cap. 63, p. 112. La prima frase è tratta dalle *Meditationes vitae Christi* dello Pseudo-Bonaventura (*Meditaciones de passione Christi olim Sancto Bonaventurae attributae*, a cura di J.M. Stallings, Washington, D.C., 1965, p. 111). Giova riportare, rispetto all'argomento del saggio il prosieguo (corsivi miei): «Ubi septem verba sacratissima, quae dixit in cruce positus, breuiter tibi nota, et ea frequenter cum deuotione pertracta. Per haec autem septem verba possumus facere exclamationes nostras, modo tenendo Patrem Domini nostri, et causando contra Iudaeos; modo compatiendo Domino nostro, modo Matri ejus, modo nobis miseris, et in fine cujuslibet verborum facere orationem. Quidam tamen Verba octo distinguunt, verbum tertium in duo dividendo: ita ut Dominus duo dixerit *pro peccatoribus*, scilicet: "Pater, ignosce illis", et: "Hodie mecum crīs in paradiso"; duo *pro bonis*, scilicet: "Mulier, ecce filius tuus"; et: "Ecce mater tua"; duo *pro universo mundo*, scilicet: "Sitio", et: "Consummatum est"; duo *pro semetipso*, scilicet: "Deus meus, utquid dereliquisti me?" et: "Pater, in manus tuas commendo spiritum meum».
- 3 Domenico Cavalca, *Specchio di croce* (1330 c.), Roma, 1738, p. 153.
- 4 S. Antonini episcopi Florentini (Antonino Pierozzi), *Devotissimus Trialogus super enarratione Evangelica de duobus discipulis euntibus in Emmaus*, a cura di A. Doni, Firenze, 1680, pp. 69-70.
- 5 Sulla fortuna della Cappella Niccolina, e più in generale sulle opere romane dell'artista, cfr. G. de Simone, *Il Beato Angelico a Roma 1445-1455. Rinascita delle arti e Umanesimo cristiano nell'Urbe di Niccolò V e Leon Battista Alberti*, Firenze, 2017.
- 6 V.F. 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*, Firenze, 1851-1853. La vita del pittore era stato pubblicata dall'autore nelle *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 voll., Firenze, 1845-1847, 1ª ed. (ristampate nel 1854, 1869, 1878-1879), il *Sunto Storico del convento di San Marco* si legge anche nei suoi *Scritti vari (Opere del Padre Vincenzo Marchese de' Predicatori, vol. III, Firenze, 1853)*.
- 7 Per una rassegna si veda C.B. Strehlke, *Angelico*, Milano, 1996, pp. 92-93. Sulle vicende storiche del museo cfr. I. Ponsiglione, *Il Museo di San Marco a Firenze: Origini e sviluppi di un museo cittadino*, tesi di dottorato, Università di Pisa, 2004; M. Tamassia, *The History of the Museo di San Marco*, in *Fra Angelico. Heaven on Earth*, a cura di N. Silver, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 22 febbraio – 30 maggio 2018), Boston-London, 2018, pp. 119-133.

- 8 R.A. Sundt, *"Mediocris domos et humiles habeant fratres nostri": Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 46, 1987, pp. 394-407, p. 405, Appendix A.V.
- 9 S. Orlandi, *Beato Angelico. Monografia storica*, Firenze, 1964, p. 78; J. Hamburger, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans*, in «The Art Bulletin», 46, 1989, pp. 20-46, p. 28, nota 55.
- 10 Quanto promulgato dal Capitolo Generale del 1254 può considerarsi «the first example of the legislative system of a religious Order being used for the positive promotion of art» (J. Cannon, *Dominican Patronage of the Arts in Central Italy: the Provincia Romana c. 1220-1320*, Ph.D. diss., University of London, 1980, p. 93).
- 11 Capitolo Generale, Parigi, 1260 (cit. in Sundt, *"Mediocris domos"*, cit., p. 407, Appendix E).
- 12 Capitolo della Provincia Lombarda, Bologna, 1280 (cit. *ibidem*: «Item fratres curam habeant diligentem faciendi fieri ymagines beati Dominici et beati Petri martiris in ecclesiis et in locis solemnibus civitatum et iniungendi peregrinationes ad eorum corpora visitanda [...]»).
- 13 De Frachet, *Vitae Fratrum*, cit., p. 149; Hamburger, *The Use of Images*, cit., 28, nota 56. Interessante, in termini di *power of images*, la notazione sull'interazione reciproca con le icone, non solo passivamente guardate (e pregate) ma attivamente 'guardanti' «con l'occhio della pietà» (il pensiero corre all'icona "onniveggente" descritta da Niccolò Cusano nel *De visione Dei*).
- 14 W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven-London, 1993, pp. 196-197; J. Cannon, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Centuries*, New Haven-London, 2013, pp. 201-223. Sui dipinti di Baumetz cfr. http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=1024 e <https://www.clevelandart.org/art/1964.454> (ultimo accesso 9 settembre 2020).
- 15 Ad esempio, nel convento di San Domenico a Taggia sul finire del Quattrocento si ripropongono affreschi analoghi a quelli di San Marco negli ambienti comuni, ma non nelle singole celle; nel monastero degli eremiti girolamini di San Gerolamo a Biella, fondato nel 1512, nella lunetta soprastante la porta di ogni cella è affrescato un apostolo a mezza figura. Sulla *traditio* e sulle convenzioni iconografiche dei domenicani tra XIII e XV secolo cfr. Hood, *Fra Angelico*, cit., e Cannon, *Religious Poverty*, cit.
- 16 R. Morçay, *La Cronaca del convento fiorentino di San Marco. La parte più antica, dettata da Giuliano Lapaccini*, in «Archivio Storico Italiano», 1, 1913, pp. 1-29. Prima di diventarne priore, Lapaccini fu *ab initio* frate del convento. Con la *Cronaca* concorda la testimonianza vasariana nella biografia di Michelozzo nell'edizione Giuntina delle *Vite* (1568), cfr. <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/capitolo.asp?ID=83> (ultimo accesso 9 settembre 2020).
- 17 Il convento era stato promesso agli osservanti fiesolani sin dal 1418, ma senza esito; nel 1435 Eugenio IV assegnò loro San Giorgio alla Costa, a fronte della resistenza a lasciare San Marco dei silvestrini, i quali si trasferirono infine nella sede di Oltrarno l'anno dopo (Marchese, *Sunto Storico*, in *Opere del Padre Vincenzo Marchese de' Predicatori*, cit., pp. 38-39; T. Centi, *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, vol. I, Firenze, 1989, pp. 13-59, p. 14).
- 18 Marchese, *Sunto Storico*, cit., p. 38; Morçay, *La Cronaca*, cit., pp. 11-12. Sulla figura fondamentale del Torquemada, anche in rapporto all'Angelico, cfr. de Simone, *Il Beato Angelico a Roma*, cit., *passim*.

- 19 Morçay, *La Cronaca*, cit., p. 11.
- 20 Hood, *Fra Angelico*, cit., pp. 30-31, con dati sul numero di frati anche negli anni successivi fino al 1445.
- 21 *Cronica quadripartita* del Convento di San Domenico di Fiesole, manoscritto conservato nell'Archivio del Convento dei Padri Predicatori di San Domenico di Fiesole, c. 3r (ed. a cura di G. Battista, <http://www.e-theca.net/emiliopanella/cronica4/fsl010.htm>, ultimo accesso 9 settembre 2020).
- 22 L. Ferretti, *La Chiesa e il Convento di San Domenico di Fiesole*, Firenze, 1901; Strehlke, *Angelico*, cit., pp. 11-12; M. Scudieri, *Sull'Angelico a San Domenico di Fiesole*, in «Memorie Domenicane», 40, 2009 (2010), pp. 101-112 e 227-238.
- 23 Hood, *Fra Angelico*, cit., p. 30.
- 24 Morçay, *La Cronaca*, cit., p. 11. Il confronto parlante tra i due dormitori “gemelli” è in A. Benfante, P. Perretti, *I chiostri e il Museo di S. Marco*, in *La chiesa e il convento*, cit., vol. I, pp. 303-366, figg. 30, 31, 33.
- 25 Il 26 marzo 1438 Fra Giovanni è testimone ad un atto notarile: di questo soggiorno, rimane la lunetta affrescata sopra il portale maggiore della chiesa di San Domenico (*Madonna col Bambino e i santi Domenico e Pietro martire*, cfr. D.C. Ahl, *Fra Angelico: A New Document*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz», 21, 1977, pp. 95-100).
- 26 Hood, *Fra Angelico*, cit., pp. 97-121; *L'Angelico ritrovato. Studi e ricerche per la Pala di San Marco*, a cura di C. Acidini, M. Scudieri, catalogo della mostra (Firenze, 20 dicembre 2008 – 8 marzo 2009), Livorno, 2008; C. Gerbron, *Fra Angelico, les Mages et le concile de Florence. Une histoire de temps entre-croisés*, in «Artibus et Historiae», 33, 2012, pp. 29-47; *id.*, *Fra Angelico. Liturgie et mémoire*, Turnhout, 2016, pp. 81-112. Il polittico silvestrino di Lorenzo di Niccolò (1402), già sull'altare maggiore di San Marco, fu rimosso verso la fine del 1438 e destinato a San Domenico di Cortona (dove fu installato nel 1440).
- 27 M. Scudieri, *Il ciclo affrescato nel convento di San Marco a Firenze*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, a cura di A. Zuccari, G. Morello, G. de Simone, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 8 aprile – 5 luglio 2009), Milano, 2009, pp. 109-123, in part. pp. 113-114.
- 28 Morçay, *La Cronaca*, cit., pp. 16-17.
- 29 «Et notandum quod quaedam insignia in dicta fabrica apparent, inter quae supremum locum tenet libraria que longitudinis est brachiorum LXXX vel circa cum XXXII banchis ex omni parte ornatis tabulis cypressinis» (Morçay, *La Cronaca*, cit., p. 14); cfr. E. Garin, *La biblioteca di S. Marco*, in *La chiesa e il convento*, cit., vol. I, pp. 79-148; M. Scudieri, *La biblioteca di San Marco dalle origini a oggi*, in *La biblioteca di Michelozzo a San Marco tra recupero e scoperta*, a cura di M. Scudieri, G. Rasario, Firenze, 2000, pp. 9-43.
- 30 Morçay, *La Cronaca*, cit., p. 13.
- 31 Orlandi, *Beato Angelico*, cit., p. 75; G. Bonsanti, *Gli affreschi del Beato Angelico*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, vol. II, Firenze, 1990, pp. 115-172, p. 158.
- 32 La diversa destinazione delle celle dei tre bracci (i chierici nel braccio est, primo in ordine di edificazione; i novizi nel braccio sud, come certifica la *Cronaca* sopra citata; i conversi nel braccio nord) è stata argomentata da W. Hood, *Saint Dominic's Manners of Praying: Gestures in Fra Angelico's Cell Frescoes at S. Marco*, in «The Art Bulletin», 68, 1986, pp. 195-206; *id.*, *Fra Angelico at San Marco. Art and the Liturgy of Cloistered Life*, in *Christianity and the*

- Renaissance. Image and Religious Imagination in the Quattrocento*, a cura di T. Verdon, J. Henderson, New York, 1990, pp. 108-131; *id.*, *Fra Angelico*, cit.; seguito dalla critica successiva, a partire da L. Castelfranchi Vegas, *L'Angelico e l'Umanesimo*, Milano, 1989, pp. 94-99; Bonsanti, *Gli affreschi*, cit., pp. 117-121; Spike, *Angelico*, cit., pp. 64-70; Strehlke, *Angelico*, cit., pp. 35-39.
- 33 Si veda ad esempio la prima guida pubblicata all'indomani della musealizzazione postunitaria, F. Rondoni, *Guida del R. Museo Fiorentino di San Marco*, Firenze, 1872, pp. 11-30. Una numerazione alternativa, sulla base della sequenza e delle destinazioni, è stata proposta dal compianto Cyril Gerbron (*Fra Angelico. Liturgie et mémoire*, cit., p. 224).
- 34 Hood, *Saint Dominic's Manners*, cit.; *id.*, *Fra Angelico*, cit., pp. 200-207. In fondo al braccio dei novizi, le celle 12-14, più tardi celle del Savonarola, corrispondono al citato «capitulum novitiorum».
- 35 Bonsanti, *Gli affreschi*, cit., p. 121.
- 36 D.C. Ahl, *Fra Angelico*, New York, 2008, p. 126.
- 37 Hood, *Fra Angelico*, cit., p. 189.
- 38 G. Didi-Huberman, *Beato Angelico. Figure del dissimile*, Milano, 1991 (ed. orig. Paris, 1990). Nella *Crocifissione* della sala capitolare (fig. 11), il profeta in basso a sinistra nella cornice semicircolare regge un cartiglio con la scritta pseudo-dionigiana «Deus nature patitur», di cui Victor Schmidt ha segnalato l'attestazione nel Breviario romano sotto la data del 9 ottobre, ricorrenza di San Dionigi Areopagita (*L'affresco di Fra Angelico nella sala capitolare del convento di San Marco a Firenze: alcune precisazioni iconografiche*, in «Predella Journal of Visual Arts», n. 45-46, 2019, pp. 7-16, http://www.predella.it/images/45-46_Misce/1_Schmidt_bis.pdf (ultimo accesso 9 settembre 2020); ma la frase è citata, ed espressamente riferita al discepolo di san Paolo, da sant'Antonino in un interessantissimo passo del *Chronicon* a commento dell'eclisse totale di sole che oscurò il cielo allo spirare di Cristo sulla croce dopo aver pronunciato la Settima Parola (si veda l'affresco nella cella 40; fig. 16): «Quod cernens Dionysius Areopagita maximus Philosophus, cum tunc esset Atheniensibus fabricatum est altare ignoto Deo» (Divi Antonini archiepiscopi Florentini [A. Pierozzi], *Chronicorum opus*, Lione, 1586, pars prima, tit. V, cap. VI. *De Passione Domini*, p. 316. Nella stessa pagina Antonino sottolinea il dolore sommo di Maria ai piedi della croce («plus quam martyr fuit»), di cui l'Angelico ha fornito la traduzione visuale nella Vergine assimilata al Crocifisso negli affreschi della sala capitolare e della cella 40; figg. 11 e 16).
- 39 J.T. Spike, *Angelico*, Milano, 1996, pp. 62-69; le celle 1-9 si articolerebbero nelle triadi Risurrezione-Passione-Incarnazione, Passione-Incarnazione-Resurrezione, Passione-Resurrezione-Unione con Dio. Paolo Morachiello (*Beato Angelico. Gli affreschi di San Marco*, Milano, 1995, p. 43) aveva evocato per le stesse celle le triadi dei Misteri del Rosario (Nascita-Gaudio, Passione-Dolore, Resurrezione-Gloria); in proposito cfr. pure S. Pinto Madigan, *A New Interpretation of the Iconography of Fra Angelico: Rosarian Organization in the Frescoed Cells of San Marco*, St. Paul, Minn., 1977.
- 40 L'apertura nel 1665 della grande finestra sul chiostro di fronte all'ingresso della biblioteca causò la demolizione parziale di due celle, con la conseguente decurtazione degli affreschi ivi presenti (*Tentazione di Cristo*, cella 32a; *Ingresso a Gerusalemme*, cella 33a; A. Benfante, P. Perretti, *I chiostri*, cit., p. 309 e figg. 44-45).

- 41 San Domenico o un suo equivalente (Pietro martire, Tommaso d'Aquino) manca anche in due dei tre affreschi dei corridoi (l'*Annunciazione* e la *Madonna delle ombre*) e nell'*Adorazione dei Magi* della cella 39 (la cappella di Cosimo de' Medici), che nella metà destra presenta una folta schiera di personaggi allusivi al Concilio dell'Unione delle Chiese (Gerbron, *Fra Angelico, les Mages*, cit.).
- 42 Hood, *Fra Angelico*, cit., pp. 241-242.
- 43 *Ivi*, pp. 246-248; poco plausibilmente, Spike assegna ai terziari le celle 40-44 e agli ospiti quelle 31-36 (*Angelico*, cit., pp. 69-70).
- 44 J.A. Whitlark, M.C. Parsons, *The 'Seven' Last Words: A Numerical Motivation for the Insertion of Luke 23.34a*, in «New Testament Studies», 2, 2006, pp. 188-204: nel saggio si argomenta che il versetto Lc 23,34a sia un'interpolazione, assente nelle redazioni precedenti del Vangelo lucano, aggiunta per ragioni simbolico-numerologiche e poi invalsa.
- 45 L. Kreitzer, *The Seven Sayings of Jesus from the Cross: Observations on Order and Presentation in the New Testament, Literature and Cinema*, in «New Blackfriars», 849, 1991, pp. 239-244.
- 46 Bedae Venerabilis *De septem verbis Christi in cruce oratio*, in *Patrologiae Latinae Cursus completus*, a cura di J.P. Migne (d'ora in poi PLM), vol. 94, Paris, 1862, coll. 561-562. Volgarizzata nel Trecento come orazione *Del beato Beda, sulle ultime sette Parole di Gesu Cristo*, in *Opera a ben vivere di sant'Antonino, con altri suoi ammaestramenti, e una giunta di antiche orazioni toscane*, a cura di F. Palermo, Firenze, 1880, pp. LXV-LXX e 278-280.
- 47 J. Escobedo, *Un incunable catalá retrobat [Horae ad usum ordinis sancti Benedicti, Barchinone, Johannes Luschner, 1498(?)]*, Barcelona, 1992, pp. 20-21 e 41-44.
- 48 C. Bino, *Dal trionfo al pianto. La fondazione del 'teatro della misericordia' nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Milano, 2008, pp. 311-327 (in part. pp. 312, nota 2, e 314, nota 4).
- 49 Ernaldi Abbatis (m. 1156) *Tractatus de septem verbis Domini in cruce*, in PLM, vol. 189, Paris, 1854, coll. 1677-1726; S. Sticca, *Il Planctus Mariae nella tradizione drammatica del Medio Evo. Arte & spiritualità*, Binghamton, N.Y., 2000 (1984), pp. 33-34, 79 e 136-137.
- 50 Pseudo Anselmo d'Aosta, *Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini*, in PLM, vol. 159, Paris, 1854, coll. 284-285; sull'origine francescana dell'opera A. Neff, *The Dialogus Beatae Mariae et Anselmi de Passione Domini: towards an attribution*, in «Miscellanea Francescana», 86, 1986, pp. 105-108.
- 51 S. Bonaventurae, *Opera omnia*, t. VIII, Quaracchi, 1898, rispettivamente pp. 159-229 (in part. pp. 171-179) e 674-676; sulla paternità bonaventuriana dei *Rhythmica* cfr. E. Jallonghi, *I ritmi latini di S. Bonaventura. Ricerche storiche e critiche*, Roma, 1916.
- 52 Petrus Johannes Olivi, «Tractatus de missa», edizione a cura di S. Piron, in «Oliviana», 5, 2016 (<http://journals.openedition.org/oliviana/817>, ultimo accesso 9 settembre 2020), pp. 1-39, in part. pp. 4-5 (*pars I*, 22-28).
- 53 Guibertus Tornacensis, *De morte, De septem verbis Domini in cruce*, a cura di C. Munier, Turnhout, 2018.
- 54 Ubertino da Casale, *Arbor vitae crucifixae Jesu*, Torino, 1961, lib. IV, cap. XXI (*Iesus clamando moriens*); per Ubertino le Sette Parole simboleggiano la *remissio peccatorum* (I Parola), la *largitio donorum* (II), la *confederatio animorum* (III), l'*expositio sui ex amore ad omne difficile* (IV), l'*tractatio omnium ad se* (V), la *consumatio divini decreti* (VI) e la *reductio omnium in Deum* (VII). Cfr. pure M. Cusato, *Two Uses of the "Vita Christi" Genre in Tuscany, c. 1300:*

John de Caulibus and Ubertino da Casale Compared. A Response to Daniel Lesnick, ten years hence, in «Franciscan Studies», 57, 1999, pp. 131-148.

- 55 *Meditationes de passione Christi*, cit., pp. 111-116. S. McNamer, *Meditations on the Life of Christ. The Short Italian Text*, Notre Dame, Ind., 2018, edizione critica della più antica e breve versione in volgare composta da una clarissa pisana, con lungo saggio introduttivo e bibliografia; la genealogia testuale, dal breve *Ur-testo* in volgare alla versione ampliata in latino, e da questa alle traduzioni volgari, è mappata alla tab. 2, p. XXXVII. La bibliografia e la discussione critica sulle *Meditationes* sono imponenti, mi limito a segnalare: H. Flora, *The Devout Belief of the Imagination: The Paris Meditationes vitae Christi and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout, 2009; D. Falvay, P. Tóth, *L'autore e la trasmissione delle Meditationes vitae Christi in base a manoscritti volgari*, in «Archivum Franciscanum Historicum», 108, 2015, pp. 403-430; Su Giovanni de' Cauli (Iohannes de Caulibus), frate di San Francesco a San Gimignano, cfr. M. Arosio, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 55, Roma, 2001, https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-de-cauli_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultimo accesso 9 settembre 2020).
- 56 Hugo Ripelinus Argentoratensis, *Compendium totius theologicæ veritatis*, Lione, 1602, lib. IV. *De Christi humanitate*, cap. XXI, *De cruce Domini*, pp. 368-370. Esempio sul *Breviloquium bonaventuriano*, in passato il *Compendium* è stato attribuito allo stesso Bonaventura, a Tommaso d'Aquino, o più spesso ad Alberto Magno, fino agli studi risolutivi di M. Grabmann, *Zur Autorenfrage des Compendium theologicæ veritatis*, in «Zeitschrift für katholische Theologie», 32, 1911, pp. 147-153.
- 57 Hugonis de Sancto Caro, *Postille super totam Bibliam, tomus septimus*, Venezia, 1703, pp. 363v-429v, p. 369.
- 58 Robertus Holcot, *Heptalogus omni laude superior a marali doctore M. Ro. Holcoth anglico Florentissimi ordinis predicatorum de origine diffinitione et remediis peccatorum*, Paris, 1517; sull'autore si veda <https://plato.stanford.edu/entries/holcot/#LifeWork> (ultimo accesso 9 settembre 2020).
- 59 Ludolphus de Saxonia, *Vita Jesu Christi*, cit., pp. 112-131 (si veda il passo qui riportato in epigrafe); nella redazione finale confluiscono numerosi passi delle *Meditationes*, ma la *Vita* di Ludolfo ha un carattere assai meno narrativo, e più di commento teologico-allegorico-morale. Cfr. C. Abbott Conway, *The "Vita Christi" of Ludolph of Saxony and Late Medieval Devotion Centred on the Incarnation: A Descriptive Analysis*, Salzburg, 1976; sulla cronologia dell'opera G. Hendrix, *Le dominicain Ludolphe de Saxe écrivit-il sa Vita Christi Pars I entre 1324 et 1328?*, in «Recherches de théologie ancienne et médiévale», 46, 1979, pp. 228-234; sull'influenza nelle arti A. Châtelet, *Ludolphe le Chartreux et l'icographie religieuse de la fin du Moyen Âge*, in *Von der Macht der Bilder: Beiträge des C.I.H.A. Kolloquiums "Kunst und Reformation"*, a cura di E. Ullmann, Leipzig, 1983, pp. 289-300.
- 60 Cavalca, *Specchio di croce*, cit., pp. 153-157; C. Delcorno, *Cavalca, Domenico*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 22, Roma, 1979, [https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-cavalca_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/domenico-cavalca_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 9 settembre 2020).
- 61 *Cantari religiosi senesi del Trecento. Neri Pagliaresi, Fra Tancredi da Massa, Niccolò Cicerchia*, a cura di G. Varanini, Bari, 1965, pp. 309-379, strofe 176, 178, 181, 183, 186, 188, 189. P. Stoppelli, *Cicerchia, Niccolò*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 25, Roma, 1981, [https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-cicerchia_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-cicerchia_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 9 settembre 2020).
- 62 Pierozzi, *Chronicorum opus*, cit., pp. 315-317.

- 63 Pierozzi, *Devotissimus Trialogus*, cit., pp. 69-70.
- 64 «Ponti, anima divota, a piè della croce, e intendi tale dottrina per esempio dal dottore, che per carità moriva; odi dire con lacrime e alto grido: *Dio mio, Dio mio, perchè m'ài abbandonato?* Subito appena restata questa voce, tu odi l'altra: *Sitio*; di questa pena ho sete. Non ti pare come se tu udissi dire: sì e no, voglio e non voglio? La prima voce è penosa e rammaricante; la seconda è gioiosa e desiderante. La prima è della [anima] sensitiva; la seconda è della speculativa; la prima è detta dalla carità dell'anima alla sua carne in Dio, come si debbe amare il prossimo; la seconda è della carità di Dio, tutta sommersa in Dio» (*Il Libro d'Amore di Carità del fiorentino B. Giovanni Dominici*, a cura di A. Ceruti, Bologna, 1889, pp. 99-100).
- 65 Il titolo esteso è *Formula orationis et meditationis*, cfr. F. Di Bernardo, *La «Meditatio Vitae et Passiois Domini» nella spiritualità cristiana*, Roma, 1980, pp. 49-50.
- 66 Bino, *Dal trionfo al pianto*, cit., pp. 264-265, 299 e 391-392.
- 67 V. Alce, *Angelicus pictor. Vita, opere e teologia del Beato Angelico*, Bologna, 1993, pp. 267-270.
- 68 C. Del Popolo, *La Visione di Ezechiele del Beato Angelico*, in «Letteratura & Arte», 5, 2007, pp. 9-109, in part. pp. 90-94. Lo studioso rammenta l'attestazione poetica del gesuato ferrarese Giovanni Pellegrini, un componimento in terzine per ciascuna delle Sette Parole (*Raccolta di sacre poesie popolari fatta da Giovanni Pellegrino nel 1446*, a cura di G. Ferraro, Bologna, 1877, pp. 78-83). Le osservazioni di Del Popolo sono state riprese e integrate da A. Mancini, *La Parola nell'arte del Beato Angelico. Censimento e interpretazione delle iscrizioni nei dipinti e negli affreschi*, Università "La Sapienza" di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, tesi di laurea in Studi Storico-Artistici (relatori A. Zuccari, G. de Simone), a.a. 2009-2010, pp. 46-47 (cat. 66-71) e 113-116.
- 69 M. Boskovits, *Un dipinto poco noto e l'iconografia della preparazione alla Crocifissione, in Immagini da meditare*, cit., pp. 189-231; A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideology, and the Levant*, New York-Cambridge, 1996, pp. 138-157.
- 70 «[...] e quando si rivolsono, elle [le Marie] vidono Messer Giesù que saliva su per le scale co' suoi piedi, e colle sue mani. Quando elle vidono questo co' loro occhi, il pianto fue grande, e sì crudele, che pareva, che piagnesse il cielo e la terra, e l'altra gente tutta piagneva per la pietà di lui, e della Madre, e della Maddalena, che diceva sì piatosamente sue parole, che chiunque l'udiva, pareva che si spezzasse loro il cuore; e pensomi, che salisse Messer Giesù su per la scala della Croce colle sue mani, e co' suoi piedi volontariamente. Centurione, il quale fu poscia salvo, vide questo fatto, e come uomo savio disse in se medesimo: oh che meraviglia è questa, che questo Profeta pare, che vada volenterosamente a esser messo in Croce, e nulla resistenza, e nullo mormorio non fa? E stando così ammirato, Messer Giesù fu compiuto di salire tanto alto, quanto bisognava, e rivolsesi in sulla scala, e aperse le braccia reali, e porse le mani a coloro, che erano per conficcarle...» (Marchese, *San Marco Convento dei Padri Predicatori*, cit., p. 40; il passo è tratto dalla *Vita di Santa Maria Maddalena*, in *Delle vite de' santi*, tomo III. *Vite di alcuni santi scritte nel buon secolo della lingua toscana*, Verona, 1799, pp. 1-126, in part. p. 82).
- 71 S. Beissel, *Fra Giovanni Angelico*, Freiburg im Breisgau, 1905 (1895), pp. 39-41.
- 72 Il passo prosegue così: «Aspicit in celum, Patri dicens: "Ecce hic sum, Pater mi! Usque ad crucem me humiliari voluisti pro amore et salute generis humani: placet, accepto, et pro eis me tibi offero quos michi fratres esse voluisti. Accepta igitur et tu, Pater, et deinceps placabilis esto mei amore et omnem maculam veterem absterge et elonga ab eis: pro eis

me tibi offero, Pater". Qui autem retro crucem est, accipit manum eius dexteram et eam fortiter cruci affigit. Quo facto, ille qui est in latere sinistro accipit manum sinistram, et trahit quantum potest et extendit, et alium clavum immittit, percutit et configit» (*Meditationes de passione Christi*, cit., p. 112).

- 73 Boskovits, *Un dipinto poco noto*, cit., pp. 222-231, con rimandi paralleli a dipinti e laude drammatiche: la scala ascesa da Cristo manifesta la scelta volontaria della morte e simboleggia un'elevazione dal mondo terreno verso quello spirituale.
- 74 A. Hoch, *The 'Passion' Cycle: Images to Contemplate and Imitate amid Clarissan clausura, in The Church of Santa Maria Donna Regina. Art, Iconography and Patronage in Fourteenth-Century Naples*, a cura di J. Elliott, C. Warr, Aldershot, 2004, pp. 129-153.
- 75 *Epistolario di santa Caterina da Siena*, a cura di E. Dupré Theseider, Roma, 1940, vol. I, n. LXII, p. 261 (cit. da Boskovits, *Un dipinto poco noto*, cit., p. 230).
- 76 L'Angelico trascrive «dimicte» (*sic* per il «dimitte» della *Vulgata*, usato ad esempio nella *Vita Christi* di Ludolfo), in luogo del più diffuso «ignosce» adottato nelle *Meditationes* e nella maggioranza dei testi elencati *supra*.
- 77 S. Settis, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, in «Prospettiva», 2, 1975, pp. 4-18.
- 78 *Epistolario di santa Caterina da Siena*, cit., n. XXXIII, pp. 141-142. Descrivono mirabilmente lo stato di Maria, qui e negli altri affreschi delle Sette Parole (e nelle altre Crocifissioni del ciclo e della sala capitolare), le parole di sant'Antonino: «Stabat dolore ansiata, amaritudine vulnerata, mente autem et intellectu erecta, et firmata in Dei voluntate, quam sciebat esse ut filius suus pateretur pro redemptione humani generis. Et cum omnes discipuli et discipulae cecidissent a fide suae divinitatis, ipsa sola stabat in fide firma» (*Chronicorum opus*, cit., p. 316).
- 79 Sul ruolo e il significato della Maddalena si veda *infra* nel testo e note 112-113.
- 80 Sulla celebre ancona, eseguita entro il 1432 per la sagrestia di Santa Trinita e oggi conservata nel Museo di San Marco, cfr. C.B. Strehlke, *From Nofri Strozzi to Lorenzo di Palla Strozzi. The taste of the Florentine oligarchy 1417-1438*, in *Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina tra Gotico e Rinascimento*, atti del convegno (Firenze, 20-21 maggio 2005), a cura di F. Pasut, J. Tripps, Firenze, 2008, pp. 145-185.
- 81 Hood, *Fra Angelico*, pp. 169-171; sulle fonti giottesche (assisiati e fiorentine) dell'Angelico, G. de Simone, *Velut alter Iottus. Il Beato Angelico e i suoi "profeti trecenteschi"*, in «1492. Rivista della Fondazione Piero della Francesca», 2, 2009 (2010), pp. 41-66.
- 82 G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, vol. 2. *The Passion of Jesus Christ*, Bradford-London, 1972, pp. 137-140; C. Schleif, *The Crucifixion with Virtues in Stained Glass: Wounds, Violent Sexualities, and Aesthetics of Engagement in the Wienhausen Cloister*, in «Journal of Glass Studies», 56, 2014, pp. 317-343, in part. pp. 331-338. Per il dipinto dell'ambito di Paolo Veneziano cfr. A. Timmermann, *The Avenging Crucifix: Some Observations on the Iconography of the Living Cross*, in «Gesta», 2, 2001, pp. 141-160, in part. p. 149. Sulla croce-albero vivente cfr. S. Richey, *Spiritual Arborescence: Trees in the Medieval Christian Imagination*, in «Spiritus», 8, 2008, pp. 64-82.
- 83 In un'altra miniatura eseguita per un monastero domenicano femminile tedesco (Santa Croce a Regensburg, 1271 c.) le Virtù che inchiodano Cristo sono identificate con Misericordia, Sapienza Obbedienza; la Fede raccoglie il sangue con un calice, mentre la lancia è retta dalla Sponsa, cioè dall'Ecclesia; nel Salterio di Bonmont (oggi a Besançon,

- 1275 c.) i ruoli si invertono, la Carità ha la lancia, l'Eccelesia il calice (Schiller, *Iconography*, cit., p. 139 e figg. 450-452; Schleif, *The Crucifixion*, cit., pp. 335-336). L'affresco di San Marco è l'unico esempio noto, ma mi sembra sin qui non rilevato, del *Cristo crocifisso dalle Virtù* come parte di un ciclo più ampio unitamente ad una vetrata dell'abbazia di Wienhausen (1330 c., oggetto del citato saggio della Schleif).
- 84 Beissel, *Fra Giovanni Angelico*, cit., p. 27 (che definisce l'affresco «das reichste Bild» del ciclo).
- 85 Mancini, *La Parola*, cit., pp. 93-94; anche nella pala cortonese le parole di Maria sono capovolte perché indirizzate a Dio, quindi leggibili soltanto dall'alto (M. Butor, *Le parole nella pittura*, Venezia, 1987, p. 132; G. Pozzi, *Dall'orlo del visibile parlare*, in *Visibile parlare. Le scritture esposte nei volgari italiani dal medioevo al rinascimento*, a cura di C. Ciociola, Napoli, 1997, pp. 40-41).
- 86 Mt 27, 33; Mc 15, 22; Lc 23, 33; Gv 19, 17. Il cranio è assente invece nelle Crocifissioni delle celle 4, 16-22, 25, 36, 40-43. La denominazione si ritiene dettata dall'orografia del cocuzzolo roccioso.
- 87 M. Zucker, *The Skull In Van Eyck's "Crucifixion": A Belated Tribute To Howard Davis*, in «Notes in the History of Art», 3, 1998, pp. 1-6 (con i riferimenti ai passi di Girolamo, Origene e Basilio). Nella *Crocifissione* della cella 23 (fig. 7) oltre al cranio l'Angelico raffigura anche due ossa (un femore e un omero, si direbbe), secondo un'iconografia più rara ma congruente, specie in ambito domenicano, cfr. B. Rosasco, «*The Mystical Crucifixion: A Dominican Picture?*», in «Record of the Art Museum, Princeton University», 62, 2003, pp. 50-67. Sull'identificazione di Basilio Magno, vescovo di Cesarea, nella *Crocifissione* angelichiana della sala capitolare (fig. 11) cfr. Schmidt, *L'affresco di Fra Angelico*, cit.
- 88 Sull'affresco perduto di Timante, noto da una copia pompeiana decorante la Casa del Poeta Tragico (oggi nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli), cfr. V. Platt, *Agamemnon's grief. On the Limits of Expression in Roman Rhetoric and Painting*, in *Art and Rhetoric in Roman Culture*, a cura di J. Elsner, M. Meyer, Cambridge, 2014, pp. 211-232; si veda anche l'addolorata nel frammento di sarcofago con la *Morte di Meleagro* oggi al Louvre (http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not&idNotice=28633, ultimo accesso 9 settembre 2020); nella pittura cristiana, il Giovanni Evangelista nella *Sepoltura di Cristo* di Simone Martini, pannello del poliittico Orsini (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, <http://www.smb-digital.rvce=ExternalInterface&module=collection&objectId=863119&viewType=detailView>, ultimo accesso 9 settembre 2020), e quello omologo di Lippo Memmi nella tavola dell'Ashmolean Museum di Oxford (<https://collections.ashmolean.org/object/372323>, ultimo accesso 9 settembre 2020).
- 89 Nelle fattezze dei due santi domenicani William Hood (*Fra Angelico*, cit., pp. 241-242) ha ipotizzato i criptoritratti di Antonino Pierozzi e Giuliano Lapaccini, ma Domenico è visto *en profil perdu* e il nobile volto di Tommaso non ha una connotazione ritrattistica.
- 90 Sulla conoscenza di Dio *per imagines et similitudines* si veda *Summa theologiae*, pars I, q. 12: http://www.carimo.it/somma-teologica/I_q12.htm (ultimo accesso 9 settembre 2020); si vedano i pertinenti richiami alla *Summa theologiae* rispetto al ciclo di San Marco di Ahl, *Fra Angelico*, cit., pp. 124-126. Sull'importanza del pensiero tomistico per la pittura dell'Angelico cfr. G.C. Argan, *Fra Angelico*, Genève, 1955.
- 91 *Expositio in Symbolum Apostolorum*, a. 4 (*Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus*), <http://www.corpusthomicum.org/csv.html#86677> (ultimo accesso 9 settembre 2020).

- 92 Tale *modus orandi* è indicato per una eccezionale richiesta a Dio: così Domenico invocò Dio «manibus et ulnibus expansis ad similitudinem crucis» per ottenere la miracolosa resurrezione di Napoleone Orsini; non figura tra quelli rappresentati nelle celle dei novizi (15-22), diversamente da quanto asserito da Hood (*Fra Angelico*, cit., pp. 200-207) che lo ravvisa nella cella 21: qui infatti il santo di Guzmán appare piuttosto atteggiato secondo una delle tre varianti del quinto modo («habens ante pectus suum manus expansas ad modum libri aperti»).
- 93 W. Bonniwell, *History of the Dominican Liturgy, 1215-1945*, New York, 1945, p. 186.
- 94 Sulle implicazioni mediche e i riferimenti al Concilio di Firenze nell'*Adorazione* della cella 39, cfr. Gerbron, *Fra Angelico, les Mages*, cit.
- 95 Alce, *Angelicus pictor*, cit., pp. 268-269.
- 96 Del Popolo, *La Visione di Ezechiele*, cit., pp. 91-93; le quattro figure inginocchiate sono identificate dal nome nell'aureola: «S[AN]c[TU]s COSMAS, VIRGO MARIA, S[ANCTUS] IOHANNES, S[ANCTUS] PETRUS M[ARTYR]». In coppia col fratello Damiano, Cosma compare nel ciclo di San Marco anche nella *Crocifissione* della sala capitolare (fig. 11) e nella *Madonna delle ombre*: in entrambi gli affreschi è effigiato anche san Lorenzo, in omaggio al fratello di Cosimo de' Medici, Lorenzo, cofinanziatore dell'impresa venuto a mancare nel 1440.
- 97 Pierozzi, *Chronicorum opus*, cit., p. 316: il passo è trascritto *supra*, nota 38.
- 98 Del Popolo, *La Visione di Ezechiele*, cit., p. 93. Il centurione sembra percuotersi il petto, gesto che nel Vangelo lucano è attribuito alla folla («omnis turba eorum qui simul aderant ad spectaculum istud et videbant quae fiebant percutientes pectora sua revertebantur», Lc 23, 48).
- 99 Le Marie sono identificate da Matteo (27,55-56 e 61, e 28,1) con Maria Maddalena, Maria madre di Giacomo e di Giuseppe, e la madre dei figli di Zebedèo; da Marco (Mc 15, 40-41 e 47, e 16, 40) con la Maddalena, Maria di Giacomo e Salome; da Luca (24,1 e 9-10) con Maria di Màgdala, Giovanna e Maria di Giacomo); da Giovanni (19,25; 20,1-2), l'unico a ricordare anche la Madre di Gesù ai piedi della croce, con la sorella della Vergine, con Maria di Clèofa e la Maddalena.
- 100 *Dialogus Beatae Mariae*, cit., col. 284.
- 101 Pierozzi, *Chronicorum opus*, cit., p. 317.
- 102 «Postea sciens Iesus quia iam omnia consummata sunt ut consummaretur scriptura dicit "sitio". Vas ergo positum erat aceto plenum illi autem spongiam plenam aceto hysopo circumponentes obtulerunt ori eius» (Gv 19, 28-29); l'issopo, dalle proprietà purificatrici, è attestato anche nel *Salmo 50*, 9 («asperges me hysopo, et mundabor»). Il resoconto di Matteo (27, 48) riporta della canna cui fu affissa la spugna: «unus ex eis acceptam spongiam implevit aceto et inposuit harundini et dabat ei bibere».
- 103 W.C. Jordan, *Stephaton: The Origin of the Name*, in «Classical Folia», 33, 1979, pp. 83-86. Schiller, *Iconography*, cit., II, pp. 88-117. Stepaton e Longino sono abbinati già nei Vangeli di Rabbula (Siria, VI secolo; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, cod. Plut. I, 56), dove è nominato solo Longino; entrambi sono identificati dal nome nel carolingio Evangelario di Angers (IX sec., Bibliothèque municipale, 0024 (0020), f. 7v).
- 104 La *vexata quaestio* del diverso grado di autografia dei vari affreschi esula da queste pagine, ma giova ribadire con forza la regia sapiente e sorvegliatissima dell'intero ciclo, l'unità profonda d'ispirazione, la tenuta costantemente alta dell'esecuzione anche laddove sono ravvisabili parziali, e comunque circoscritti interventi degli aiuti di bottega (tra i quali il ruolo del giovane Benozzo Gozzoli fu senza dubbio preponderante).

- 105 Pierozzi, *Chronicorum opus*, cit., p. 317.
- 106 G. Ravasi, *Le Sette Parole di Gesù in croce*, Brescia, 2019, pp. 188-190.
- 107 Cfr. *supra*, nota 99.
- 108 Marta compare nei Vangeli di Luca (10, 38-42: sbriga le faccende mentre la sorella Maria ascolta la parola di Gesù, loro ospite a Betania) e di Giovanni (11, 1-46: la Resurrezione di Lazzaro; 12, 1-8: lo stesso episodio narrato da Luca, ma con l'aggiunta della lavanda dei piedi di Cristo ad opera della sorella di Marta, Maria – mentre Matteo, 26,6-13 e Marco, 14,3-9 descrivono la cena in casa di Simone il lebbroso e non nominano le due sorelle). Nell'interpretazione di Origene, Agostino, Gregorio Magno ed altri Marta e Maria corrispondono alle figure veterotestamentarie di Lia e Rachele, cfr. P. Daviau, É. Parmentier, *Marthe et Marie en concurrence?*, Montréal, 2012. Nell'affresco della cella 34 Maria è indicata nell'aureola come «SANCTA MARIA», come «VIRGO MARIA» nelle celle 38 e 42: l'abito violaceo corrisponde a quello indossato dalla Vergine in tutto il ciclo di San Marco, ma la sottile distinzione onomastica indica che la figura dell'*Orazione nell'orto*, assorta in una lettura devota, possa impersonare Maria di Betania, con l'abbinamento delle due sorelle di Lazzaro simboleggianti due aspetti fondamentali della vita monastica (Strehlke, *Angelico*, cit., p. 36; cfr. pure P.O. Kristeller, *The Active and Contemplative Life in Renaissance Humanism*, in *id.*, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, vol. IV, Roma, 1996, pp. 197-213). Nelle *Meditationes* la trattazione riservata, a partire da Marta e Maria, alla *vita activa e contemplativa* occupa ben cinque capitoli (45-49), cfr. *Meditations on the Life of Christ: An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Paris, Bibliothèque Nationale, MS. Ital. 115, trad. e cura di I. Ragusa, R.B. Green, Princeton, 1977, pp. 245-260.
- 109 Spike (*Angelico*, cit., p. 162) ha suggerito che il personaggio rappresenti Giuseppe di Arimatea, ma il confronto con le due figure della cella 36 (fig. 4) qui proposte come Giuseppe e Nicodemo smentisce l'ipotesi. Quanto all'*Incoronazione della Vergine* della cella 9, la figura all'estrema destra tradizionalmente identificata con Marco va piuttosto riconosciuta in Giovanni (il Giovanni anziano autore dell'Apocalisse), come prova l'accostamento al santo corrispondente nella *Madonna delle ombre*: la rada chioma è infatti corta, non lunga come quella di Marco. La fisionomia assai simile tra i due, evidentissima nell'affresco appena citato del corridoio, spiega la confusione, favorita anche dall'essere Marco il titolare del convento; d'altra parte ad un soggetto visionario, e non attestato nei Vangeli, come l'*Incoronazione* si addice assai meglio l'*auctoritas* giovannea delle *Rivelazioni*.
- 110 Mancini, *La Parola nell'arte del Beato Angelico*, cit., pp. 47 (cat. 71) e 115.
- 111 Lo schema angelichiano ricalca prototipi giotteschi (dall'affresco di Assisi, fig. 12, alle tavole di Monaco di Baviera, Strasburgo, Berlino); cfr. inoltre de Simone, *Velut alter Iottus*, cit., p. 53. Su quest'iconografia, ricorrente nel ciclo delle Sette Parole in San Marco, cfr. A. Neff, *The Pain of Compassion: Mary's Labor at the Foot of the Cross*, in «The Art Bulletin», 80, 1998, pp. 254-273.
- 112 Allie Terry ha evidenziato il «Magdalenian gaze» a proposito di un'altra opera angelichiana, il *Compianto sul Cristo morto* di Santa Maria della Croce al Tempio (1436 c.), in relazione ai condannati a morte assistiti dall'omonima confraternita (*Criminal vision in early modern Florence: Fra Angelico's altarpiece for "Il Tempio" and the Magdalenian gaze*, in *Renaissance Theories of Vision*, a cura di J. Shannon Hendrix, C.H. Carman, London, 2010, pp. 45-61).
- 113 K. Jansen, *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton, 2000, *passim*; Cannon, *Religious Poverty*, cit., pp. 20-21, 146-147 e 293-294.

A partire da Gregorio Magno la Maddalena dei Vangeli era identificata anche con Maria di Betania (sorella di Lazzaro e Marta), con l'anonima peccatrice che unge i piedi a Gesù a casa di Simone il Fariseo (Lc, 7, 36-50), e con l'adultera di Gv 8, 1-11.

- 114 Humberti de Romanis *Sermo C. Ad Mulieres mala corpore sive meretrices*, in *Maxima Bibliotheca Veterum Patrum et Antiquorum Scriptorum Ecclesiasticorum*, vol. 25, Lione, 1677, p. 506: «postquam conversa est ad poenitentiam, facta est a Domino tanta gratia, ut post Beatam Virginem non inveniatur mulier, cui in mundo maior exhibetur reverentia et in coelo maiorem habere gloriam credatur».
- 115 A. Benfante, P. Perretti, *I chiostri e il Museo di S. Marco*, in *La chiesa e il convento*, cit., vol. I, pp. 309-310. In origine la scala di accesso dal pianterreno al primo piano del convento era a chiocciola, più angusta, nell'angolo nord-est; vi era poi (e c'è tutt'oggi) all'estremità opposta del corridoio quella che sale direttamente dalla sacrestia della chiesa, menzionata in occasione della consacrazione il 6 gennaio 1443. La calibratura prospettica dello scalone michelozziano, innestato tra la sottostante sala capitolare e l'adiacente biblioteca, nell'inquadrare l'*Annunciazione* affrescata nel corridoio, accoglienza indimenticabile per i visitatori di ogni tempo, mi spinge a rivalutare l'idea di John Pope-Hennessy (*Fra Angelico*, Ithaca, N.Y., 1974, pp. 33-34 e 206), condivisa solo da una parte della critica, che l'affresco sia stato eseguito dopo il primo soggiorno romano dell'Angelico, tra il 1450 e il 1452, in linea anche con la grandiosità dello stile affine alla Cappella Niccolina. Ho qualche perplessità invece rispetto a quanto ipotizzato in più occasioni da Allie Terry-Fritsch (*Meraviglia on Stage: Dionysian Visual Rhetoric and Cross-Cultural Communication at the Council of Florence*, in «The Journal of Religion and Theatre», 6, 2007, https://www.academia.edu/530270/Allie_Terry_Meraviglia_on_Stage_Dionysian_Visual_Rhetoric_and_Cross_Cultural_Communication_at_the_Council_of_Florence_Journal_of_Religion_and_Theater_Vol_6_No_2_Fall_2007_38_53 (ultimo accesso 9 settembre 2020); ead., *Florentine Convent as Practiced Place: Cosimo de' Medici, Fra Angelico and the Public Library of San Marco*, in *Merchants and Mendicants in the Medieval Mediterranean*, a cura di T.E.L. Chubb, E.D. Kelley, Leiden, 2012, pp. 82-123, con rinvio alla tesi di dottorato e ad altri saggi) che l'accesso privilegiato degli umanisti alla biblioteca fosse dalla scala sopra la sacrestia (il nuovo scalone monumentale era il degno introito per i frequentatori della *libreria*) e che gli affreschi del braccio dei conversi riflettano, in conseguenza della cultura dei dotti greci ivi presenti *in corpore et in libris*, un'estetica neobizantina che li differenzerebbe dagli altri del ciclo: l'estetica dionigiana evocata dall'autrice sulla scorta di Didi-Hubermann (*Beato Angelico*, cit.) è argomentabile riguardo all'intero complesso degli affreschi del dormitorio (cfr. *supra* nel testo e nota 38).
- 116 Gerardi de Fracheto O.P., *Vitae Fratrum*, cit., pp. 5-9.
- 117 *Ivi*, pp. 9-11. Pur spesso disattesa nei fatti, la concordia tra frati minori e predicatori si concretizza in un tema iconografico particolarmente amato dall'Angelico, l'*amplexus* tra i due santi fondatori: cfr. R. Cobiانchi, «*Visio et sincerus amplexus: un momento di agiografia domenicana ed i suoi sviluppi iconografici (secoli XIII - XV)*», in «*Iconographica*», 2, 2003, pp. 58-81.
- 118 Gerardi de Fracheto O.P., *Vitae Fratrum*, cit. pp. 148-149; la preghiera può causare visioni di Maria col Bambino in braccio, che sinesteticamente coinvolgono il tatto, l'olfatto, e il gusto (*ivi*, pp. 214-215).
- 119 Hood, *Fra Angelico*, cit., p. 21, 271 e *passim*; Cannon, *Religious Poverty*, cit., pp. 25-44 e 71-89.
- 120 A corredo dell'affresco c'è anche un'altra iscrizione che invita il fedele alla recita dell'*Ave Maria*, «*Virginis intacte cum veneris ante figuram pretereundo cave ne sileatur ave*», mentre

in calce alla *Crocifissione con San Domenico* affrescata sulla parte di fronte si legge «Salve mundi salutare, salve salus lesu chare, cruci tua[e] me aptare, verum vere tu scis quare, praesta mihi copiam» (Hood, *Fra Angelico*, cit., pp. 262 e 276-277; Mancini, *La Parola*, cit., pp. 40, cat. 42-43, e 93). Sulla plausibile datazione tarda dell'*Annunciazione* si veda la nota 115.

- 121 Manca ancora uno studio compiuto e sistematico della gamma cromatica impiegata nel ciclo; sui toni di bianco nella *Trasfigurazione* e nell'*Incoronazione della Vergine* (celle 6 e 9) cfr. P. Sheaffer, *White light and meditation at San Marco*, in «Memorie Domenicane», 14, 1983, pp. 329-334.
- 122 La poetica frase è nelle *Meditationes* pseudoagostiniane di Jean de Fécamp (cit. in Beissel, *Fra Angelico*, cit., p. 37), ripresa da San Bernardino da Siena (Sticca, *Il Planctus Mariae*, cit., p. 149). L'intero passo si sposa assai bene con le Crocifissioni angelichiane in San Marco: «Candet nudatum pectus, rubet cruentum latus, tensa arent viscera, decora languent lumina, regia pallent ora, proceras rigent brachia, crura pendent marmorea, rigat tenebratos pedes beati sanguinis unda».
- 123 Secondo quanto osservato da Max Seidel a proposito della *Croce* giottesca di Santa Maria Novella, dove il motivo ha un'enfasi inedita (*"Il Crocifisso grande che fece Giotto": problemi stilistici*, in *Giotto: La Croce di Santa Maria Novella*, a cura di M. Ciatti, M. Seidel, Firenze, 2001, p. 71); cfr. anche *supra*, note 86-87. Sugli stretti rapporti dell'Angelico con la sede domenicana fiorentina cfr. *Fra Angelico. Heaven on Earth*, cit.
- 124 Rinvio all'acuta esegesi di questo affresco condotta da Didi-Hubermann (*Beato Angelico*, cit., pp. 22-25), che ha notato l'analogia resa pittorica delle stimmate e dei fiorellini rossi, a mo' di gocce di sangue tradotte in germogli fioriti (alcuni dei quali sintomaticamente a forma di croce).
- 125 Cyril Gerbron ha notato che nell'*Incoronazione della Vergine* (cella 9) «la position de François d'Assise est celle qui lui est le plus souvent attribuée dans les images de la stigmatisation. Le fait que Dominique soit peint dans la même position vise peut-être à faire du fondateur des dominicains l'égal de François dans le domaine du mysticisme» (*Voir on ne pas voir? Expériences de vision au couvent de San Marco de Florence*, in *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, a cura di A. Beyer, P. Morel, A. Nova, atti del convegno (Paris, 3-5 giugno 2013), Turnhout, 2017, pp. 341-367, p. 363). Sull'influenza dell'arte francescana nell'Angelico cfr. Hood, *Fra Angelico*, cit., pp. 154-155; sulle relazioni tra francescani e domenicani cfr. *Sanctity Pictured. The Art of the Dominican and Franciscan Orders in Renaissance Italy*, a cura di T. Kennedy, Nashville, Tenn.-London, 2014.
- 126 L. Bolzoni, *La rete delle immagini. La predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, 2002, pp. 64-65; Whitlark, Parsons, *The 'Seven' Last Words*, cit.
- 127 Nella scansione canonica sancita da Onorio di Autun, nell'*Officium passionis* bonaventuriano e nel *De Meditatione passionis Christi per septem diei horas libellum*, il mattutino è il momento della cattura (affrescata in San Marco nella cella 33), l'ora prima quella del processo e dello scherno (cella 7), l'ora terza della condanna e della salita al Calvario (cella 28), l'ora sesta della crocefissione (celle 4, 15-23, 25, 29-30, 36-38), l'ora nona della morte (celle 40-43), l'ora vespertina della deposizione (cella 44) e la completa della sepoltura (cella 2) (Bino, *Dal trionfo al pianto*, cit., pp. 357-358). Nel ciclo angelichiano sono altresì rappresentati cinque dei *Sette Dolori di Maria*: 1. La profezia di Simeone (nella *Presentazione al tempio*, cella 10); 4. L'incontro di Maria con Cristo sulla via

- del Calvario (cella 28); 5. Maria ai piedi della croce (celle 4, 22-23, 25, 29-30, 36-38, 40-43); 6-7. La deposizione dalla croce (cella 44) e nel sepolcro (cella 2); mancano la Fuga in Egitto (2) e Gesù tra i dottori (3). Cfr. C.M. Schuler, *The Seven Sorrows of the Virgin: Popular Culture and Cultic Imagery in PreReformation Europe*, in «Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art», 21, 1-2, 1992, pp. 5-28.
- 128 Amédée (Teetaert) da Zedelgem OFM, *Saggio storico sulla devozione alla Via Crucis*, a cura di A. Barbero, P. Magro, Casale Monferrato, 2004, pp. 76-118; la devozione della *Via Crucis* ebbe i suoi pionieri tra i domenicani, come Ricoldo de Monte Crucis (1294) e Alvaro da Cordoba (1405), e ad essa connesse furono le devozioni per le sette cadute di Cristo lungo il Calvario e per i sette percorsi dolorosi durante la Passione (con le corrispondenti chiese stazionali).
- 129 Joannes Saresberiensis, *De septem septenis*, in PLM, vol. 199, Paris, 1855, coll. 946-964. A Ugo di San Vittore si deve un opuscolo *De quinque septenis seu septenariis* (*ivi*, vol. 175, coll. 405-414).
- 130 Nel trattato *De septem gradibus contemplationis*, già attribuito a Bonaventura (*Opera omnia*, VII, 1596, p. 104), cfr. P.G. Théry, *Thomas Gallus et Egide d'Assise: Le traité «De septem gradibus contemplationis»*, in «Revue néoscholastique de philosophie», 36, 1934, pp. 180-190.
- 131 C. Del Bravo, *Christus*, in *id.*, *Intese sull'arte*, Firenze, 2008, pp. 5-10 (già pubblicato in «Artista», 2004, pp. 80-87); Gerbron, *Voir on ne pas voir?*, cit.
- 132 Cit. da Del Bravo, *Christus*, cit., p. 8.
- 133 La continuazione del passo si addice perfettamente ad un'opera angelichiana come il *Cristo coronato di spine* di Livorno: «Prima, alla corona di spine, fitteglielle in testa, insino al celabro; poi gli occhi, pieni di lacrime e sangue; la bocca, piena di fiele e di bava e di sangue; la barba, similmente piena di bava e di sangue e di fiele, essendo tutta sputacchiata e spelazzata; poi la faccia, tutta oscurata, e sputacchiata, e livida per le percosse delle gotate e della canna, e tutta sanguinosa. E a reverenza di tutte queste cose direte un paternostro con l'avemaria...» (cit. da M. Boskovits, *La fase tarda del Beato Angelico: una proposta di interpretazione*, in «Arte cristiana», LXXI, 1983, pp. 11-24, in part. p. 20).
- 134 Amédée (Teetaert) da Zedelgem OFM, *Saggio storico*, cit., pp. 72-76; Di Bernardo, *La «Meditatio Vitae»*, cit.; cfr. il classico H. Thode, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, a cura di L. Bellosi, Roma, 1993 (ed. orig. 1885); T.H. Bestul, *Texts of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society*, Philadelphia, 1996, in part. pp. 26-67; *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, a cura di W. Haug, B. Wachinger, Tübingen, 1993.
- 135 Sulla fortuna figurativa del *Lignum vitae* rinvio agli studi di A. Simbeni, *Il Lignum vitae sancti Francisci in due dipinti di primo Trecento a Padova e Verona*, in «Il Santo», XLVI, 2006, pp. 187-200; *id.*, *L'iconografia del Lignum vitae in Umbria nel XIV secolo e un'ipotesi su un perduto prototipo di Giotto ad Assisi*, in «Franciscana», 9, 2007, pp. 149-183; *id.*, *Gli affreschi di Taddeo Gaddi nel refettorio: programma, committenza e datazione, con una postilla sulla diffusione del modello iconografico del Lignum vitae in Catalogna, in Santa Croce. Oltre le apparenze*, a cura di A. De Marchi, G. Piraz, Pistoia, 2011, pp. 113-141; e a P. Saloni, *Arbor Jesse – Lignum vitae: The Tree of Jesse, the Tree of Life, and the Mendicants in Late Medieval Orvieto*, in *The Tree: Symbol, Allegory, and Mnemonic Device in Medieval Art and Thought*, a cura di P. Saloni, A. Worm, Turnhout, 2014, pp. 213-241.
- 136 C. Pasqualetti, «*Ego Nardus magistri Sabini de Teramo*»: *sull'identità del 'Maestro di Beffi' e sulla formazione sulmonese di Nicola da Guardiagrele*, in «Prospettiva», 139-140, 2010,

- pp. 4-34 (la tavola delle *Sette Parole* è citata a p. 30, nota 4); al saggio si rimanda anche per un aggiornato riesame critico del Maestro e del suo contesto culturale. Non condivisibile appare la proposta di Stefania Paone di separare il *corpus* del Maestro di Beffi propriamente detto dagli affreschi di San Silvestro (*Quanti sono i maestri di Beffi? Pittori, miniatori e botteghe itineranti nell'Abruzzo aquilano tra tre e quattrocento*, in *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G. Curzi, F. Manzari, F. Tentarelli, A. Tomei, Pescara, 2012, pp. 38-50; sul dipinto delle *Sette Parole* pp. 47 e 49, nota 18).
- 137 E. Carli, *Per la pittura del Quattrocento in Abruzzo*, in «Rivista del R. Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», 9, 1942, pp. 164-211 (ripubblicato in *id.*, *Arte in Abruzzo*, Milano, 1998, pp. 195-222, in part. pp. 218-219).
- 138 F. Bologna, *Il Maestro di San Silvestro all'Aquila*, Teramo, 2001, s.p., nota 14 (con bibliografia); <http://www.museonazionaleabruzzo.beniculturali.it/index.php?it/23/opere/28/lalbero-della-croce-ovvero-delle-sette-parole> (ultimo accesso 9 settembre 2020).
- 139 S. Bonaventurae, *Opera omnia*, VIII, cit., p. 172: «Cithara factus est tibi sponsus tuus, scilicet cruce habente formam ligni; corpore vero suo vicem chordarum ligno extensarum» (lo si confronti col passo del *Devotissimus Trialogus* di sant'Antonino qui riportato in epigrafe). Gli studi dovranno appurare se il dipinto di Paganica sia espressione di una committenza direttamente legata ai francescani, o sia esempio della fortuna del testo bonaventuriano al di fuori dell'orbita minoritica.
- 140 Databile tra 1630 e 1645, il ritratto è parte della serie vandyckiana *Icones Principum Virorum* (si veda la scheda dell'esemplare conservato al British Museum di Londra, https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_R-1a-116, ultimo accesso 9 settembre 2020).
- 141 Jan David OSJ, *Paradisus sponsi et sponsae: in quo Messis myrrhae et aromatum, ex instrumentis ac mysterijs Passionis Christi colligenda, vt ei commoriamur. Et Pancarpium Marianum, septemplici titulorum serie distinctum: vt in B. Virginis odorem curramus, et Christus formetur in nobis*, Antwerpen, 1607, 1^a ed., cap. 41, pp. 161-165; cfr. W.S. Melion, *Emblemata solitariae Passionis: Jan David, S.J., on the Solitary Passion of Christ*, in *Solitudo. Spaces, Places, and Times of Solitude in Late Medieval and Early Modern Cultures*, a cura di K.A.E. Enenkel, C. Göttler, London, 2018, pp. 242-289.
- 142 L'implicito riferimento davidico nel passo della *Vitis mystica* di Bonaventura poc'anzi ricordato a proposito della tavola del Maestro di Beffi, diventa in sant'Antonino (*Devotissimus trialogus*, cit., p. 69) un accostamento tipologico esplicito tra David suonatore di cetra e la croce di Cristo (si legga il passo qui riportato in epigrafe) come si vede nell'incisione di Theodoor Galle (fig. 27).
- 143 Nella *Vulgata* il versetto continua «Dixit David filius Isai: Dixit vir, cui constitutum est de christo Dei Jacob, egregius psaltes Israel». Una versione semplificata delle Sette Parole, vergate intorno ad una Crocifissione con la Vergine, Giovanni e la Maddalena dolenti si rinviene in un'altra stampa fiamminga a fine Settecento: *Godvrugtige meditatiën, op de laatste woorden van ons Heere Jezus Kristus* (1788).
- 144 K. Schwain, *F. Holland Day's Seven Last Words and the Religious Roots of American Modernism*, in «American Art», 19, 2005, pp. 32-59; N. Dietschy, *Les dernières heures du Christ sur la croix «racontées» en photographie: The Seven Words (1898) de Fred Holland Day*, in «Études de lettres», 3-4, 2013, pp. 223-243, pubblicato online nel dicembre 2016: <http://journals.openedition.org/edl/585> (ultimo accesso 9 settembre 2020). Esemplici dell'opera, esposta con cornici singole o con cornice unica a mo' di fregio, si conservano nella F. Holland Day Collection presso la Norwood Historical Society (avente sede nella storica dimora del fotografo), nel Metropolitan

- Museum of Art di New York (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269295>, ultimo accesso 9 settembre 2020), nella Library of Congress di Washington, D.C.
- 145 Il dramma della Passione di Oberammergau, le cui origini rimontano al XVII secolo, fu anche divulgato in America da John L. Stoddard, «one of the most popular speakers on the travel-lecture circuit», con presentazioni accompagnate da proiezioni di diapositive (Schwain, *F. Holland Day's Seven Last Words*, cit., p. 43).
- 146 «Cum vidisset ergo Iesus matrem et discipulum stantem quem diligebat dicit matri suae "mulier ecce filius tuus" / deinde dicit discipulo "ecce mater tua" et ex illa hora accepit eam discipulus in sua» (Gv 19, 26-27); sul ciclo cfr. J. Poeschke, *Der 'Franziskusmeister' und die Anfänge der Ausmalung von S. Francesco in Assisi*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 27, 1983, pp. 125-170.
- 147 Si veda la scheda delle due opere, misuranti rispettivamente 29,2 x 22,4 e 28,7 x 19,7 cm, sul sito del museo: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/13511> e <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/4591> (ultimo accesso 9 settembre 2020). Parte del ciclo fu esposta alla mostra *James Tissot. "The Life of Christ"* (23 ottobre 2009-17 gennaio 2010, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/3207>, ultimo accesso 09 settembre 2020).
- 148 Nel 1882 nella chiesa di Saint Sulpice a Tissot apparve Cristo sanguinante e circondato di luce che soccorreva i poveri tra le macerie. A seguito della conversione l'artista progettò il ciclo dedicato al Nuovo Testamento, viaggiando in Siria, Egitto e Palestina per documentarsi.
- 149 In formato *in folio*, con annotazioni dell'autore, più volte ristampata in edizione sia francese (J. Tissot, *La Vie de Notre Seigneur Jésus Christ*, 2 voll., Tours, 1897, 1ª ed.) che inglese (*id.*, *The Life of Our Saviour Jesus Christ*, 3 voll., Toronto, 1899, 1ª ed; per altre edizioni cfr. <https://catholic-resources.org/Art/Tissot.htm>, ultimo accesso 9 settembre 2020).
- 150 M. Didron, *Iconographie Chrétienne. Histoire de Dieu*, Paris, 1844; H. Detzel, *Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau, 1894; K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, vol. II. *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau, 1928; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II.2 *Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, Paris, 1957; Schiller, *Iconography*, cit.; J. Van Laarhoven, *Storia dell'arte cristiana*, Milano, 1999 (ed. orig. Nijmegen, 1992); G. Finaldi, *The Image of Christ*, catalogo della mostra (London, The National Gallery, 26 febbraio – 7 maggio 2000), London, 2000; F. Boespflug, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge, 2011. La lista è parziale, per ovvie ragioni di spazio, ma nondimeno indicativa. La sezione iconografica, curata da Maria Rattà, del volume dedicato alle Sette Parole dal teologo Gianfranco Ravasi (*Le Sette Parole*, cit., pp. 266-269) menziona, oltre gli esempi del Maestro di Beffi, di Holland Day e di Tissot, i cicli degli artisti contemporanei Macha Chmakoff (2016) e Franco Corradini (2016); cfr. pure M. Krieser, *Die sieben Worte Jesu am Kreuz mit sieben Bildern von Regina Piesbergen*, Berlin, 2014.
- 151 S. Besler, *Heptalogus in cruce pendentis Christi, ad ipsum crucifixum directus voce sola, cum basso generali pro organo, lamentatus [...]*, Wrocław, 1624.
- 152 J. Heermann, *Heptalogus Christi Das ist: Die Allerholdseligsten Sieben Worte Unsers treuen und hochverdienten Heylandes Jesu Christi, mit welchen Er am Creutze sein Leben geendet hat*, Braunschweig, 1653.
- 153 V.P. Lozinskaya, *Franz Joseph Haydn. "The Seven Last Words of Our Saviour on the Cross" Oratorio*, in «Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences», 11, 2018, pp. 1425-1439; R. Muti, *Le Sette Parole di Cristo. Dialogo con Massimo Cacciari*, Bologna, 2020.

- 154 V. Roste, *An unknown choral gem: Charles Gounod's "Seven Last Words of Christ"*, in «The Choral Journal», 56, 2015, pp. 10-33.
- 155 Ravasi, *Le Sette Parole*, cit., pp. 249-263.
- 156 Boskovits, *La fase tarda*, cit.; *id.*, *Arte e formazione religiosa*, cit.; in precedenza il ruolo del Pierozzi è stato enfatizzato, ma rispetto al più ampio contesto culturale-religioso, da B. Bellardoni, *Il committente dell'Angelico*, in L. Berti, B. Bellardoni, E. Battisti, *Angelico a San Marco*, Roma, 1965, pp. 99-119; generiche le osservazioni di P. Bargellini, *Il Beato Dominici, S. Antonino e il Beato Angelico*, in «Atti dell'Accademia Nazionale di S. Luca», 3, 1953-1956, pp. 47-51. Hanno espresso riserve Bonsanti, *Gli affreschi*, cit., p. 121; Hood, *Fra Angelico*, cit., pp. XI-XII e 26 (cui si rimanda per i richiami ad Antonino nella precedente bibliografia: Beissel, Schrörs, Maione, Strunk, etc.); Spike, *Angelico*, cit., pp. 70-72 (che ipotizza un coinvolgimento di Ambrogio Traversari, Giannozzo Manetti o Tommaso Parentucelli).
- 157 Pierozzi, *Devotissimus Trialogus*, cit.
- 158 G. Travagliato, *Nidhard Giovanni Everardo*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma, 2006, p. 660.
- 159 Andrà anzitutto verificata la data di composizione del *Trialogus*, incerta per Raoul Morçay («Rien ne permet de déterminer à quelle date il fut composé», R. Morçay, *Saint Antonin*, Tours-Paris, 1914, p. 412). Lo studioso ha dato notizia dell'unico codice noto contenente il testo, l'Urb. Lat. 149 della Biblioteca Vaticana, e di due incunaboli (Firenze 1480 e Spira 1495, che non ho potuto consultare). Il manoscritto vaticano non presenta la titolatura interna dell'edizione Doni, ma la seguente: *Incipit Omelia Fratris Antonii de Florentia ordinis predicatorum archiepiscopi Flor. Super Evangelium quod incipit Duo ex discipulis Iesu ibant ipsa die in castellum [...] Luce ultimo per modum trialogi*. A questo titolo vergato in rosso segue l'*exordium* comune anche alla stampa tardoseicentesca (si veda la fig. 32): «Incipiens a Moyse et omnibus prophetis interpretabatur illis in omnibus scripturis quae de illo erant» (Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Urb. Lat. 149, c. 261v; l'explicit è alla c. 300r). L'autore è dunque concordemente indicato come arcivescovo di Firenze, carica di cui il Pierozzi fu insignito nel 1446, dopo gli anni di San Marco: ma le sorprendenti corrispondenze riscontrate con gli affreschi (pur ad un sondaggio preliminare e non sistematico) suggeriscono che la redazione del *Trialogus* possa essere precedente (il codice urbinato latino raccoglie insieme più opere antoniniane, cronologicamente irrelate), o quantomeno che certe idee e motivi poi in esso confluiti fossero già ben presenti e meditati da Antonino durante il suo priorato nel convento fiorentino, trovando in Fra Giovanni da Fiesole il loro ideale, e certo non passivo traduttore in immagini. Non ho trovato citato il *Trialogus* nella bibliografia da me consultata sul rapporto tra Antonino e le arti: C. Gilbert, *The Archbishop on the Painters of Florence, 1450*, in «The Art Bulletin», 41, 1959, pp. 75-87; G. Scotti, *Alcune ipotesi di lettura per gli affreschi della Cappella Portinari alla luce degli scritti di S. Antonino vescovo di Firenze*, in «Arte Lombarda», 64, 1983, pp. 65-78; N. Rubinstein, *Lay Patronage and Observant Reform*, in *Christianity and the Renaissance*, cit., pp. 77, nota 19, e 78, nota 33; M. Baxandall, *Pictorially enforced signification: St. Antonius, Fra Angelico and the Annunciation*, in *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Buddensieg*, a cura di A. Beyer, V. Lampugnani, G. Schweikhart, Alfter, 1993, pp. 31-39; J. Gardner, *Sant'Antonino, Lorenzo Lotto and Dominican historicism*, in *Ars Naturam Adiuvars. Festschrift für Matthias Winner*, a cura di V. von Flemming, Mainz am Rhein, 1996, pp. 139-149; S.J. Cornelison, *Art and the Relic Cult of St. Antoninus in Renaissance Florence*, Farnham, 2012; T. Flanigan, *Art, Memory, and the Cultivation of Virtue: The Ethical Function of Images in Antoninus's Opera a ben vivere*, in «Gesta», 53, 2014, pp. 175-195. Una menzione

è nella voce di A. D'Addario, *Antonino Pierozzi, Santo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 3, Roma, 1961, [https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-antonino-pierozzi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-antonino-pierozzi_(Dizionario-Biografico)/) (ultimo accesso 9 settembre 2020).

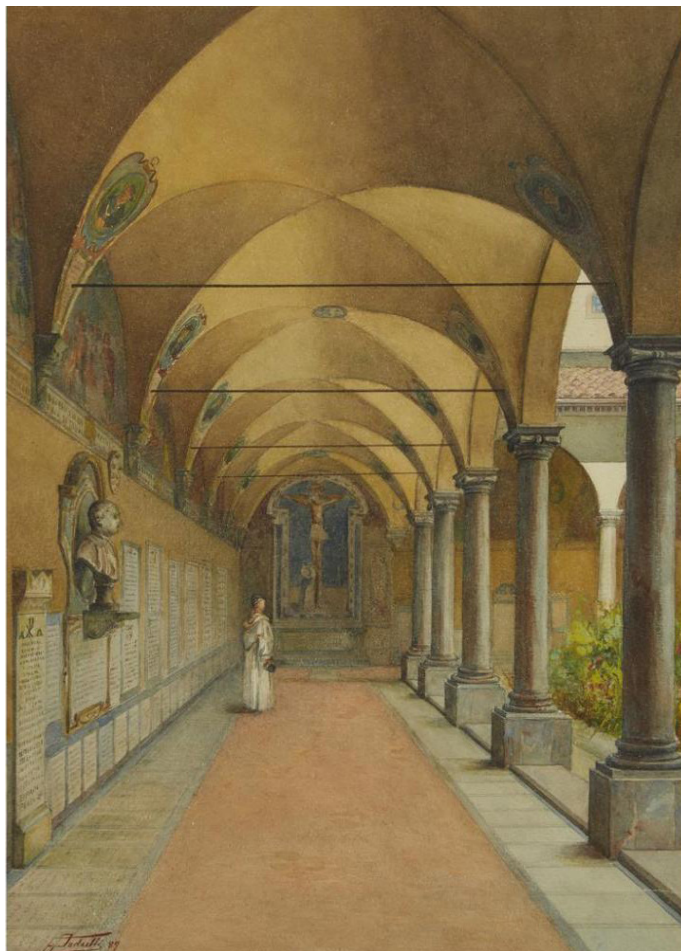


Fig. 1: Federico Pedulli, *Veduta del Chiostro di San Marco a Firenze*, acquerello, 1889.
Collezione privata (firmato «F. Pedulli '89»).



Fig. 2: Beato Angelico, *Seppellimento dei santi Cosma e Damiano*, scomparto di predella della Pala di San Marco, 1438-1439 c. Firenze, Museo di San Marco.

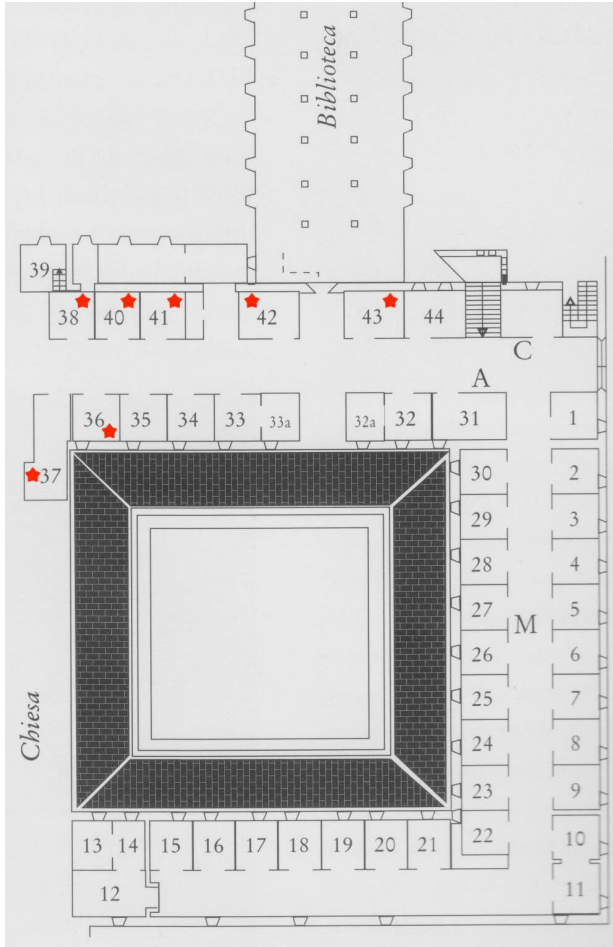


Fig. 3: Pianta del primo piano del convento di San Marco a Firenze, in J.T. Spike, *Angelico*, Milano, 1996, con indicazione delle celle delle Sette Parole.



Fig. 4: Beato Angelico, *Cristo inchiodato alla croce (Prima Parola)*, 1442-1443 c. Firenze, Convento di San Marco, cella 36.



Fig. 5: *P[ATE]R DIMICTE ILLIS QUIA NESCIUNT (Prima Parola)*, part. della fig. 4.



Fig. 6: Bottega di Pietro Cavallini, *Cristo inchiodato alla croce*, 1320-1325 c.
Napoli, coro di Santa Maria Donnaregina Vecchia.



Fig. 7: Beato Angelico, *Cristo crocifisso dalle Virtù*, 1440-1442 c.
Firenze, Convento di San Marco, cella 23.



Fig. 8: *Cristo crocifisso dalle Virtù*, miniatura del Salterio di Scherenberg, 1260 c. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, St. Peterperg. 139, fol.8.

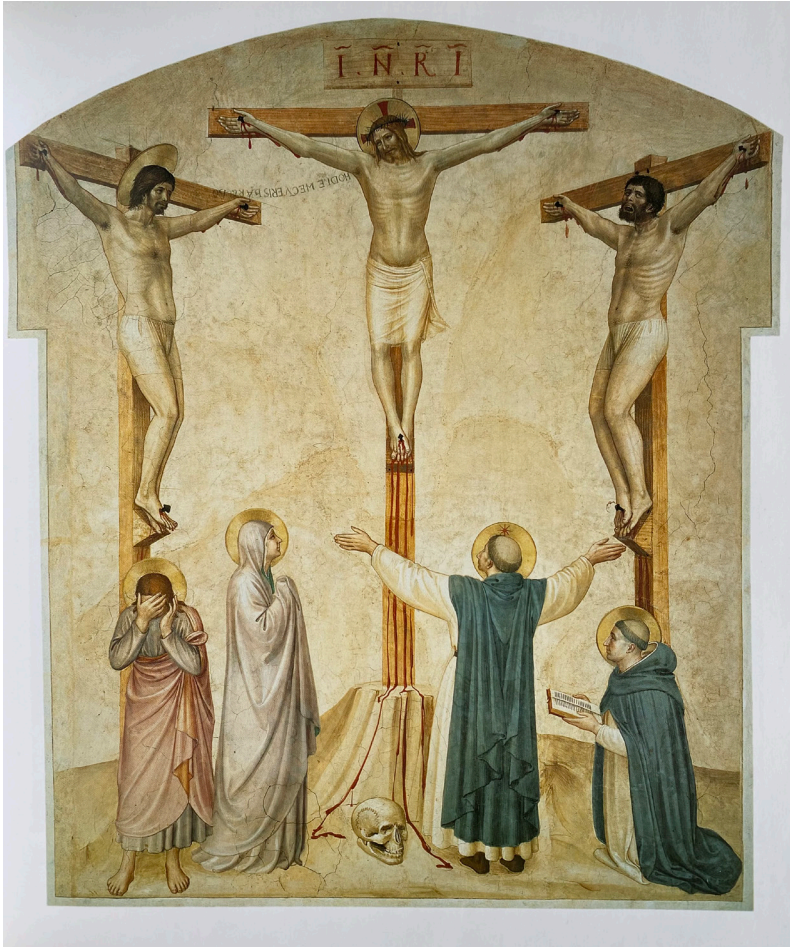


Fig. 9: Beato Angelico, *Crocifissione con i due ladroni (Seconda Parola)*, 1442-1443 c.
Firenze, Convento di San Marco, cella 37.

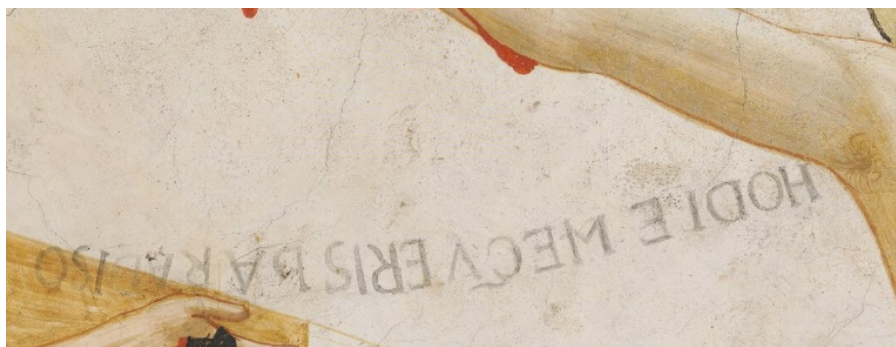


Fig. 10: *HODIE MECUM ERIS [IN] PARADISO (Seconda Parola)*, part. della fig. 9



Fig. 11: Beato Angelico, *Crocifissione con i due ladroni, la Vergine e santi; Profeti; San Domenico e l'albero genealogico domenicano*, 1442-1443 c.
Firenze, Convento di San Marco, sala capitolare.

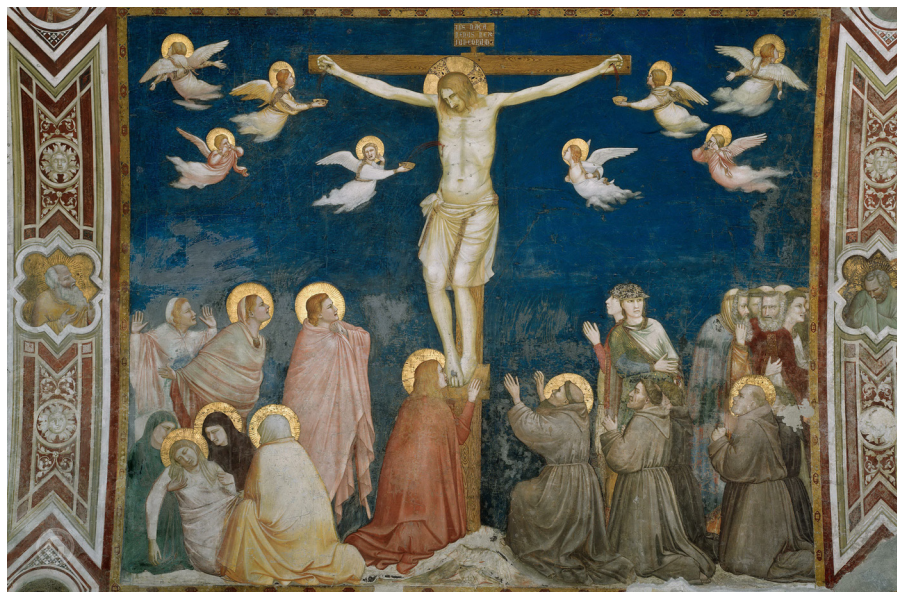


Fig. 12: Giotto, *Crocifissione con cinque francescani (tra cui Francesco e Antonio di Padova)*, 1308-1310 c. Assisi, transetto della Basilica Inferiore di San Francesco.

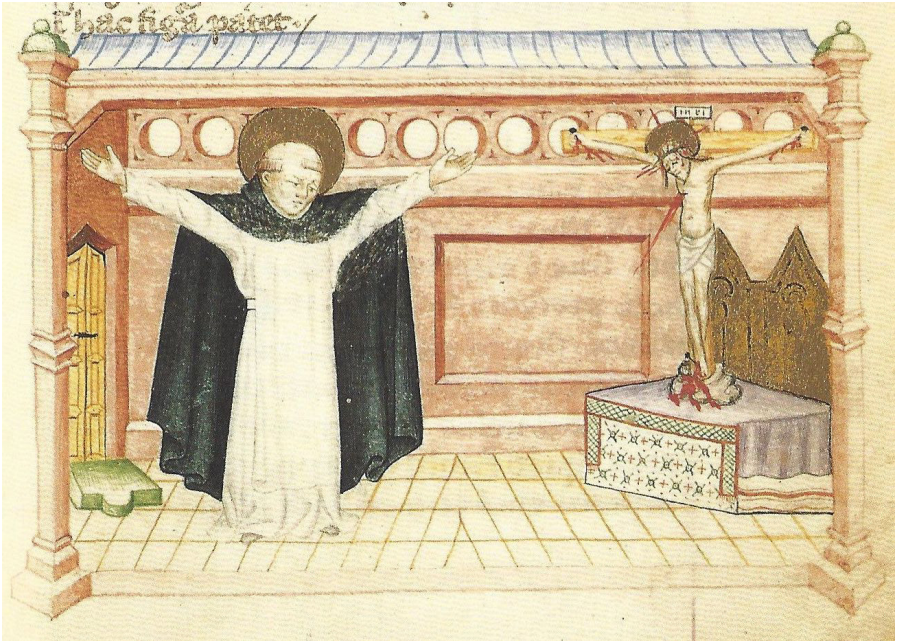


Fig. 13: *San Domenico orante*, in *De modo orandi*.
Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ross. 3, 1330 c., c. 10r.

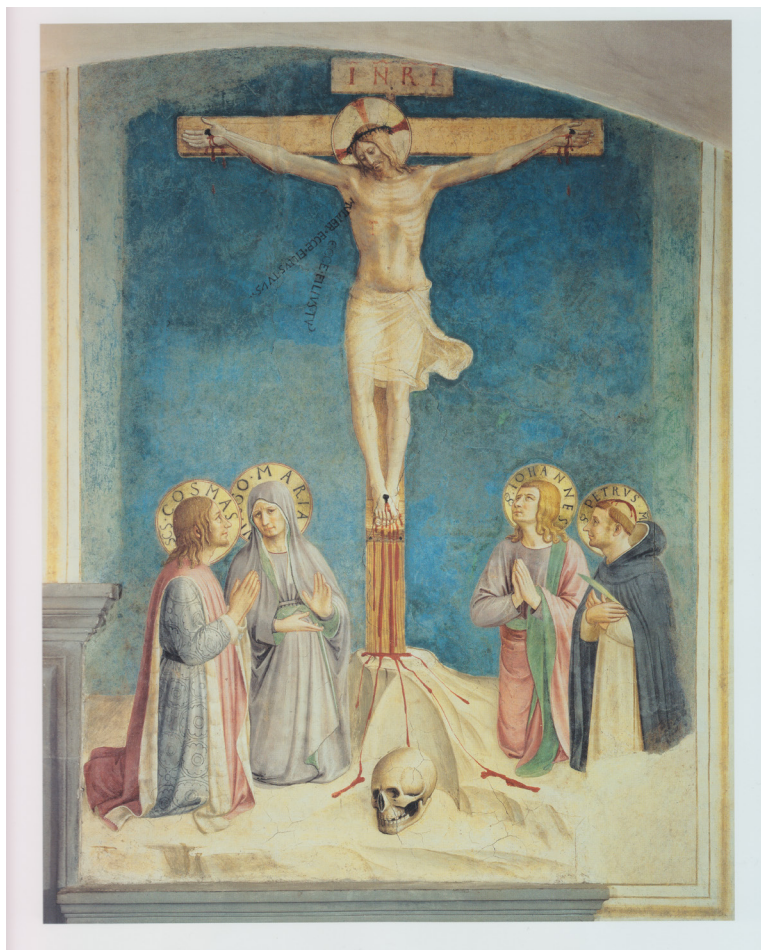


Fig. 14: Beato Angelico, *Crocifissione con la Vergine e i santi Cosma, Giovanni evangelista e Pietro martire (Terza Parola)*, 1442-1443 c. Firenze, Convento di San Marco, cella 38.

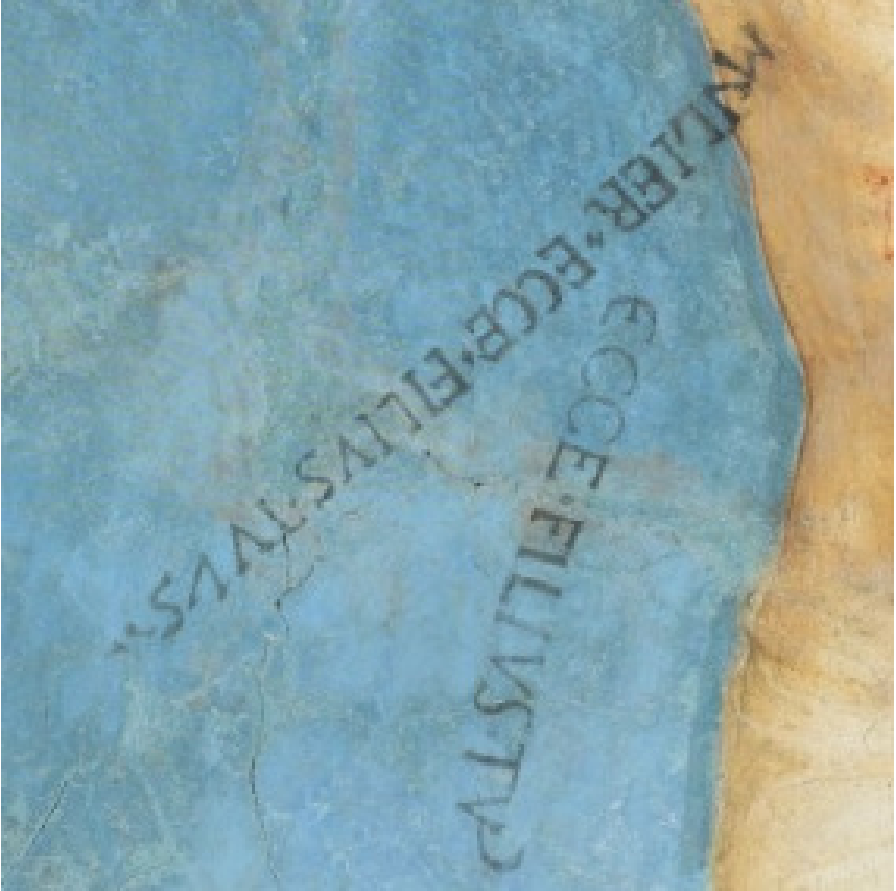


Fig. 15: *MULIER ECCE FILIUS TUUS [...] ECCE FILIUS TUUS (Terza Parola)*, part. della fig. 14.



Fig. 16: Beato Angelico, *Crocifissione con le Marie dolenti, il centurione e Longino inginocchiati, e san Domenico prostrato (Settima Parola)*, 1442-1443 c.
Firenze, Convento di San Marco, cella 40.



Fig. 17: *San Domenico prostrato*, in *De modo orandi*.
Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Ross. 3, 1330 c., c. 6v.t

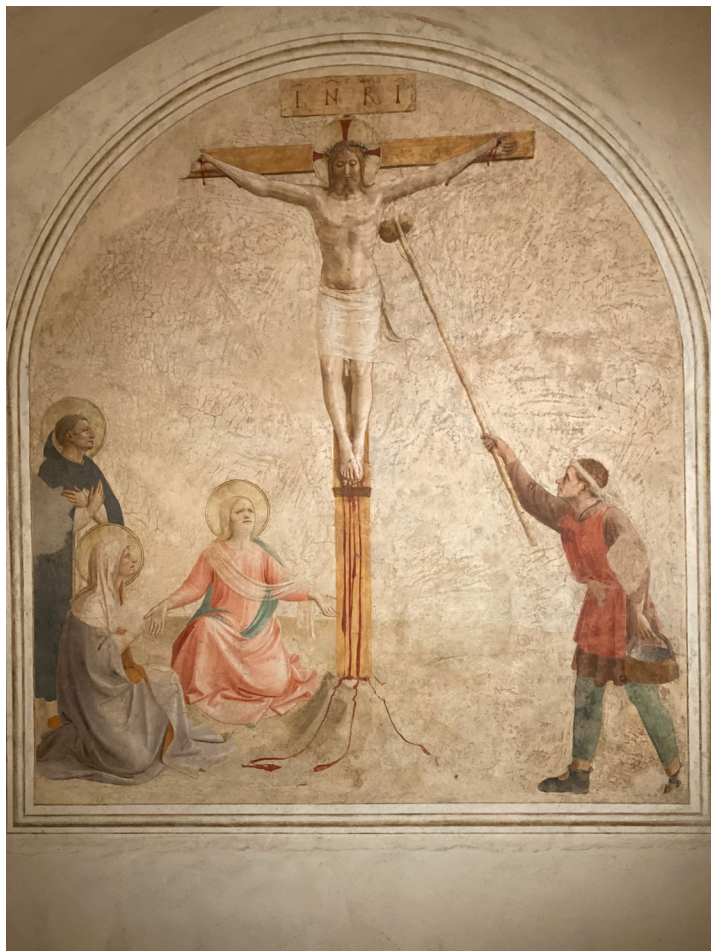


Fig. 18: Beato Angelico, *Crocifissione con la Vergine, Maddalena, san Domenico e Stephaton con la spugna (Quinta Parola)*, 1442-1443 c. Firenze, Convento di San Marco, cella 41.



Fig. 19: *SITIO* (*Quinta Parola*), part. della fig. 18.

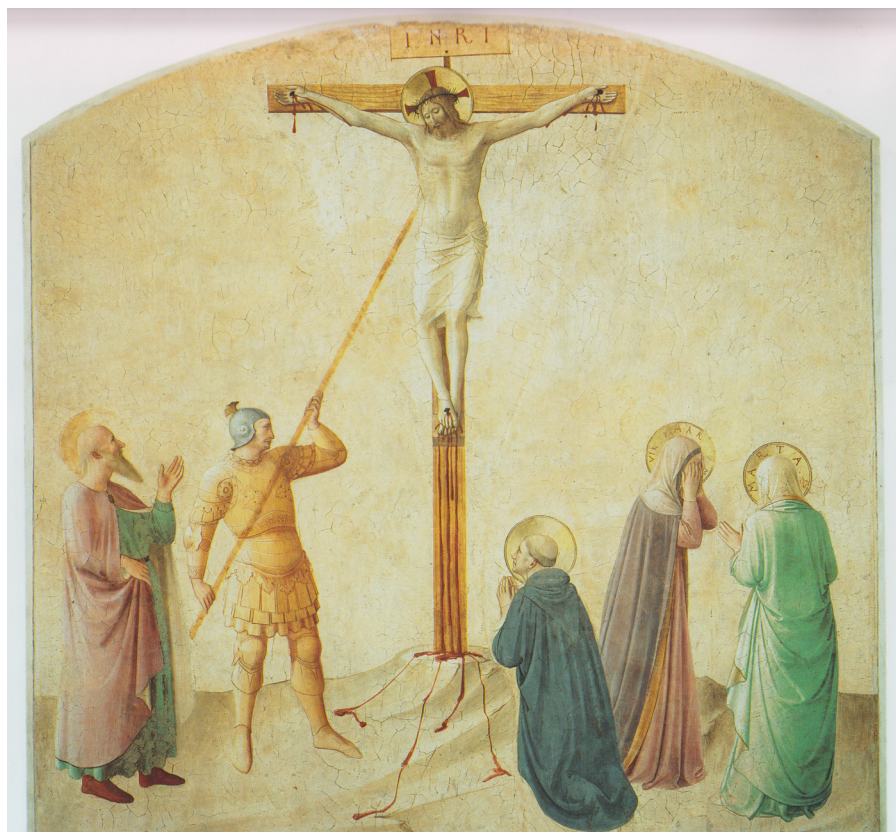


Fig. 20: Beato Angelico, *Crocifissione con san Marco, Longino, la Vergine e i santi Domenico e Marta (Sesta Parola)*, 1442-1443 c. Firenze, Convento di San Marco, cella 42.

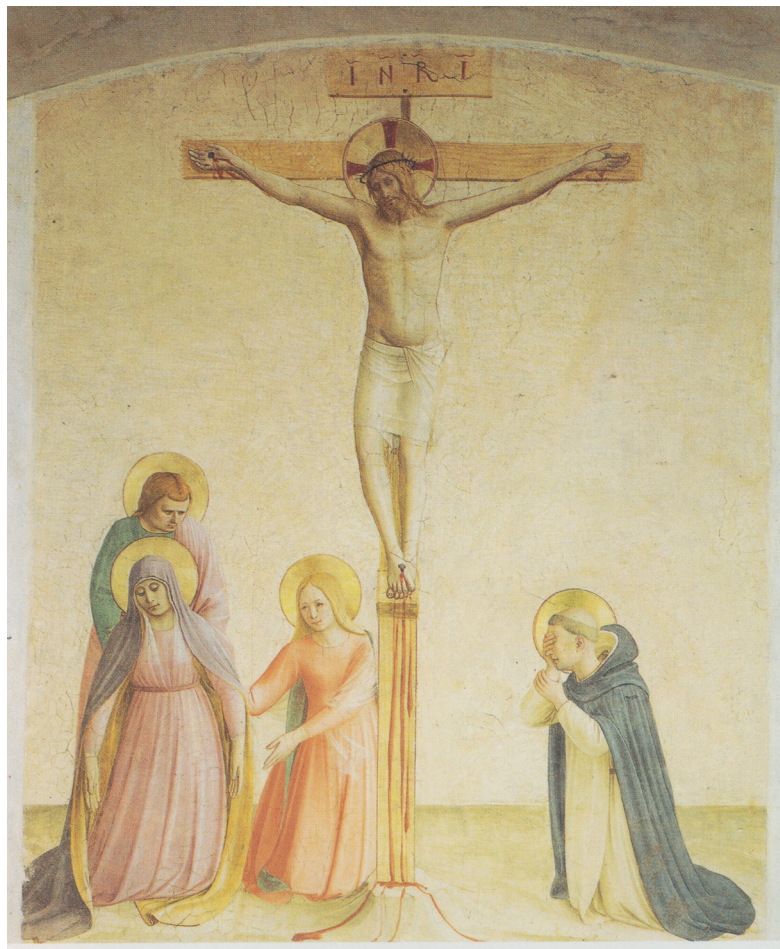


Fig. 21: Beato Angelico, *Crocifissione con la Vergine, Maddalena, Giovanni evangelista e san Domenico (Quarta Parola)*, 1442-1443 c. Firenze, Convento di San Marco, cella 43.



Fig. 22: *[DE]US MEUS (Quarta Parola)*, part. della fig. 21.



Fig. 23: Beato Angelico, *San Domenico* (frammento di *Deposizione dalla croce*), 1442-1443 c.
Firenze, Convento di San Marco, cella 44.



Fig. 24: Beato Angelico, *Braccio della croce di Cristo* (frammento di *Deposizione dalla croce*), 1442-1443 c. Firenze, Convento di San Marco, cella 44.



Fig. 25: Beato Angelico, *Noli me tangere*, 1442-1443 c.
Firenze, Convento di San Marco, cella 1.



Fig. 26: Maestro di Beffi (Leonardo di Sabino da Teramo), *Madonna con la Vitis mystica, le Sette Parole e donatore inginocchiato*, 1310-1315 c. L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo.

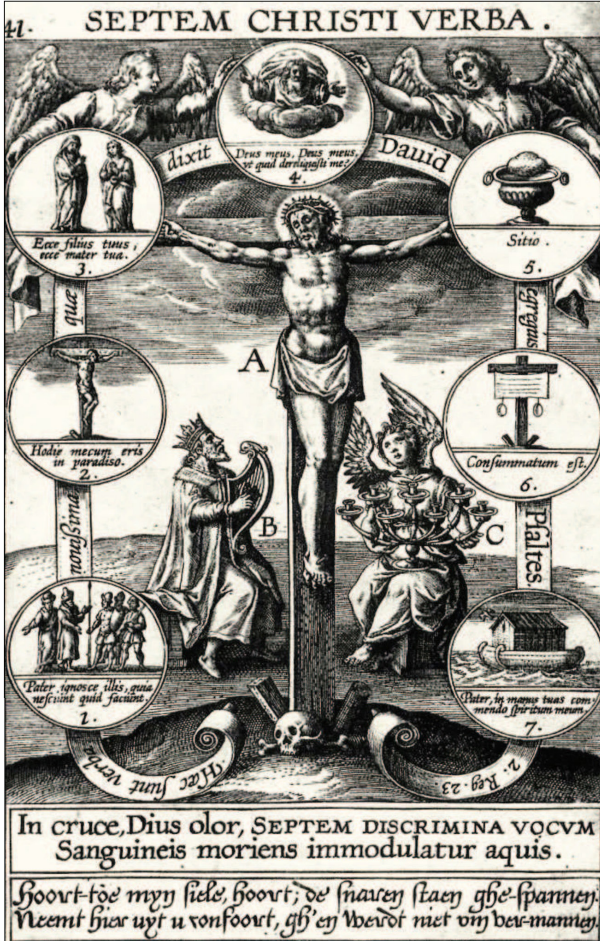


Fig. 27: Theodoor Galle, *Septem Christi Verba*, incisione, in Jan David, *Paradisus sponsi et sponsae*, Antwerpen, 1618.



Fig. 28: Fred Holland Day, *The Seven Last Words of Christ*, 1898, stampe fotografiche. Washington, D.C., Library of Congress, Prints & Photographs Division.



Fig. 29: Maestro di San Francesco, frammento di *Crocifissione con la Vergine, Giovanni evangelista e le Marie dolenti (Terza Parola)*, 1255-1260 c. Assisi, Basilica Inferiore.



Fig. 30: James Tissot, *It Is Finished (Consummatum Est)*, 1886-1894.
Brooklyn, New York, Brooklyn Museum.



Fig. 31: Beato Angelico, *Cristo pellegrino accolto da due domenicani*, 1440-1442 c.
Firenze, Convento di San Marco.

DISPUTATIO DOMINI IESU

In effigie Peregrini cum duobus Discipulis eun-
tibus in Emaus facta, complectens decla-
rationem figurarum Sacrae Scripturae
de Christi Incarnatione, Pas-
sione, & Resurrectione
loquentium.

*A Reuerendissimo, & Sanctissimo Patre, & Do-
mino Beato Antonino Archiepiscopo Florentino
Ordinis Praedicatorum, per modum dialogi edi-
ta incipit.*



Incipiens a
Moyses, &
omnibus Pro-
phetis in-
terpretaba-
tur illis in
omnibus scri-
pturis quae de illo erant. Hec
verba refert sacer Euangeli-
sta Lucas in ultimo capitulo
sui Evangelij de Domino, &
Salvatore nostro Iesu Chri-
sto, qui ea die qua a mortuis
resurrexit duobus Discipulis

in Emaus appa-
rens, cum ipsis iter agens
ostendit redarguta eorum ad-
credendum tarditate, quomo-
do oportuit Christum pati, &
ita intrare in gloriam suam.
Incipiens enim a Moyses, &
omnibus &c. Verè hæc dies
quam fecit dominus: nam,
etsi omnem diem fecit qui
omnia creavit, hanc tamen
singularem Psalmista insinuat
fecisse, quia super cunctas
prerogatiuis extremis decora-
uit.

A

Fig. 32: Antonino Pierozzi, *Devotissimus Dialogus super enarratione Evangelica de duobus
discipulis euntibus in Emmaus*, edizione a cura A. Doni, Firenze, 1680.