

Predella journal of visual arts, n°56, 2024 www.predella.it - Miscellanea / Miscellany 

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 / *Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani†, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Board:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Livia Fasolo, Silvia Massa

Assistenti alla redazione / *Assistants to the Editorial Board:* Teresa Maria Callaioli, Angela D'Alise, Flaminia Ferlito, Giulia Gilesi, Alessandro Masetti, Domiziana Pelati, Ester Tronconi

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Sofia Bulleri, Agata Carnevale, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

«Salve mundi salutare». L'affresco di Cristo crocifisso con san Domenico nel convento di San Marco a Firenze

This article discusses Fra Angelico's fresco of Christ on the cross with St Dominic on the first floor of the convent of San Marco in Florence, with special reference to the inscription. The source of the inscription was indicated more than a century ago by Stephan Beissel: the beginning of a prayer in verse once attributed to St Bernard of Clairvaux (but now commonly regarded as the work of the Cistercian abbot Arnulf of Louvain, d. 1250). The inscription must have been added to the fresco in the late 1490s. The vario lectio of the last three words («presta mihi copiam» instead of «da mihi tuam copiam») occurs in two incunabula of minor works (Opuscula) by St Bernard printed in 1495 in Brescia and Venice, respectively. An edition of the Opuscula is recorded in the catalogue of the convent's library, which was drawn up in 1499-1500. The inscription gives a special focus to the required attitude to Christ, as described in De modo orandi sancti Dominici from the late 13th century. The text of the prayer also helps to understand an iconographic aspect often noted in this fresco as well as in others in the convent representing Christ on the cross: the conspicuous effusion of blood. This feature has been related to specifically Dominican ideas about the salvific nature of Christ's blood. However, the same attention to Christ's blood is also expressed in three couplets of the prayer. Finally, Christ's salvific blood also played a role in Savonarola as prior of the convent. In 1496, he had an elaborate vision of Christ on the cross, from whose wounds came forth a great amount of blood. The vision was described and explained by Savonarola himself in a sermon, and by one of his followers, Domenico Benivieni, in a booklet published in the same year. A woodcut illustration shows how a multitude of persons bathing themselves in the stream of blood coming out of Christ's wounds. The artist did not "copy" Fra Angelico, but the conspicuous emphasis on blood in the fresco in the corridor (and similar ones in the friars' cells) may have had an impact on Savonarola's vision.

Il convento fiorentino di San Marco sicuramente è uno dei meglio conservati complessi conventuali del Quattrocento. Grazie a Fra Angelico e ai suoi assistenti la decorazione pittorica ha una grande unità stilistica e tematica. Ciò vale in modo particolare per gli affreschi del primo piano del convento, per la maggior parte databili fra il 1439 e il 1443¹. Qui si trovano le celle individuali, ognuno decorata con un affresco: quelle dei frati professi nell'ala est (nn. 1-11, 22-30), quelle dei novizi nell'ala sud (nn. 15-21) e quelle dei conversi e ospiti laici nell'ala nord (nn. 31-44). Il corridoio del lato est è corredato da una "maestà" con santi, nota come la Madonna delle ombre. Nel corridoio del lato nord sono collocati altri due affreschi: l'Annunciazione sulla parete sud dell'ala nord, di fronte alla scala verso il pianterreno, e diagonalmente opposta l'immagine di Cristo in croce con san Domenico (fig. 1). Quest'ultimo affresco (fig. 2) è sempre stato alquanto messo in ombra, benché la critica moderna ritenga implicitamente o esplicitamente che gli affreschi al primo piano costituiscano un'unità. La composizione è una ripetizione dell'affresco con lo stesso soggetto nel chiostro al piano terra, che è inoltre considerato di maggiore qualità artistica. L'affresco

del primo piano invece è frutto di una collaborazione: secondo Anna Padoa Rizzo e altri, la figura di san Domenico si deve all'intervento di Benozzi Gozzoli². L'iscrizione al di sotto l'immagine è stata discussa ancora meno: «Salve mundi salutare, salve salve Jesu chare! Cruci tuae me aptare vellem vere, tu scis quare. Pręsta mihi copiam» (fig. 3). Benché l'iscrizione appaia un'aggiunta posteriore, secondo William Hood databile intorno al 1500³, essa merita una discussione approfondita – e proprio questo sarà lo scopo principale di questo contributo.

L'affresco nel corridoio

Nel suo libro fondamentale sulle opere del Beato Angelico per il convento di San Marco, William Hood discute l'affresco solo due volte e solo brevemente: nel contesto dell'attribuzione degli affreschi sul primo piano e nell' "Afterword", per l'iscrizione aggiunta al di sotto dell'affresco. La sua attenzione è però incentrata sull'iscrizione sottostante l'affresco dell'*Annunciazione*, che, giudicando dallo stile delle lettere, è senza dubbio coeva all'altra: «Salve mater pietatis et totius Trinitatis nobile triclinium» (fig. 4). Quel testo proviene dalla sequenza *Salve mater Salvatoris*, composta da Adamo, canonico regolare dell'abbazia parigina di San Vittore (morto nel 1146)⁴. Secondo Hood, le due iscrizioni dimostrano che il significato o persino la funzione dei dipinti murali fossero cambiati nel corso di quasi cinquanta anni dalla loro creazione. Si deve ammettere, però, che solo due iscrizioni non sono sufficienti per indicare un cambiamento talmente radicale⁵. Inoltre, non sono sicuro che le due iscrizioni indichino la stessa tendenza. Secondo Hood, l'iscrizione aggiunta all'*Annunciazione* non si rivolge a chi guarda, bensì alla Vergine stessa. L'iscrizione sotto l'altro affresco invece avrebbe distolto l'attenzione dei frati dal fondatore e modello dell'ordine domenicano, che era il centro delle composizioni affini nelle celle dei novizi, portandola verso il Cristo crocifisso⁶. A questo punto sorge un'altra perplessità. San Domenico è davvero il centro delle composizioni nelle celle noviziali – o forse lo è piuttosto il Cristo crocifisso? (fig. 5)? Mi sembra una questione di enfasi o perlomeno di equilibrio. Per il resto, non si può non notare che la cella 22, verosimilmente riservata al maestro dei novizi, raffigura la Vergine accanto al Crocifisso anziché san Domenico. In questi casi, sia la Vergine sia il fondatore dell'ordine funzionano come intermediari (come anche nell'affresco del *Cristo crocifisso con san Domenico* nel corridoio) e sotto questo aspetto non sono diversi dalle figure dei santi domenicani inserite negli affreschi delle altre celle, che raffigurano la *Crocifissione* e altri soggetti legati alla Passione, ulteriori soggetti cristologici nonché l'*Incoronazione della Vergine* (cella 9)⁷. Alcuni anni fa, Cyril Gerbron ha giustamente rilevato il funzionamento diverso

del *Cristo crocifisso con san Domenico* (fig. 2) nel corridoio rispetto agli affreschi delle celle. A causa della collocazione, l'affresco ha un aspetto "pubblico", che è anche messo in risalto grazie alla fascia decorativa in rosso e verde intorno ai lati verticali e superiore – più sontuosa di quelle delle celle dei novizi –, nonché il basamento di finta pietra. Inoltre, il bordo dipinto tra la fascia decorativa e il campo con l'immagine consiste in finto legno, creando così un rapporto con gli elementi lignei dell'architettura reale. Insieme con l'*Annunciazione* sulla parete opposta l'affresco marca il confine tra il settore conventuale e la parte pubblica col passaggio verso la biblioteca, e richiede un comportamento adeguato da parte di chi passa davanti ad esso⁸. Nel caso dell'*Annunciazione*, tale comportamento è indicato dall'iscrizione coeva all'affresco: «Virginis intacte cum veneris ante figuram pretereundo cave ne sileatur ave» (Quando sarai giunto davanti all'immagine della Vergine casta, nel passare oltre, bada che non venga sottaciuta l'Ave; fig. 4)⁹. Un'attitudine simile davanti all'affresco con Cristo e san Domenico si può desumere da un passo del *De modo orandi sancti Dominici*, compilato alla fine del secolo XIII:

Dopo aver pregato in tal modo, il Santo Padre [cioè Domenico] riassume la posizione eretta, poi inclinava il capo e fissando con umiltà il Cristo, suo vero capo, confrontava la di lui eccellenza con la propria bassezza e tutto si scioglieva nell'ossequio a Lui. Insegnava ai Frati a fare altrettanto [cioè, inclinare il capo] quando passavano davanti al Crocifisso, affinché Cristo, che tanto si è umiliato per noi, li vedesse umiliati davanti alla sua Maestà¹⁰.

Con l'aggiunta delle parole sotto l'affresco quest'attitudine acquisisce una direzione più marcata. Per valutare bene l'iscrizione non si può considerarla soltanto "un" testo devoto. È essenziale, invece, trovare la fonte dei versi. Solo allora ci si potrà chiedere in che modo il testo contribuisca a una migliore comprensione dell'affresco. Prima di affrontare queste domande è utile fare un passo indietro e presentare alcune osservazioni generali. Alla fine del Medioevo e nel Rinascimento, la figura di Cristo in croce era onnipresente ed espressa in tante forme artistiche, cioè non solo come immagine bidimensionale ma anche come oggetto plastico. Le interferenze tra le varie forme artistiche devono essere state continue, tanto che è quasi impossibile (e forse inutile) distinguere tra un'immagine dipinta di Cristo in croce e un crocifisso raffigurato in pittura. Ciò significa che ogni immagine di Cristo in croce ha una certa "oggettività", che nel caso dell'affresco angelichiano è sottolineata dal fatto che san Domenico sta impugnando il legno della croce. L'importanza del gesto traspare tra l'altro dal fatto che ben due priori del convento sono stati raffigurati successivamente in questa posizione. Per prima cosa c'è

la grande tela con sant'Antonino ai piedi della croce proveniente dalla chiesa conventuale, giustamente attribuita a Piero del Pollaiuolo¹¹, e poi c'è la medaglia di Savonarola, priore del convento da luglio 1490 fino alla sua esecuzione in Piazza della Signoria il 23 maggio 1498, nella quale è raffigurato nell'impugnare un crocifisso¹². Per quanto sappia non ci sono notizie di un crocifisso di grandi dimensioni nella chiesa di San Marco al tempo del Beato Angelico; la croce di Baccio da Montelupo risale solo al 1496 circa¹³. Alquanto antecedente è un piccolo crocifisso, tuttora conservato nel museo, che secondo una tradizione che risale al 1617 sarebbe appartenuto a Savonarola stesso¹⁴. Proprio in questo periodo si hanno anche altre notizie di crocifissi di medie o piccole dimensioni a uso personale. Ma già dall'inizio del Quattrocento si nota come nell'iconografia di molti santi e sante un crocifisso come attributo personale diventava sempre più comune¹⁵. C'è solo una minima differenza fra tenere tra le mani un piccolo crocifisso oppure uno monumentale.

Il testo

Concentriamo ora l'attenzione sull'iscrizione sotto l'affresco (fig. 3). Esso è stato già identificato più di un secolo fa da Stephan Beissel, con un riferimento al tomo CLXXXIV della *Patrologia latina*, dove il testo è inserito tra i versi attribuiti nientedimeno a san Bernardo di Chiaravalle (1090-1153)¹⁶. Forse perché il padre gesuita non aveva menzionato *expressis verbis* l'autore, questa informazione essenziale non è stata accolta dagli studi posteriori¹⁷. Benché oggi il testo non sia più accettato come opera di san Bernardo, lo fu durante il Quattro-Cinquecento. Nell'antologia di preghiere compilata dall'abate cistercense Nicolaus Wydenbosch (lat. Nicolaus Salicetus)¹⁸ e in alcune edizioni degli *opuscula* di san Bernardo, il testo è persino presentato come l'orazione fatta davanti all'immagine del Crocifisso dal santo, che l'avrebbe poi abbracciato. La raffigurazione di questo evento, nota nell'iconografia come l'*amplexus*, ha avuto una certa diffusione. A Firenze, una delle prime testimonianze di questa iconografia è l'affresco dell'antica sala capitolare di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, databile al primo decennio del Cinquecento (fig. 6)¹⁹. La preghiera, dunque, non è un testo devoto qualsiasi, ma ha una venerabile origine; inoltre, essa è stata considerata efficace perché ha provocato una reazione affettiva di Cristo stesso. Oggi il testo della preghiera è comunemente attribuito a Arnolfo di Lovanio (morto nel 1250), cistercense anch'egli. L'*oratio rhythmica* consiste in sette sezioni, dedicate alla contemplazione di una parte del corpo del Cristo crocifisso: i piedi, le ginocchia, le mani, i fianchi, il petto, il cuore e il volto; un'ottava sezione è dedicata «ad totum corpus»²⁰. Le parole sotto l'affresco nel convento di San Marco sono prese dalla prima

sezione «Ad pedes», ma, come aveva notato Beissel, con una *varia lectio* che tuttavia ha lo stesso senso: «presta mihi copiam» anziché «da mihi tuam copiam» («dammi la tua forza»). Sebbene manchi ancora un'edizione critica dell'*oratio rythmica*, ho potuto rintracciare la variante in due incunaboli degli *Opuscula* di san Bernardo, stampati rispettivamente a Brescia e Venezia nel 1495²¹. Un'edizione degli *Opuscula* del santo cistercense figura proprio nel catalogo manoscritto della biblioteca di San Marco, stilato negli anni 1499-1500. Così la datazione dell'iscrizione proposta da Hood può essere confermata²². Non è da escludere che l'*oratio rythmica* fosse nota anche prima, semplicemente perché san Bernardo non solo era considerato un personaggio chiave del monachesimo medievale²³, ma era anche un autore molto letto. In proposito è interessante ricordare che l'*Opera a ben vivere* di sant'Antonino contiene una *Meditazione della passione di Cristo* (III, cap. XI), che almeno in parte è simile all'*oratio rythmica*, in quanto comprende delle meditazioni sopra parti del corpo di Cristo: le mani, il costato, tutto il corpo, il volto²⁴. Comunque sia, il fatto che i versi furono aggiunti all'affresco presuppone che l'intero testo fosse noto. E se l'intero testo era noto, così anche l'autore. Ciò significa che è poco probabile che qualcuno abbia pensato che i versi fossero pronunciati da san Domenico, che è raffigurato ai piedi della croce. Infatti, i versi sottolineano la centralità di Cristo crocifisso. Con una certa esagerazione (ma poi non troppo), si può dire che il Cristo crocifisso è il soggetto più importante degli affreschi di San Marco²⁵. Questa eminente posizione di Cristo crocifisso ci riporta inoltre agli esordi dell'ordine domenicano e appare tra l'altro nella cronaca del frate francese Gérard de Frachet (1205-1271), quando parla dell'«immagine del Crocifisso» dipinta nelle celle del convento di Limoges: «crucifixi ymago, utpote liber vite expansus et liber de arte amoris Dei» (cap. 24, par. 12)²⁶. L'idea del crocifisso quale “libro” è poi ripresa da Savonarola in una delle prediche sopra Michea pronunciata nel 1496:

leggere, meditare, & orare, fa queste cose molto spesso, leggi cose di Dio, e che ti eccitino a lo amore suo. Ma tu che di': – lo non so leggere –. Vuoi tu che io t'insegni uno buono libro per te, che tu lo saprai leggere, tieni il crucifisso in camera tua, questo sia il tuo libro. Non fare come colui che tiene figure disoneste in camera sua, che incitano a libidine, credi a me, che noi siamo mossi da sensi. Tieni adunque il crucifisso per tuo libro e leggi quello, e vedrai che questo sarà ottimo remedio a conservarti questo lume²⁷.

L'idea del “libro”, per il resto molto corrente durante il Medioevo²⁸, rimane la stessa, ma in questo caso Savonarola propone – o addirittura presume – la presenza di un crocifisso, cioè un'immagine plastica anziché

un dipinto, nelle camere del suo uditorio. E, come abbiamo visto, Savonarola stesso con ogni probabilità possedeva un tale crocifisso. Ad ogni modo, l'iscrizione sotto l'affresco sottolinea non solo la centralità di Cristo, ma anche l'importanza di una devozione affettiva, già ribadita per quanto riguarda gli affreschi di San Marco da Robert Gaston, discutendo testi domenicani quali il *De modo orandi sancti Dominici*, la *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze (1228/1229-1298), il *De instructione novitiorum* di Humbert de Romans (1200 circa-1277) e lo *Specchio di vera penitenza* di Jacopo Passavanti (1302 circa-1357)²⁹.

Il sangue

L'oratio rythmica serve anche per illuminare un altro aspetto considerevole dell'affresco, cioè l'effusione copiosa del sangue. È vero che una certa "sanguinosità" è tipica per ogni raffigurazione di Cristo in croce, ma nel Beato Angelico è assai abbondante. Non è senza precedenti, però, e in questo contesto sarebbe opportuno citare la grande croce giottesca di Santa Maria Novella, non solo perché fu dipinta dal fondatore della pittura moderna fiorentina, ma anche perché era una testimonianza di un'antica tradizione domenicana, che a sua volta era l'ispirazione dell'Osservanza al tempo dell'Angelico³⁰. Di recente, Benjamin W. Allsopp ha cercato di contestualizzare il sangue negli affreschi delle celle dei novizi (che in questo rispetto non sono diversi dall'affresco nel corridoio nord), riferendosi a posizioni specificamente domenicane sulla natura salvifica del sangue di Cristo versato sulla croce (figg. 2, 5)³¹. Cita a proposito una frase significativa dalla terza parte della *Summa theologica* di Tommaso d'Aquino: «*Pretium autem redemptionis [cf. Ps. 48,9] nostrae est sanguis Christi, vel vita eius corporalis quae est in sanguine [Lev. 17, 11 en 14], quam ipse Christus exsolvit*» (q. 48, a. 5).³² Le concezioni dei domenicani, e le differenze con quelle dei francescani, vennero a galla durante un dibattito tra rappresentanti dei due ordini organizzato da papa Pio II in Vaticano nel 1462. Nel suo studio sul sangue di Cristo nel tardo Medioevo, Caroline Walker Bynum aveva rilevato che la trattazione coinvolse argomenti di natura fisiologica, filosofica, teologica e sociologica³³. Benché il dibattito fornisca una retroscena interessante per il sangue copioso raffigurato dall'Angelico, esso sembra abbastanza lontano dall'immediatezza visiva degli affreschi. A questo punto occorre di nuovo incentrare l'attenzione sull'*oratio rythmica*, perché alcune strofe ricordano *expressis verbis* la proprietà salvifica del sangue:

Ad genua

[...]

Hoc quod ago non te gravet,
sed me sanet et me lavet
inquinatum et egrotum,
sanguis fluens hic per totum,

[...]

(Ciò che faccio non ti aggravi, / ma mi guarisca e mi lavi, / inquinato e ammalato, / questo sangue scorrente in tutto.)

Ad manus

[...]

Ecce fluit circumquaque
manu tua de utraque,
Sanguis tuus copiose,
rubicundus instar rose,
magne salutis pretium.

[...]

(Ecco, scorre tutt'intorno / da entrambe le mani, / il tuo sangue copiosamente, / rubicondo, simile alle rose, / grande premio della salvezza.)

Ad latus

[...]

Salve, latus salvatoris,
in quo latet mel dulcoris,
in quo patet vis amoris,
ex quo scatet fons cruoris,
qui corda lavat sordida.

[...]

(Salve, costato del Salvatore, / nel quale sta nascosta la dolcezza del miele, / nel quale si apre la forza dell'amore, / dal quale sgorga una sorgente di sangue, / che lava i cuori abietti.)

Le tre strofe dimostrano che l'attenzione al sangue purificante e salvifico di Cristo non era solo un'occupazione domenicana. Nello stesso tempo esse evidenziano un motivo d'interesse per il testo ritenuto di san Bernardo.

Coda

L'importanza del sangue salvifico di Cristo, messa ancora in risalto tramite l'*oratio rhythmica*, ha anche lasciato delle tracce negli scritti di Savonarola. Nel 1496 il frate ebbe un'elaborata visione del Cristo crocifisso, dalle cui piaghe fuoriuscì una grande quantità di sangue. La visione fu descritta e spiegata non solo dal frate stesso in una predica del 1496, ma anche da un suo seguace, Domenico Benivieni (1460-1507), in un libretto dello stesso anno, che per di più è corredato

da una xilografia raffigurante la visione (fig. 7). Secondo le parole di Savonarola, egli vide

un bello Crucifisso splendido insanguinato, il quale era posto in mezzo il mondo, sopra una belle croce grande. Tutto il mondo era piano, e nel mezzo uno monticello, tutto pieno di fiori e gigli. E sopra questo il Crucifisso, il quale versava sangue intorno e faceva uno fiume; versava ancora sangue in aria a modo di razzi splendissimi. Quel fiume divideva tutta la terra, e dalla parte destra era Ierusalem e gli infideli, dalla parte sinistra era Roma e li cristiani. [...] E a quel sangue del Crucifisso venivano razzi che percotevano nelle fronte di ciascheduno e facevngli una croce rossa in fronte, così a' fedeli come agli infedeli. Quegli dalla destra, come si sentivano percossi dal razzo del Crucifisso e avere la croce in fronte, subito correvano come ebrì a quel fiume del sangue che faceva il Crucifisso, e spogliavansi e buttevano via le veste ed entravano nel fiume e quivi tutti si bagnavano e inebriavansi di quel sangue; e dipoi n'uscivano tutti allegri, uomini donne e fanciulli, e avevano visi come angeli non ripigliavano più quelle veste qu'egli avevano buttate via. Di quelli dalla parte sinistra, dove era Roma, e' quali avevano la croce in fronte, alcuni correvano a quel fiume e in esso tutti si bagnavano; ma questi erano pochi a comparazione della gran moltitudine di quegli, pure da questa parte sinistra, che non vi entravano³⁴.

Ciò che ci interessa è il crocifisso al centro, dai cui piedi esce un flusso di sangue, che subito si ingrossa in un torrente, in cui la folla, spogliatasi delle vesti, si bagna. Ma già dal breve brano citato appare che la visione di Savonarola è molto dettagliata e complessa e così anche l'"esposizione" della "figura" offerta dal frate: «Il sangue che versava e faceva il fiume, significa li sacramenti della Chiesa e' quali tutti escono e hanno origine da Cristo. [...] e il lavarsi nel fiume significa il battesimo»; nelle parole di Benivieni: «el fiume del sangue significava e sacramenti della chiesa, maxime el baptesimo et la penitentia, e quali sacramenti dalle piaghe di Iesu Christo sono derivati».³⁵ All'immagine immediata si sovrappone dunque un senso allegorico, che è comunque vicino, dal momento che battesimo e redenzione sono intimamente connessi. Tuttavia, la parte centrale della xilografia sembra quasi amplificare uno dei significati dell'affresco angelichiano, dimostrando in un modo visibilmente efficace la proprietà salvifica del sangue di Gesù³⁶ Non dico che la xilografia abbia "copiato" l'affresco nel corridoio – infatti, il modello di Cristo crocifisso è un altro, come si desume tra l'altro dal perizoma –, ma è senz'altro possibile che quello (nonché quelli simili nel convento) abbia avuto un impatto sull'immaginazione di Savonarola. Se fosse così, sarebbe un'ulteriore indicazione, in aggiunta all'iscrizione discussa in queste pagine, della continua rilevanza dell'affresco angelichiano per la comunità conventuale, anche decenni dopo il decesso del pittore.

- 1 Per la bibliografia, ormai molto estesa, mi limito ad alcune voci principali: G. Bonsanti, *Gli affreschi del Beato Angelico*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, 2 voll., Firenze, 1990, II, pp. 115-172; G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, 1995; W. Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven-London, 1993, in part. pp. 195-272; P. Morachiello, *Beato Angelico, gli affreschi di San Marco*, Milano, 1995; M. Scudieri, *The frescoes by Fra Angelico at San Marco*, in L. Kanter, P. Palladino, *Fra Angelico*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 6 ottobre 2005 – 29 gennaio 2006), New York, 2005, pp. 177-189; J.T. Spike, *Fra Angelico*, New York [ecc.], 1996, pp. 62-73; D.C. Ahl, *Fra Angelico*, London, 2008, pp. 114-157; M. Scudieri, *Unità e molteplicità negli affreschi dell'Angelico a San Marco*, in *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, a cura di A. Zuccari, Milano, 2008, pp. 23-34; ead., *Il ciclo affrescato nel convento di San Marco a Firenze*, in *Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 8 aprile – 5 luglio 2009), a cura di A. Zuccari, G. Morello, G. de Simone, Milano, 2009, pp. 109-123; M. Tamassia, *La figura dell'Angelo è di meravigliosa bellezza. L'Annunciazione del corridoio nord*, in *Salve Mater. L'Annunciazione di Beato Angelico a San Marco. The Annunciation by Fra Angelico at San Marco*, a cura di M. Tamassia, Livorno, 2017, pp. 13-94; G. de Simone, *Le Sette Parole di Cristo in croce nel ciclo di San Marco del Beato Angelico*, in «Predella», 47, 2020, pp. 95-132, tavv. XLVII-LXXVIII.
- 2 A. Padoa Rizzo, *Benozzo Gozzoli, pittore fiorentino*, Firenze, 1972, p. 18; similmente Hood, *Fra Angelico at San Marco*, cit., p. 239 (opera della bottega sotto la direzione di Benozzo Gozzoli). Cfr. anche Scudieri, *The frescoes*, cit., p. 177; ead., *Il ciclo affrescato*, cit., pp. 109-111. Per J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, 2a ed. riv., London, 1974, p. 206, è l'opera del Maestro di Cella 2. Più positiva la valutazione di Bonsanti, *Gli affreschi*, cit., pp. 119 e 168 (ascrivibile all'Angelico).
- 3 Hood, *Fra Angelico at San Marco*, cit., pp. 276, 321, nota 16, e 322, nota 4, citando una comunicazione orale di Gino Corti. Secondo Morachiello, *Beato Angelico*, cit., p. 288, l'iscrizione sarebbe dell'Angelico o di un suo collaboratore.
- 4 J. Grosfillier, *Les séquences d'Adam de Saint-Victor. Étude littéraire (poétique et rhétorique), textes et traductions, commentaires*, Turnhout, 2007, pp. 415-420, in part. p. 419; A. Sordillo, «Salve, Mater pietatis et totius Trinitatis nobile triclinium». *La figura di Maria da Adamo a Goffredo di San Vittore, in La scuola di San Vittore e la letteratura medievale*, a cura di C. Bologna, C. Zacchetti, Pisa, 2022, pp. 187-227. L'altra iscrizione in maiuscolo («Virginis intacte cum veneris ante figuram pretereundo cave ne sileatur ave») invece risale con ogni probabilità al tempo dell'Angelico. Per la fonte si veda *infra*.
- 5 Hood, *Fra Angelico at San Marco*, cit., pp. 276-277.
- 6 *Ivi*, p. 322, nota 7: «In the same way, the inscription on the fresco of Saint Dominic deflected the friar's attention away from the founder and model of the Order, which was the focus of the related compositions in the novitiate cells, and towards the Crucified Christ». In un ulteriore contributo, Hood ricorda l'iscrizione (ma senza indicare la fonte), come contemporanea all'«highly emotional tenor» della comunità di San Marco sotto Savonarola: W. Hood, *Fra Angelico's tears: empathy and the rhetoric of painting*, in *Fra Angelico – heaven on earth*, catalogo della mostra (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 2018), a cura di N. Silver, Boston-London, 2018, pp. 96-117, in part. p. 103.
- 7 Per il ruolo della Vergine e la Maddalena, nonché i santi domenicani Domenico, Pietro martire e Tommaso d'Aquino, cfr. anche de Simone, *Le Sette Parole di Cristo in croce*, cit., pp. 108-110. Anche alcune altre figure sante (come la Maddalena nella cella 1, raffigurante

- il *Noli me tangere*) potrebbero aver funzionato da intermediari, come ho proposto in V.M. Schmidt, *Mary Magdalen and the risen Christ: changing perspectives*, in *To touch or not to touch? Interdisciplinary perspectives on the Noli me tangere*, a cura di R. Bieringer, K. Demasure, B. Baert, Leuven [ecc.], 2013, pp. 179-225, in part. pp. 205-216, 218-221.
- 8 C. Gerbron, *Voir ou ne pas voir? Expériences de vision au couvent San Marco de Florence*, in *Voir l'au-delà. L'expérience visionnaire et sa représentation dans l'art italien de la Renaissance*, atti del convegno (Paris, 3-5 giugno 2013), a cura di C. Gerbron, Turnhout, 2017, pp. 341-367, in part. pp. 349-353.
 - 9 Francesco Gasparini ha individuato la fonte in una *Laus Beatae Virginis Mariae* composta da san Bonaventura: F. Gasparini, *La devozione domenicana alla Madonna dell'umiltà: un inno di inni*, in *Lorenzo Veneziano. Le Virgines humilitatis. Tre Madonne «de panno lineo». Indagini, tecnica, iconografia*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Thiene, 2011), a cura di C. Rignoi, C. Scardellato, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 88-93, in part. p. 89. Il testo intero si trova in Bonaventura, *Opera omnia*, 15 voll., a cura di A.C. Peltier, XIV, Paris, 1868, p. 188. Va notato però che i due versi sotto l'affresco angelichiano sono anche i due versi iniziali di un *carmen* di Pietro Piccolo Monteforte Cilento (1306/08-1384): G. Billanovich, *Pietro Piccolo da Monteforte tra il Petrarca e il Boccaccio*, in *id.*, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padova, 1996, pp. 459-524, in part. pp. 484-485.
 - 10 Gerbron, *Voir ou ne pas voir?*, cit., p. 351, nota 19. Il testo latino: «Et sic pater sanctus erecto corpore inclinabat caput suum et renes humiliter capite suo Christo, considerans servilitatem suam et Christi excellentiam, et totum se dans in eius reverentiam. Et hoc docebat fieri a fratribus dum transirent ante humiliationem crucifixi, ut Christus pro nobis humiliatus maxime videret nos humiliatos sue maiestati». S. Tugwell, *The Nine Ways of Prayer of St. Dominic: a textual study and critical edition*, in «Mediaeval studies», 47, 1985, pp. 1-124, in part. p. 83. La traduzione italiana è stata tratta dal sito <https://www.domenicani.it/i-nove-modi-di-pregare-di-san-domenico/> (ultimo accesso 1 ottobre 2024).
 - 11 Firenze, Museo di San Marco, inv. San Marco e cenacoli 277. Per l'opera si veda da ultimo: *Sant'Antonino Pierozzi nel Museo di San Marco nel V centenario della canonizzazione*, a cura di A. Tartuferi, Livorno, 2023.
 - 12 G. Hill, *Corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, 2 voll., London, 1930, I, p. 278; II, pl. 180; M. Wilchusky, scheda n. 47, in *The currency of fame: portrait medals of the Renaissance*, a cura di S.K. Scher, New York, 1994, pp. 136 e 145, con un'attribuzione a Niccolò Fiorentino.
 - 13 Firenze, Museo di San Marco, inv. San Marco e cenacoli 278. Si veda M. De Luca Savelli, *La scultura*, in *La chiesa e il convento di San Marco*, cit., pp. 263-294, in part. p. 283, fig. 52, e pp. 292-293.
 - 14 Firenze, Museo di San Marco, inv. San Marco e cenacoli 484. Per l'attribuzione a Benedetto da Maiano seguì M. Lisner, *Holzkruzifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München, 1970, pp. 80-81, e F. Caglioti, scheda n. 11.5, in *Verrocchio, il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 marzo – 14 luglio 2009, a cura di F. Caglioti, A. De Marchi, Venezia, 2019, pp. 324-325. In precedenza l'opera è anche stata attribuita a Baccio di Montelupo: D. Lucidi, scheda n. 40 (con bibliografia precedente), in «*Fece di scultura di legname e colori*». *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 22 marzo – 28 agosto 2016), a cura di A. Bellandi, Firenze, 2016, pp. 242-243.
 - 15 Ho discusso questo sviluppo in V.M. Schmidt, *Crocifissi e devozioni*, in «*Quaderni di storia religiosa medievale*» 27, 2024, pp. 19-49, in part. pp. 29-31.

- 16 S. Beissel, *Fra Giovanni da Fiesole. Sein Leben und seine Werke*, 2a ed., Freiburg im Breisgau, 1905, p. 28. Il riferimento è a *Patrologia cursus completus ... series latina*, a cura di J.P. Migne, vol. CLXXXIV, Paris, 1879, col. 1319-1324.
- 17 Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, cit., p. 206, seguito da Spike, *Fra Angelico*, cit., p. 206, indicano la fonte nella *Patrologia latina*, ma nient'altro.
- 18 V. Honemann, *Salicetus, Nicolaus*, in *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*, a cura di K. Ruh, vol. VIII, 2a ed., Berlin-New York, 1998, col. 511-515.
- 19 L. Dal Prà, *Bernardo di Chiaravalle. Realtà e interpretazione nell'arte italiana*, in *Bernardo di Chiaravalle nell'arte italiana dal XIV al XVIII secolo*, a cura di L. Dal Prà, Milano, 1990, pp. 29-88, in part. pp. 76-81. Molto utile per il materiale iconografico è anche il sito <https://cistopedia.org/imagesofbernard/Imagefiles/index-amplexus.htm> (ultimo accesso 1 ottobre 2024). Per l'affresco P. Scarpellini, *Perugino. L'opera completa*, Milano, 1984, p. 90, cat. 69; C. Filippini, scheda n. 28, in *Bernardo di Chiaravalle*, cit., pp. 154-155.
- 20 Oltre al volume della *Patrologia latina*, già citato, si veda G.M. Dreves, *Ein Jahrtausend lateinischer Hymnendichtung. Eine Blütenlese aus den Analecta Hymnica mit literarhistorischen Erläuterungen*, a cura di C. Blume, Leipzig, 1909, I, pp. 324-327; *Poetria Nova 2: a CD-ROM of Latin medieval poetry (650-1250 A.D.), with a gateway to classical and late antiquity texts*, a cura di P. Mastandrea, L. Tessarolo, Firenze, 2010. Per l'autore si veda anche F. Brunhölzl, in *Lexikon des Mittelalters*, vol. I, München-Zürich, 1980, col. 1020 s.v. A. von Löwen. Per una discussione letteraria, con particolare riferimento al cuore di Gesù: S.F. Chen, *Bernard's prayer before the crucifix that embraced him: Cistercians and devotions to the wounds of Christ*, in «Cistercian studies quarterly», 29, 1994, pp. 23-54. Gli aficionados della musica barocca conoscono il testo nella versione utilizzata da Dietrich Buxtehude per il suo ciclo di cantate *Membra Jesu nostri* (BuxWV 75).
- 21 *Opuscula Diui Bernardi abbatis Clareuallensis*, Brescia, 1495, c. Pvi'; *Opuscula diui Bernardi abbatis Clareuallensis*, Venezia, 1495, c. Pvi'. Si veda *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, III, Leipzig, 1928, col. 663-665, nn. 3907-3908.
- 22 B.L. Ullman, Ph.A. Stadter, *The public library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici, and the library of San Marco*, Padova, 1972, p. 165, n. 331: «Opuscula sancti Bernardi multa similia, in uno parvo volumine impressa, corio pagonazo». Teoricamente è possibile che questa edizione corrisponda a uno degli altri due incunaboli con questo titolo: quello di Colonia (1478 circa) e di Modena (1491), corrispondenti ai nn. 3905 e 3906 del *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, cit., III, col. 662-663. I contenuti di queste edizioni sono diversi e l'*oratio rythmica* manca.
- 23 Per questo motivo è stato inserito nella grande *Crocifissione* della sala capitolare del convento. Cfr. V.M. Schmidt, *L'affresco di Fra Angelico nella sala capitolare del convento di San Marco a Firenze: alcune precisazioni iconografiche*, in «Predella», 45-46, 2019, pp. 7-16, I-VI, in part. pp. 8 e 12.
- 24 *Opera a ben vivere di santo Antonino, arcivescovo di Firenze*, a cura di F. Palermo, Firenze, 1858, pp. 169-174; A. Pierozzi, *Opera a ben vivere*, a cura di G. Lorini, Siena, 1961, pp. 141-144. Per queste meditazioni cfr. anche Th. Flanigan, *Art, memory, and the cultivation of virtue: the ethical function of images in Antoninus's Opera a ben vivere*, in «Gesta», 52, 2014, pp. 175-195.
- 25 Gerbron, *Voir ou ne pas voir?*, cit., p. 349: «Les fresques de San Marco, c'est avant tout un thème, le Christ accroché à la croix».

- 26 Gerardus de Fracheto, *Vitae fratrum ordinis praedicatorum, necnon Cronica ordinis ab anno MCCIII usque ad MCCLIV*, a cura di B.M. Reichert, Leuven, 1896, p. 217.
- 27 G. Savonarola, *Prediche sopra Ruth e Michea*, a cura di V. Romano, 2 voll., Roma, 1962, II, p. 277.
- 28 Per questo motivo il brano di Savonarola (ma non quello di Frachet) è discusso da L.G. Duggan, *Was art really the «book of the illiterate»?* , in *Reading images and texts: medieval images and texts as forms of communication*, atti del convegno (Utrecht, 7-9 dicembre 2000), a cura di M. Hageman, M. Mostert, Turnhout, 2005, pp. 63-107, in part. pp. 77 e 100 (una prima versione del contributo era apparsa in «Word & Image» 5, 1989, pp. 227-251).
- 29 R.W. Gaston, *Affective devotion and the early Dominicans: the case of Fra Angelico*, in *Rituals, images, and words: varieties of cultural expression in late Medieval and early modern Europe*, a cura di F.W. Kent, C. Zika, Turnhout, 2005, pp. 87-117.
- 30 Cfr. de Simone, *Le Sette Parole di Cristo in croce*, cit., p. 127, nota 123. Per un'amplessima discussione delle corrispondenze tra Giotto e l'Angelico, rimando a *id.*, *Velut alter lottus. Il Beato Angelico e i suoi «profeti trecenteschi»*, in «1492», 2, 2009, 2, pp. 41-66.
- 31 B.W. Allsopp, *His blood shrieks out: the blood of Christ in Fra Angelico's frescoes for the novices' cells at the Convent of San Marco, Florence*, in «Rutgers Art Review», 37, 2021, pp. 1-29.
- 32 Thomas Aquinas, *Opera omnia, XI. Tertia pars summae theologiae a quaestione I ad quaestionem LIX*, Roma, 1903, pp. 467-468. La traduzione: «Il prezzo della nostra redenzione è il sangue di Cristo, ossia la sua vita fisica, la quale «risiede nel sangue», e che Cristo ha pagato» (<http://www.carimo.it/somma-teologica/somma.htm>, ultimo accesso 1 ottobre 2024).
- 33 C.W. Bynum, *Wonderful blood. Theology and practice in late medieval Northern Germany and beyond*, Philadelphia, 2007, in part. pp. 120-125. Il dibattito è stato ampiamente descritto da Papa Pio II nell'XI libro dei suoi *Commentarii*: Pio II, *Commentarii rerum memorabilium que temporibus suis contigerunt*, a cura di A. van Heck, II, Città del Vaticano, 1984, pp. 645-673 (l'edizione moderna è preferibile all'edizione del 1612 citata da Bynum).
- 34 G. Savonarola, *Predice sopra Amos e Zaccaria*, a cura di P. Ghiglieri, III, Roma, 1972, pp. 396-397 (Predica XLVIII). Per la versione di Beniveni, si veda D. Benivieni, *Trattato in difesa di Girolamo Savonarola*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze, 2003, pp. 78-79.
- 35 Savonarola, *Predice sopra Amos e Zaccaria* cit., pp. 399-400; Benivieni, *Trattato*, cit., p. 80.
- 36 Purtroppo nell'edizione moderna dello scritto di Benivieni non si parla della xilografia, che non è neanche riprodotta, forse perché fu considerata una decorazione trascurabile. Per una descrizione dell'edizione originale: *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca nazionale di Firenze*, a cura di E. Turelli, Firenze, 1985, pp. 39-42, scheda 1. Per quanto riguarda l'autore, già il Berenson (*Alunno di Domenico*, in «The Burlington magazine for connoisseurs», 1, 1903, pp. 6-20, in part. pp. 18-20) aveva indicato «Alunno di Domenico», cioè Bartolomeo di Giovanni, quale il disegnatore di tante xilografie nelle edizioni savonaroliane, ma non ricorda esplicitamente la xilografia del libro di Benivieni. Infatti, come mi ha fatto gentilmente notare Nicoletta Pons, in quest'ultima si evidenzia una mano alquanto diversa. M.G. Ciardi Duprè dal Poggetto, *Analisi stilistica, ipotesi attributive e storiche a proposito delle xilografie degli incunaboli savonaroliani*, in *Immagini e azione riformatrice*, cit., pp. 11-20, in part. p. 17, propone Bernardo Cellini, che forse utilizzò un disegno di Botticelli.



Fig. 1. Firenze, convento di San Marco, primo piano, corridoio del lato nord con gli affreschi di *Cristo in croce con san Domenico* (destra) e dell'*Annunciazione* (sinistra). Foto dell'autore.

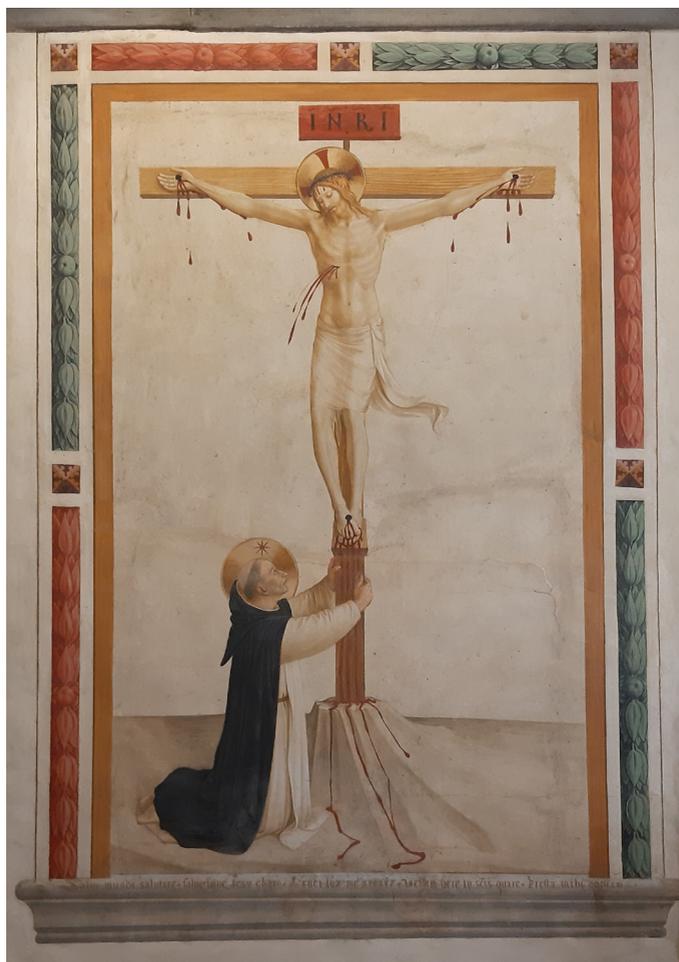


Fig. 2. Fra Angelico e assistenti, *Cristo in croce con san Domenico*, 1442-1443 circa. Firenze, Convento di San Marco, corridoio del lato nord. Foto dell'autore.



Fig. 3. Fra Angelico e assistenti, *Cristo in croce con san Domenico*, particolare: l'iscrizione. Firenze, Convento di San Marco, corridoio del lato nord. Foto dell'autore.

Fig. 4. Fra Angelico, *Annunciazione*, particolare: le iscrizioni. Firenze, Convento di San Marco, corridoio del lato nord. Foto dell'autore.

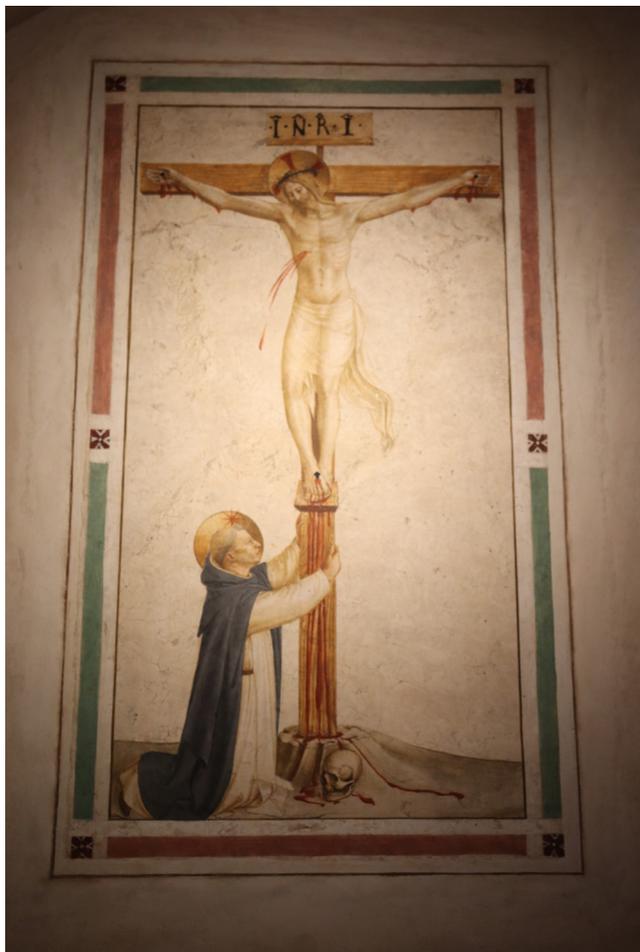


Fig. 5. Fra Angelico, *Cristo in croce con san Domenico*, 1440-1442 circa.
Firenze, Convento di San Marco, cella 16. Foto dell'autore.

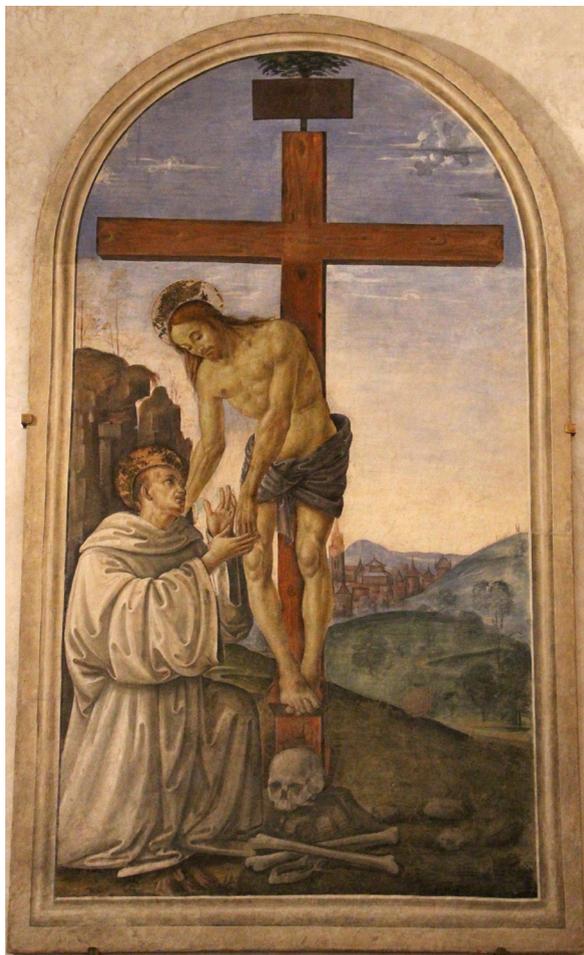


Fig. 6. Assistente di Pietro Perugino (Sperandio di Giovanni?), *San Bernardo accoglie il Cristo che si stacca dalla croce* ("amplexus"), 1506 circa. Firenze, Convento di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, antica sala capitolare. Foto: Wikimedia Commons.



Fig. 7. Artista anonimo, *L'Adorazione del Crocifisso con Roma, Firenze, Gerusalemme sul fondo*, xilografia da: *Tractato di maestro Domenico Benivieni prete fiorentino in defensione et probatione della doctrina et prophetie predicate da frate Hieronimo da Ferrara nella città di Firenze*, Firenze, per Ser Francesco Bonaccorsi, 1496. Foto: Wikimedia Commons.