

STUDI ROMANI

SOMMARIO

SAGGIE STUDI

| | |
|---|-----|
| MAURO SARNELLI, <i>Orazio sub specie poeticarum. Spigolature intorno agli Annali delle edizioni a stampa, secoli XV-XVIII</i> | 5 |
| MASSIMILIANO GHILARDI, « <i>Volendo la zelante madre nostra, che da questi esempj piglino cuore i suoi figli</i> ». <i>Il sangue dei martiri nell'arte e nelle scoperte archeologiche della Controriforma</i> | 31 |
| FRANCESCO SPINA, <i>Giovanni Angelo Santini in S. Cosimato. Il pittore e il Grottista nella Cronaca di suor Orsola Formicini</i> | 63 |
| VINCENZO DE CAPRIO, <i>Il brigante Massaroni (1790-1821) nell'Europa romantica</i> | 109 |
| STEFANO PANELLA, <i>Via Nerone, in una cava di via Flaminia. Alle origini del quartiere di Tor di Quinto</i> | 163 |

NOTE E INTERVENTI

| | |
|---|-----|
| GIOVANNI COLONNA, <i>Santa Monica</i> | 189 |
| MARIO MAZZA, <i>Dalle Lettere di Theodor Mommsen agli Italiani: Fustel de Coulanges vs. Mommsen</i> | 191 |

RECENSIONI

| | |
|---|-----|
| GERARDO DE SIMONE, <i>Il Beato Angelico a Roma 1445-1455, Rinascita delle arti e Umanesimo cristiano nell'Urbe di Niccolò V e Leon Battista Alberti</i> (M. Giulia Aurigemma); ANNA BLENNOW - STEFANO FOGELBERG ROTA (a cura di), <i>Rome and the Guidebook tradition from the Middle Ages to the 20th Century</i> (Letizia Norci Cagiano); GILLES MONTÈGRE (sous la direction de), <i>Le cardinal de Bernis. Le pouvoir de l'amitié</i> (Letizia Norci Cagiano); SILVIA CUTARELLI, <i>Il complesso di San Saba sull'Aventino</i> (Federico Marazzi); WALTER GEERTS (a cura di), <i>Roma-amOR. Archeologia letteraria e visiva in sei saggi</i> (Lia Fava Guzzetta); FRANCO ONORATI (a cura di), <i>Giuseppe Gioachino Belli, Scritti sul teatro</i> (Emanuele Cogliatore) | 209 |
| Vita dell'Istituto Nazionale di Studi Romani (LA REDAZIONE) | 239 |

GERARDO DE SIMONE, *Il Beato Angelico a Roma 1445-1455, Rinascita delle arti e Umanesimo cristiano nell'Urbe di Niccolò V e Leon Battista Alberti*, introduzione di A. Zuccari, Leo S. Olschki editore, Firenze 2017, 114 tavole a colori, 188 tavole in bianco e nero, pp. XVI-358.

Con questo volume, di mirabili formato e grafica in una prestigiosa collana, con un apparato di immagini che rende le opere di Fra Giovanni e di tutti gli altri artisti portati a confronto molto più apprezzabili, Gerardo de Simone, esperto in particolare di tardo medioevo e Rinascimento, riunisce e approfondisce i suoi precedenti studi e va oltre il catalogo della mostra dei Musei Capitolini da lui co-curata nel 2009 (*Beato Angelico. L'alba del Rinascimento*) studiando le opere mobili e i disegni, gli affreschi (per quel che ne resta) e le opere disperse.

Il libro potrebbe intitolarsi "La Roma di Beato Angelico" nel decennio 1445-1455 (l'ultimo dell'artista) essenziale per cambiare il percorso dell'arte a Roma in senso moderno secondo la *renovatio urbis* che inizia con Eugenio IV, anche se nel titolo si evoca un solo papa, Niccolò V, unito ad un altro grande protagonista culturale come l'Alberti. Così i primi due capitoli ripercorrono con completezza i pontificati di Eugenio IV e Niccolò V, necessaria e approfondita premessa al contesto in cui opera l'Angelico, mentre il terzo capitolo è dedicato ad Alberti e Roma, con un paragrafo sulla Biblioteca *Graeca* come riflesso delle teoriche albertiane per confermare con riflessioni condivisibili la datazione della decorazione dipinta al pontificato niccolino, e la possibile attribuzione ad Andrea del Castagno.

Accurata è la ricostruzione delle traversie politiche e conciliari di Eugenio IV, le sue alleanze con i vari ordini religiosi (non solo domenicani), la promozione (o meno, come per Valla) di umanisti, da Bracciolini e Traversari a Biondo Flavio all'Alberti. Papa Condulmer chiama Pisanello per completare il Laterano, Donatello per il tabernacolo, Ghiberti per la sua tiara, Filarete per le porte bronzee vaticane: incontra Angelico a Firenze, e lo invita a Roma verso la fine del 1445, e come scrive il cardinale Jouffroy (che nomina anche van der Weyden) il papa fa esporre in una aula del palazzo vaticano due tavole di van Eyck di cui non conosciamo i soggetti ma che vide l'Angelico, unico tra gli artisti sinora ricordati a rimanere per lungo tempo e con molteplici impegni nella città papale.

Parentucelli doveva al molto suo protettore, il cardinale certosino Albergati, di cui non va dimenticato il ritratto, preceduto da un celebre disegno preparatorio,

di van Eyck, come pure che i due ecclesiastici entrano insieme al cardinale Rolin a distanza di un giorno ad Arras, onorati dal duca di Borgogna. Amico di umanisti e bibliofilo, abile diplomatico prima e dopo l'elezione a papa, tra gli alti e bassi del papato nel 1452 e nel 1453, Niccolò V apre la biblioteca pubblica, grazie a umanisti 'cercatori di codici', nel 1451 è fondatore "ufficioso", come scrive de Simone, della Biblioteca Vaticana; segno anche questo che la modernità era sopraggiunta nella basilica altomedievale sino a sopravvertirla e in un palazzo ancora *in fieri* con cappelle prestigiose. Gli anni certi a Roma in Vaticano dal 1446 al 1449 di Angelico sono stati scanditi da Creighton Gilbert (1446 - Cappella del Sacramento, 1447 - cappella di san Pietro, 1448 - cappella Niccolina, 1449 - Studiolo) concorde de Simone che ipotizza la formazione di una nuova bottega, formata da non fiorentini, più Benozzo (ma non subito).

Il 'vero ritratto' per Niccolò V è la cappella (e nella cappella) che da lui prende il nome, l'unico ciclo di Angelico sopravvissuto, forse perché in un piano e in un'ala poco trasformata, quasi nascosta, a differenza dell'area della *capella parva* (detta così al confronto della *capella magna* poi Sistina, ma non proprio piccola, come diremo) in un'area profondamente modificata nel '500, sacrificata a mio parere per una certa incomprendimento dell'artista domenicano avanti l'attenzione vasariana nell'edizione delle *Vite* del 1550 (e ancor più del 1568). Con il quarto capitolo si entra nel nucleo del libro, indagando prima ciò che dell'Angelico è perduto. La cappella del Sacramento, con varie denominazioni (*secreta, privata, sancti Nicolai*) in relazione con la prima sala, attuale sala Regia, nonostante le definizioni di "chapelletta piccola de la prima sala", è *parva* non per dimensioni, misurando 17 m per 8 nei punti più larghi, ma in rapporto e per definizione funzionale riguardo alla *magna* ora Sistina: il disegno di Sangallo rileva lo spessore murario maggiore verso l'*aula secunda*, e vi noto una porta di comunicazione e forse una finestra, oltre ad una piccola finestra verso la scala, il che giova a stabilire le fonti di luce a disposizione del pittore, sia pure da ambienti interni; ornata col tabernacolo del Sacramento di Donatello (poi in Basilica vaticana e ora nel museo del Tesoro di San Pietro), nel febbraio 1447, *noviter depicta*, la cappella accoglieva la salma del committente Eugenio IV.

Sede di voto del conclave, la cappella era il luogo di custodia e ostensione del Sacramento, funzione che non perteneva alla cappella privata del papa (e nemmeno alla palatina), il che va considerato con molta attenzione anche nel contesto cerimoniale; queste due finalità liturgiche e rituali furono trasferite nella Cappella Paolina (dove si svolgeva, oltre all'ostensione la domenica dell'Avvento, la creazione dei cardinali e la consacrazione dei vescovi, non sappiamo se in precedenza nella cappella *Sancti Nicolai*): e mi chiedo se Paolo III, proprio per dare massima rilevanza alla sua cappella, non abbia deliberatamente demolito (ossia non necessariamente per allargare la scala) la cappella antica proprio per traslare nella nuova, che da lui

prendeva il nome e come custode del Corpo di Cristo e della Chiesa, queste prestigiose peculiarità.

Albertini descrive la cappella *pictureis marmoribus ac porta pulcherrima exornata* da Giulio II, una porta probabilmente modificata quando nel 1507 papa Della Rovere va a vivere nel *cubiculum* nello stesso piano. Vasari nel 1550 definisce la decorazione “molto eccellente nella maniera sua”, e avendo disegnato parti delle vicine Logge in anni che vanno dal 1532, cioè prima di Paolo III, e il 1538, doveva averne buona cognizione, ma circoscrive alla ‘maniera’ angelichiana la sua impressione; nell’edizione del 1568 è più esplicito, a mio parere perché l’interesse per l’artista domenicano sotto il papa domenicano Pio V che lo prediligeva è mutato, come pure l’attenzione vasariana verso il secolo precedente, così Giorgio ricorda meglio la presenza della *Vita di Cristo* e i ritratti dal naturale copiati (ossia non salvati) per il museo di Paolo Giovio, proprio uno dei protagonisti delle genesi delle *Vite* e probabile fonte di questo dato che evidentemente nell’edizione precedente era stato trascurato o omissio.

A questo punto la disamina di de Simone si porta sui nove disegni purpurei proposti da Strelhke, con paternità angelichiana discussa ma certo molto suggestivi: Boskovits nota affinità fiamminghe in particolare nel soffitto a travi dell’*Ultima Cena* nel trittico del Sacramento a Lovanio (1464) di Dieric Bouts (ma perché, viste le date, non immaginare il contrario cioè che sia Bouts che prende da Angelico), mentre secondo Jonathan Bober i disegni sono parte di un reliquario o altare ma non autografi del domenicano. De Simone si schiera grazie al confronto con l’Armadio degli argenti per l’autografia dei fogli, quali stadi preparatori con dettagli e effetti luministici; ritiene possibile anche che si tratti di un ‘minicodice’ dono del papa a Federico III, non senza considerare gli stretti rapporti già proposti con Zanobi Strozzi e un suo soggiorno a Roma ove realizza miniature notevoli; più difficile considerare i disegni ‘di presentazione’, il che mi sembra molto precoce perché non se ne conoscono altri esempi a questa data, ma certo si possono accostare ad “alcuni libri, che sono bellissimi” ricordati da Vasari. Il ciclo su carta purpurea è probabilmente non completo, visto che mancano alcuni momenti della vita di Cristo, ma nella prospettiva della decorazione della cappella prendiamo atto che è presente l’*Ultima Cena* ossia l’istituzione del Sacramento eucaristico, e anche la *Lavanda dei piedi*, cerimonia che si svolgeva nell’annessa *aula secunda* vaticana il Giovedì santo.

Dell’affresco resta solo la testa già a Priverno e ora a palazzo Venezia: de Simone è d’accordo con Boskovits per l’attribuzione ad Angelico e la ritiene parte di una *Resurrezione* o un *Battesimo* – nel qual caso forse non avrebbe lo sguardo davanti a sé (non credo *Spoliazione*, non è certo sofferente); io penso piuttosto che venga dalla cappella già in San Pietro in parte per il soggetto e proprio in virtù dell’essere con-

servata come altri frammenti dalla Basilica quasi come reliquia, mentre dai palazzi vaticani (si veda la nota sopra per Giovio, che facilmente ne avrebbe ottenute da papa Farnese) non sono giunte, per quanto si sa, *spolia*.

Altra problematica, la presenza di un *Giudizio e Paradiso* con corte celeste: De Simone esamina lo *status quaestionis* che parte a mio parere da una lettura dilatata di Strehlke dell'Anonimo Magliabechiano quando scrive di tutta la cappella "che era veramente un paradiso": quindi molto avanti, nel 1540 circa, si intende l'ambiente intero, ma non una rappresentazione, e se vi era un *Giudizio* è più probabile che si trovasse nella controfacciata, e non sull'altare, il che sarebbe stata una novità assoluta se in affresco, e verosimilmente conservato se fosse stato su tavola.

Tuttavia questa ipotesi è lo spunto per una approfondita lettura dei "Giudizi dell'Angelico", significativa sequenza di tavole dedicate a questo tema così risolutivo in tutti i sensi per il fedele: qui il frammento di Avignone con Cristo giudice e apostoli, chiaramente un *Giudizio*, viene accostato ai due frammenti ora a Houston da De Simone; ho esaminato direttamente il frammento di Avignone e ha caratteri diversi dagli altri, a cominciare da Cristo giudice senza libro ma che compie il gesto deciso di sollevare e condannare, ed è questo, casomai, a poter aver influenzato Michelangelo come sostiene Strehlke però a proposito di quello di Berlino, seguito da Calvesi quando colloca un *Giudizio* dell'Angelico nella cappella del Sacramento; sul lato dei salvati vi sono sia Pietro che Paolo, e se la parte centrale forse non è ben conservata più efficaci sono i laterali, molto diversi. Nel *Giudizio* Corsini sono presenti i papi e per me i nessi con Roma sono evidenti, come del resto anche per Bonsanti; Pietro e Paolo sono separati, certamente figurano Lorenzo, Girolamo e Ambrogio, mentre a Berlino compaiono Maria e Giovanni come pure nell'Armadio degli argenti dove però Giovanni è il Battista, i papi sono sotto e di nuovo un frate eretico è portato via; De Simone propone una committenza del cardinal iberico de Casanova. Il soggetto raffigurato nella cappella sarebbe quindi una Seconda parusia, oppure la Gerusalemme celeste, con i beati in quanto eletti, però non sarebbe così ovvio, secondo me, trovarlo su un altare (si pensi al polittico di van der Weyden nell'ospedale di Beaune).

Il *Giudizio* che "vale ogni denaro" nell'inventario del cardinale Alessandrino Bonello del 1598 e inestimabile al confronto di altri è quello di Berlino ricordato nell'inventario di Pio V e poi copiato da Spranger per Bosco Marengo, che conferma come detto la predilezione di Pio V per il pittore domenicano (e subito dopo Gregorio XIII fa restaurare la Cappella Niccolina); De Simone propende per una datazione anticipata e un committente tra i domenicani Casanova o Torquemada. Il trittico Corsini ha invece committenza e origine non ancora chiariti, mentre mi sembra che sull'ambito romano e datazione all'età di Niccolò V siamo piuttosto concordi, e infine una ampia analisi è dedicata al *Giudizio* nell'Armadio degli argenti (1450-52);

in definitiva non vorrei leggere tutti i Giudizi in sequenza ma piuttosto come opere ognuna a sé con elementi ricorrenti e varianti proprie, lasciando in sospeso quello presunto e perduto per la cappella, anche perché con la dedicazione al Sacramento sarebbe stata più plausibile a *rigori* sull'altare una *Crocifissione*, e comunque vi era sempre il fulcro del tabernacolo di Donatello a completare l'altare.

Un tema ricorrente, anche nell'ultimo capitolo su Santa Maria sopra Minerva, è quello del ritratto, in particolare il ritratto papale, a partire dal noto e perduto di Eugenio IV di Fouquet, che ha riflessi sull'opera del pittore domenicano, ma anche i criptoritratti: è una necessità diffondere l'immagine del papa per dare un volto al potere, una continuità con la tradizione avignonese che secondo alcuni studi deriva da Bonifacio VIII, e che si lega comunque alle necessità giubilari. I ritratti fiamminghi dei papi sono giudicati troppo realistici, così le loro derivazioni sono sconcertanti, mentre Angelico, che non è un ritrattista, inserisce numerose teste-ritratto allo stesso tempo reali e astratte. Da un lato si afferma la tradizione fiorentina, dall'altro ha ragione Calvesi a ritenerli più plausibili nello studiolo di Niccolò V, viste le cronologie poco coerenti; de Simone fa il punto sul ritratto su tela di Fouquet di Eugenio IV per la Minerva e sul ruolo che può aver giocato Angelico (come pure Torquemada) con una esecuzione più plausibile a Firenze; la posa di tre quarti e la presenza di due personaggi alle spalle del papa, che Filarete definisce "due de' suoi", porta de Simone a identificarli in Condulmer e Pietro Barbo e a ricordare quanto si anticipano così i ritratti di alcuni papi del '500.

Per la cappella in san Pietro, il 22 maggio 1447 risultano pagamenti per impalcature "maiori capelle ecclesie ubi fiunt novae picturae", già iniziate a marzo con Benozzo e aiuti, in continuità tra i due papi protagonisti del decennio; qui si evidenzia una contraddizione tra le pitture nuove e poi la demolizione sotto l'abside basilicale invece salvata – e allora lo sarebbero state anche le pitture – oppure, come ipotizza de Simone, Angelico avrebbe restaurato il mosaico e affrescato cinque storie della vita di Cristo di Giotto: ma già nella Libreria Piccolomini e nell'affresco raffaellesco della Donazione di Costantino sotto il mosaico non si vede nulla, così nel secondo caso si può pensare ad uno scrupolo filologico ma nel primo con l'incoronazione di Pio II è una mancanza inspiegabile se non perché troppo difficili da riprodurre o interferenti, a differenza del mosaico correttamente evocato (e nella Niccolina si vedono due santi inginocchiati dinanzi alla *Maiestas Domini*, ma non la parte sottostante). Gli importi dati al pittore e l'uso dell'ultramarino mi fanno pensare non a semplici clipei o completamenti o restauri: sempre che l'azzurro, come dice un documento del 1449 per "capella domini nostri" non sia destinato alle cappelle dentro il palazzo, come non esclude de Simone, per il quale, inoltre, la Madonna della Febbre nell'omonima rotonda san Pietro con il tabernacolo di Donatello, non sarebbe trecentesca ma appunto di Fra Giovanni.

Sempre all'anno 1449 risale lo Studio di Niccolò V, probabilmente ripreso successivamente da Piero della Francesca, con moltissimo oro per capitelli e cornici secondo i calcoli di Gilbert ricoprendo cinque metri quadri complessivi: questa doratura a mio parere si accosta benissimo con tutti i ricchi apparati fatti predisporre da Niccolò V, tra cui gli arazzi di cui siamo a conoscenza, compreso il capolavoro perduto ma sopravvissuto sino almeno a Leone X con la *Creazione*. Ornato, come sappiamo dai documenti, da tarsie e due finestre di vetro bianco con immagini sacre (Lorenzo e Stefano, la Madonna), lo studio, a parte le tarsie lignee tra le prime a quella data, è *sui generis*, visto che gli altri studioli noti non sono così eccessivamente dorati e non sempre con finestre così ampie: però vedendo la pianta pubblicata colgo una contraddizione, ossia la finestra è una sola, l'altra è per l'annessa camera del tesoro, e inoltre il *cubiculum* è passante e lo studiolo non è affatto riservato, anzi ha tre porte: ne dedurrei che si tratta, più che di un luogo di meditazione, piuttosto di uno spazio privato ma lussuoso per ricevere riservatamente.

Si arriva quindi al quinto capitolo, dedicato alla Cappella Niccolina, che curiosamente Manetti non menziona tra le opere del papa eponimo; Angelico riceve pagamenti nel 1448 per l'azzurro e subito dopo per l'oro, materiali ora risplendenti dopo il restauro di più di venti anni fa della cappella, dopo essere stata dimenticata e riscoperta (a suo dire) da Taja 1712 intatta, riprodotta per la prima volta nel 1789 ad opera di Hirt e poi da Seroux d'Agincourt, famosa dall'età dei nazareni e puristi, così si ripercorrono i vari restauri da Gregorio XIII, a Camuccini e Palmaroli, alla fine del secolo scorso, quando tanti dettagli tecnici, come la divisione delle giornate, sono stati accertati da D. Zari e C. Giantomassi nella pubblicazione più esaustiva del 2001. Sovrapposto ad un'altra cappella al piano inferiore secondo uno schema già presente ad Avignone, lo spazio sacro era destinato alla celebrazione quotidiana, e secondo quanto attestato dai cerimonieri serviva per particolari cerimonie e il giuramento dei cardinali, così a questa funzione si ricollegano le scene con le ordinazioni dei santi. Per approntarla viene tolto il soffitto in travi e creato un collegamento col cubicolo e la sala dei Palafrenieri, sono aperte le due finestre ad ovest, e la finestra termale è certamente al posto di un'altra finestra anche perché si trova sul lato sud e quindi si deve immaginare la luce solare della cappella. Poco si sa della *Deposizione* sull'altare ricordata da Vasari, e de Simone si basa su una rara incisione del 1853, ma non è detto che essa fosse quella originaria, viste le modifiche nella cappella di Gregorio XIII e Pio VII, e ci si può chiedere come mai vada persa proprio dopo la metà del XIX secolo quando la cappella e Fra Giovanni sono particolarmente ammirati, per essere sostituita dalla *Lapidazione di Santo Stefano* di Vasari nel momento in cui questo pittore non era certo apprezzatissimo.

Mi sembra interessante notare tra gli evangelisti della volta che san Luca non scrive ma guarda, e a mio parere è un ritratto, non però un autoritratto. I due santi

protagonisti Lorenzo e Stefano, espressione dell'*imitatio Christi*, sono un richiamo alla Chiesa attiva (i martirii sono raffigurati vicino all'altare), e Stefano è ordinato diacono da Pietro, come giustamente nota l'autore; in quanto protomartiri sono le radici della Chiesa e quindi condivisi a mio parere, in un appello all'unità delle confessioni, sia da quella cattolica che quella ortodossa, incarnata dai due Padri greci della Chiesa, di cui si nota bene la posizione eminente ai lati dell'altare, ma sovrastati da Leone Magno e Gregorio Magno. Papa Leone non è Padre della Chiesa come Gregorio ma difende la *potestas* e scrive sermoni sulla carità (che come dice Paolo viene prima della fede), mentre Gregorio scrive sul martirio; Ambrogio aveva lodato Stefano e Lorenzo, e come ben notato da de Simone Atanasio è autore noto a Parentucelli, e aggiungo che Atanasio e Tommaso scrivono contro gli empi eretici (che affliggevano il pontificato niccolino); il santo aquinate domenicano, oltre che evocare il nome di battesimo del papa, era ancor più necessario per il pittore domenicano, e qui giustamente è ricordato Argan che pensa a un parallelo "angelicus doctor - angelicus pictor" seguendo il primato della luce.

La simmetria crea un racconto continuo, dove le figure passano da scena all'altra e non solo come modelli di bottega ma proprio come partecipanti; molto raffinata è la lettura dei dettagli come la fiamma sulla dalmatica di Lorenzo allusiva al suo martirio ma anche alla fama della carità, come pure del ruolo del *primatus Petri*, e a tal proposito, nel mosaico absidale di San Pietro è appena visibile, come pensa Zuccari una *Traditio legis* costantiniana e non la *Maiestas Domini* di Innocenzo III, però si scorgono vedo due figure in ginocchio e non una, ma in entrambe le letture ancora una volta il richiamo è a Pietro. Per raffigurare i poveri come tesoro della Chiesa Angelico ha come modello Masaccio, il che consente una lettura in parallelo con la cappella Brancacci, e si può dimostrare la coerenza tra lo spazio e la scena del martirio di Lorenzo, danneggiato dall'apertura della finestra verso la Sala vecchia degli Svizzeri.

Copia varietas corporum et colorum, eloquentia, raccomandava per le *historie* Alberti, cui de Simone aveva già in precedenti studi attribuito con ottimi argomenti il disegno del pavimento, che rimanda al sole tomistico, al simbolo fiammeggiante di Bernardino da Siena, al sole della facciata di S. Maria Novella ma anche al sole pieno che entra dalla finestra sud; questo nuovo elemento si ricollega alle architetture dipinte secondo Krautheimer in alcuni casi con consulenza di Alberti, e in generale vi sono percepibili citazioni da architetture fiorentine (per Zuccari vi sono riferimenti anche a Gerusalemme), e usando le immagini dell'800 de Simone definisce meglio la presenza di altre paraste e quindi della scatola architettonica dipinta: se come nota Nesselrath secondo Vasari il prospettico e paesaggista è Benozzo, per de Simone egli ha un ruolo solo esecutivo, però molti disegni sono a lui attribuiti dubitativamente e si dovrebbe dire allora che sono *d'après*.

Infine le storie della Niccolina sono collegate alla diatriba tra Aracoeli e S. Lorenzo fhm (dove si trova un altro ciclo dedicato ai due santi) e le reliquie, come ha ben compreso Eve Borsook, ma anche al ruolo degli scritti di Antonio Agli, del quale mi sembra interessante il parallelo tra restauro filologico delle vite e quelle delle basiliche paleocristiane, ma anche il parallelo con il Sancta Sanctorum.

L'ultimo capitolo del libro è dedicato a Santa Maria sopra Minerva, al ciclo per il cardinale Juan de Torquemada, e per la casa madre dell'Ordine, sulle *Meditationes* nel chiostro, attraverso fonti testuali e figurative già oggetto di una delle scoperte più rilevanti di de Simone nel 2002, e qui ampliata con molti altri argomenti di riferimento e dovizia di immagini. Non si dimentica la presenza nella chiesa domenicana dello stendardo per il giubileo raffigurante la Madonna col Bambino, attualmente nella cappella Frangipane, di cui si mostra con finezza di confronti e un'attenta lettura delle fonti la paternità di Fra Giovanni e la datazione al 1449, come pure si torna ai frammenti di predella dell'Annunciazione perduta ma ricordata da Vasari. Il fulcro del capitolo è l'accurata ricostruzione del ciclo perduto monocromo a terretta verde, sulla base delle *Meditationes* di Juan de Torquemada, con iscrizioni e oranti contemplativi identificati nello stesso cardinale, e con molte citazioni da xilografie nordiche, che ha avuto alternanza di attribuzioni all'Angelico o Antoniazio, il primo ormai confermato dalla recente analisi delle miniature del ms Vat. Lat. 973, ma anche da precisi riscontri con opere di Angelico nell'Armadio degli argenti (come la Fuga in Egitto "praticamente identica" e la Circoncisione "alla lettera lo schema"), e altri affreschi ugualmente a Firenze in S. Marco (ma pure con la cappella Niccolina e il trittico Corsini). Un paragrafo ricostruisce compiutamente la lunga frequentazione tra Angelico e il cardinale de Torquemada, in particolare ricollocando la tavola con san Sisto con un ritratto postumo di Eugenio IV che aveva elevato alla porpora il cardinale domenicano, introducendo il tema dell'incontro con Fouquet e van der Weyden a Roma per il giubileo.