

MICHELE GRASSO

Ipotesi per un disegno di Filippino Lippi per la Cappella Carafa

L'articolo di Michele Grasso nasce dal suo tirocinio trascorso presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, durante il quale, attingendo al vasto patrimonio grafico dell'antica collezione, il dr. Grasso ha condotto ricerche propedeutiche alla catalogazione di un gruppo di disegni della categoria "Ornato", mediante il sistema informatico in uso presso l'Istituto e nell'ambito del Progetto Euploos (www.polomuseale.firenze.it/gdsu/euploos/). Nel corso di quelle ricerche, Michele Grasso si è imbattuto in alcuni fogli di particolare interesse, dal momento che la loro classificazione presenta diverse problematiche e, insieme, discordanze di opinioni per quanto attiene l'attribuzione, la cronologia, l'iconografia, la tecnica esecutiva. Tra essi, Grasso ha successivamente individuato uno studio di controversa assegnazione a Filippino Lippi, di cui, invece, egli ripropone qui l'autografia, sostanzando il suo ragionamento critico non solo sulla base di analisi stilistiche, ma anche attraverso un serrato confronto tra differenti prospettive di ricerca. Alludo, in particolare, alla sua ricostruzione della funzione del foglio, di cui infatti è riconfermata la connessione con gli

affreschi della cappella Carafa in Santa Maria della Minerva a Roma (vedi soprattutto l'opera pittorica raffigurante, secondo Vasari, una Psicomachia, oggi scomparsa); mi riferisco anche all'opinione espressa da Grasso, secondo il quale tale foglio offre al contempo un esempio significativo di modello destinato all'uso della bottega di Lippi e verosimilmente indirizzato verso molteplici tipologie artistiche. Vorrei, altresì, sottolineare la lettura iconografica proposta dal dr. Grasso, volta a mettere in rapporto lo studio grafico con le dinamiche che portarono all'elaborazione dell'erudita e complessa inventiogenere della cappella. L'analisi dello stile del foglio, poi, segue di pari passo la funzione e il processo genetico dell'iconografia e, di conseguenza, dà conto di caratteristiche in passato a volte travisate, tanto da ingenerare dubbi sull'autografia. L'articolo di Michele Grasso, intenzionalmente mirato su un unico caso, vuole offrire un possibile modello di lettura per un disegno tanto controverso quanto rilevante nel contesto della produzione di Filippino a Roma.

Marzia Faietti

Esiste, all'interno del vasto *corpus* grafico di Filippino Lippi,¹ un disegno di modeste dimensioni conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze con il numero d'inventario 617 Orn. Il foglio, oltre a essere oggetto di una vivace vicenda critica, assume una grandissima importanza se, come sembra in parte assodato, costituisce l'unica testimonianza grafica dei dipinti della parete orientale della cappella Carafa, nella chiesa domenicana di Santa Maria sopra Minerva a Roma, affrescata da Filippino tra il 1488 e il 1493.² Il disegno raffigura sul *recto* un uomo, con corona e armatura all'antica, che sottomette un leone e, più a sinistra, una donna, anch'essa coronata ma intenta a serrare con una chiave l'ingresso di un castello in miniatura mentre schiaccia un corpo umano riverso

a terra (fig. 1). Al di sopra delle due figure si legge una nota manoscritta, realizzata con il medesimo inchiostro del disegno, che indica rispettivamente *Fortezza* e *Temperanza*. Un piccolo appunto è destinato anche all'uomo disteso che apprendiamo essere un *Epichureus Voluptuoso*. Analogamente, sul *verso*, è ritratta un'altra donna, questa volta in posizione frontale, che, mentre sorregge un libro inscritto in un cerchio, poggia i piedi su di un'altra figura atterrata che impugna un fuso (fig. 2). In questo caso è superstite solamente un'iscrizione destinata a quest'ultimo personaggio che lo identifica come *Serdanapalle*. Il riferimento al re assiro Sardanapalo, a cui era tradizionalmente associata la caratteristica dell'effeminatezza, ricordata anche dalla presenza del fuso,³ diventa utile

per riconoscere nell'immagine della donna l'allegoria della Prudenza, come verrà chiarito più avanti.

Sempre sul *verso* del foglio, alla destra del gruppo appena analizzato, si compone un complesso Tetramorfo costituito da un corpo circolare al cui interno trovano posto una croce e un libro aperto e, esternamente, i quattro simboli degli evangelisti. Si nota che sulle spalle dell'aquila di Giovanni si erge una piccola sagoma umana di cui è però visibile solamente la parte inferiore dal momento che il foglio appare tagliato proprio a quell'altezza.

Lo stile grafico del disegno, in cui prevale un tratto corsivo e appena accennato, è stato oggetto di discussione soprattutto per quanto riguarda l'aspetto attribuzionistico. Dal *Catalogo della raccolta di disegni antichi* degli Uffizi del 1890, compilato dall'allora direttore Pasquale Nerino Ferri, si evince un primo riconoscimento del disegno come opera di Benedetto da Rovezzano,⁴ ipotesi subito smentita da Bernard Berenson che, nel 1903, lo accostò alla bottega di Filippino Lippi,⁵ Alfred Scharf, sulla scorta di Berenson, ipotizzò che si trattasse della copia di un allievo di

Lippi da un'opera del maestro.⁶ Fu tuttavia nuovamente Berenson che, trentacinque anni dopo la prima proposta attributiva, credette opportuno confermare il foglio come autografo di Filippino.⁷

L'ambito sembrava dunque accertato, ma dubbi rimanevano sulla effettiva paternità: nel catalogo della mostra fiorentina del 1955 sui disegni di Filippino, curato da Maria Fossi, si tornò a parlare di bottega e non si riconobbe un intervento del maestro a causa dell'eccessiva bidimensionalità e corsività delle forme.⁸ Carlo Bertelli invece, nel 1965, propose un legame tra le tre virtù del disegno e la *Psicomachia* dipinta da Filippino, secondo Vasari, nella cappella Carafa.⁹ Lo storico aretino scrive infatti che la parete orientale della cappella, prima che venisse occupata nel 1566 dal grande monumento funebre per papa Paolo IV,¹⁰ ospitava scene di virtù che sottomettono i vizi.¹¹

Bertelli, per giustificare l'effettiva compendiarità del disegno, ipotizzò che potesse trattarsi di una sorta di veloce schizzo "esplorativo" per mezzo del quale l'artista fiorentino intese ideare un primo abbozzo delle figure allegoriche da dipingere.¹² La presumibile fonte

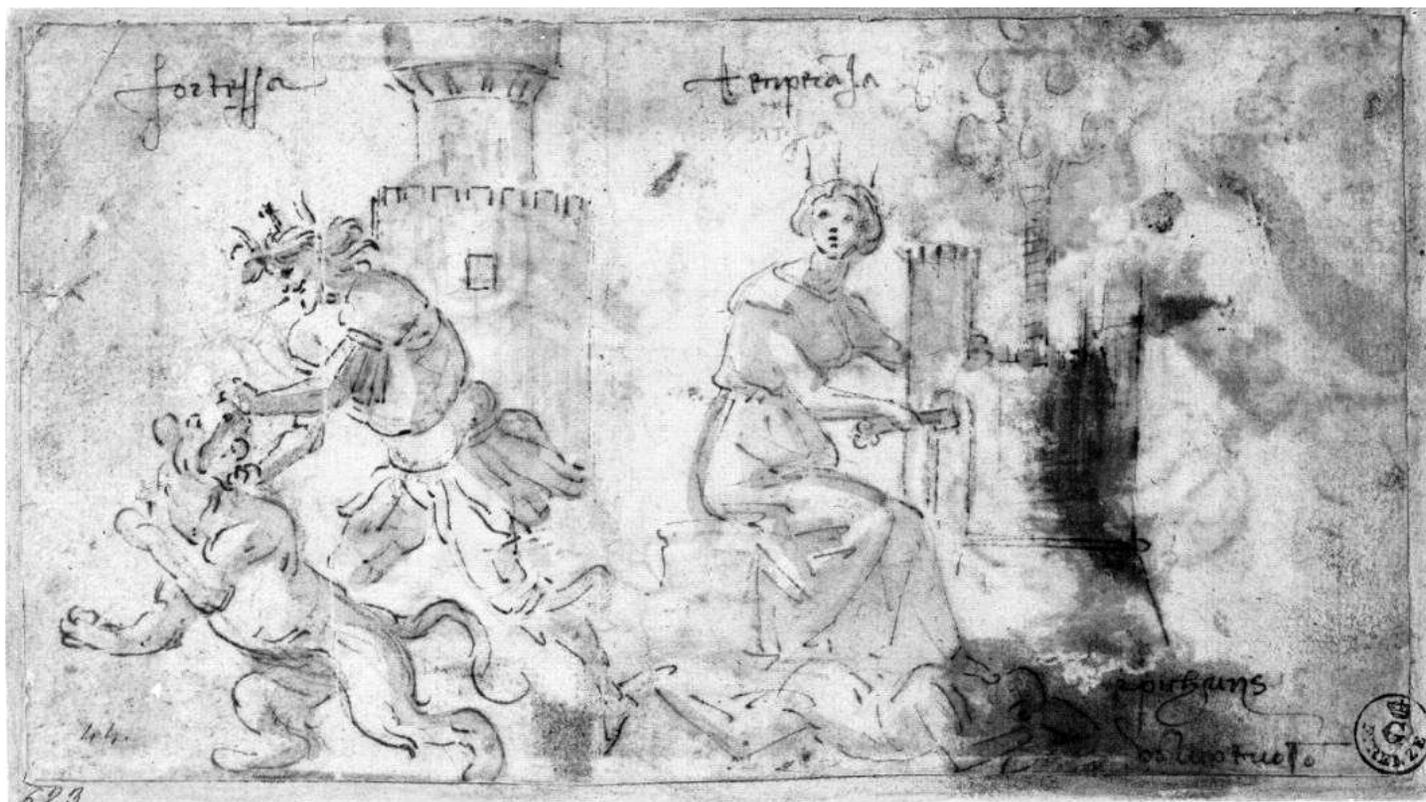


Fig. 1, Filippino Lippi, *Fortezza; Temperanza*, penna e inchiostro su carta bianca, mm 118 x 218, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, inv. 617 Orn. *recto*.

iconografica di Lippi fu individuata dallo studioso nel quattrocentesco libro di modelli, noto con il nome di *Libro di Giusto*, attualmente conservato all'Istituto Nazionale della Grafica di Roma.¹³

In totale accordo con Bertelli si trovò Innis Shoemaker;¹⁴ viceversa Gail Geiger, nel suo studio sulla cappella Carafa del 1986,¹⁵ rimaneva scettica riguardo a un'attribuzione certa del disegno a Filippino, proponendo la possibilità di riconoscere nell'autore un seguace molto vicino al maestro.¹⁶ Per quanto riguardava invece il riconoscimento della fonte iconografica nel *Libro di Giusto*, suggerito ipoteticamente da Bertelli, la Geiger contrappose il fatto che all'epoca la diffusione di libri di modelli era tale da impedire oggi qualsiasi conclusione sicura.¹⁷

Il dibattito sul foglio 617 Orn. degli Uffizi riprese all'inizio degli anni Duemila con l'opinione di Enrico Parlato che, avallando le possibili relazioni tra il disegno e la parete affrescata con le allegorie delle virtù, notò un particolare che sembrerebbe accostare in maniera ancora più stringente il disegno degli Uffizi con il perduto affresco romano. L'oggetto impugnato dall'allego-

ria della Prudenza, il libro aperto e inscritto in un cerchio, tra l'altro molto simile al corpo centrale della composizione del Tetramorfo, a suo avviso assumeva un aspetto identico a quello di un'impresa del cardinale Oliviero Carafa che, in maniera decisamente ridondante, appare più volte riprodotta all'interno delle decorazioni della medesima cappella.¹⁸ Secondo lo studioso, la raffinatezza dell'ideazione delle iconografie delle tre virtù era certamente il frutto di una lunga gestazione che mal si accosta invece con la poca cura riservata alla realizzazione delle immagini.¹⁹ Parlato escludeva così la possibilità di vedere in Filippino l'artefice del disegno.

Nella fondamentale monografia su Lippi, frutto della collaborazione tra Patrizia Zambrano e Jonathan Nelson,²⁰ non furono avanzati dubbi sull'autografia lippe-sca del foglio degli Uffizi a cui venne riconosciuto il carattere di uno schizzo preparatorio. A conferma di ciò Nelson notò che le scene della parete occidentale della cappella, tuttora conservate e raffiguranti il *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, ricevendo il lume da destra, ben si accordano con quelle disegnate sul foglio 617

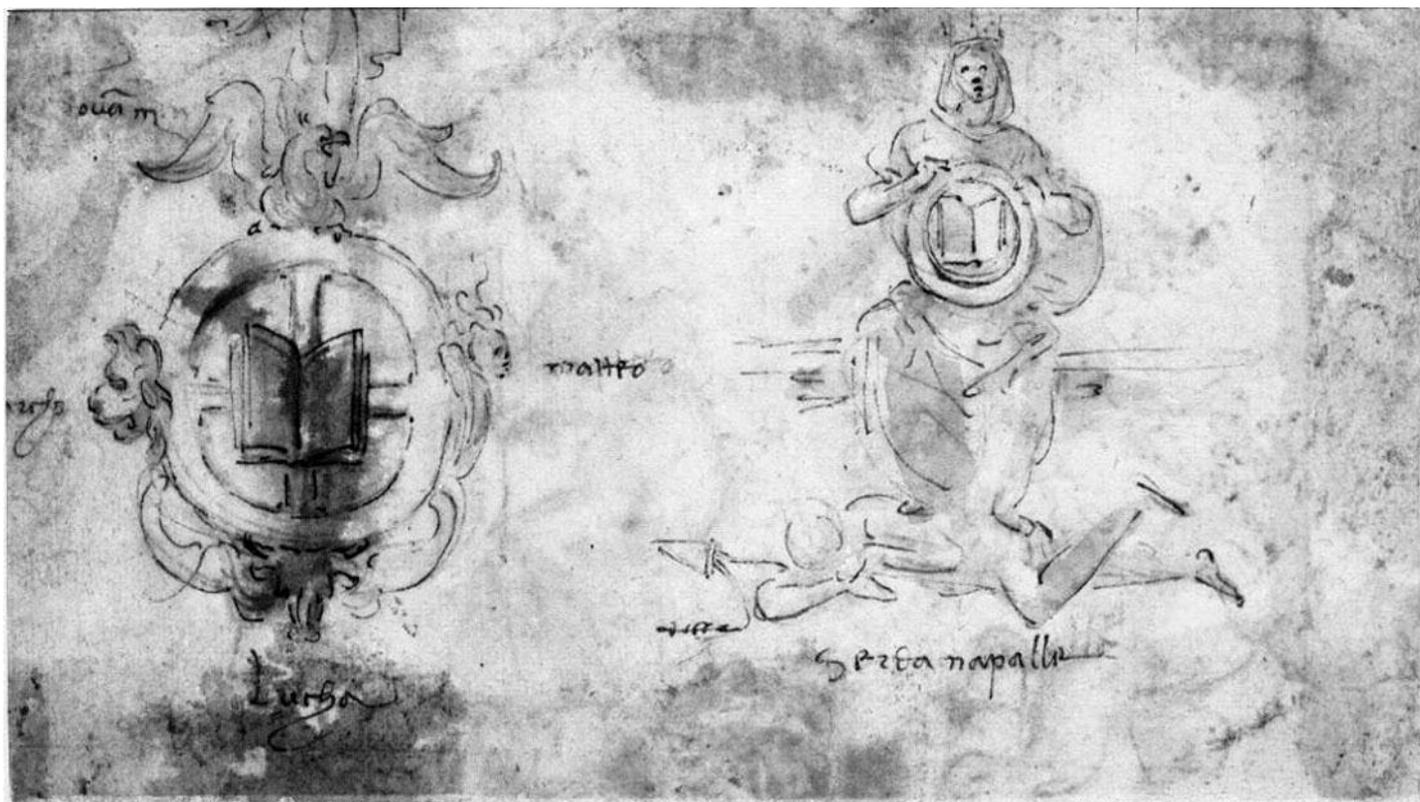


Fig. 2, Filippino Lippi, *Simboli dei quattro evangelisti; Prudenza*, penna e inchiostro su carta bianca, mm 118 x 218, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, inv. 617 Orn. verso.

Orn., poi riprodotte sulla parete orientale, illuminate invece da sinistra.²¹

Le argomentazioni avanzate dalla critica, riguardanti l'attribuzione del disegno, sembrano aver tenuto in considerazione solamente aspetti stilistici senza soffermarsi adeguatamente sulla possibilità di un confronto tra le didascalie presenti sul foglio e altri reperti manoscritti appartenuti con certezza al maestro toscano. Esistono infatti due documenti chiaramente autografi di Lippi in cui si riscontra un'inconfondibile contiguità calligrafica con le annotazioni del foglio degli Uffizi. La prima testimonianza è una lettera, inviata da Roma il 2 maggio 1489 e destinata a Filippo Strozzi, firmata proprio *Filippo di Filippo Lippi dipintore*.^[22] Il secondo documento è invece una lunga preghiera vergata sul verso del foglio KdZ 2367.327-1881 del Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen di Berlino.²³ L'ipotesi che il testo della preghiera sia stato scritto da Filippino trova conferma anche nel suo contenuto. Si tratta infatti di un'orazione in onore di San Giobbe, patrono della confraternita a cui il pittore appartenne a partire dal 1489.^[24] A rafforzare il legame tra Lippi e il foglio di Berlino è la presenza, sul *recto*, di un disegno preparatorio per gli affreschi della cappella Strozzi nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze che la critica attribuisce unanimemente al pittore toscano.²⁵ Esiste anche una terza testimonianza, un disegno inventariato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi come opera di Filippino

(inv. 1636 E),²⁶ che riporta una nota manoscritta con una calligrafia riconducibile agli altri tre documenti.

Le annotazioni del foglio 617 Orn. tornano utili anche per tentare un nuovo accostamento ai dipinti della Minerva. Se si tiene conto che nelle pitture della cappella Carafa si trovano iscrizioni apposte su cartigli e finte lapidi volte a identificare i personaggi, diventa probabile che quelle sul foglio degli Uffizi fossero destinate alla riproduzione nell'affresco. Sembra infatti limitante pensare semplicemente a una funzione didascalica, tesa a facilitare la comprensione del soggetto del disegno, nell'ottica di un suo utilizzo all'interno della bottega. Se infatti fosse stato solo quest'ultimo lo scopo delle iscrizioni, non avrebbe avuto senso aggiungere al termine *Epichureus* l'attributo di *Voluptuoso*.

Per quanto riguarda invece l'analisi iconografica, è opportuno tornare al riferimento che Bertelli fece a proposito del *Libro di Giusto*. La forte somiglianza che lega il modo di rappresentare le virtù disegnate da Filippino con quelle riportate sulla raccolta di modelli induce a ipotizzare un rapporto, almeno indiretto, tra le due opere. Come faceva notare infatti Geiger, sarebbe forse più prudente pensare a un libro di modelli affine al *Libro di Giusto*.²⁷ La stessa studiosa accennava anche alla *Psychomachia* di Prudenzio come fonte originaria delle rappresentazioni delle lotte tra i vizi e le virtù.²⁸ Pur essendo innegabile l'effettivo apporto che diede alle arti visive l'opera di Prudenzio, dato il contesto della



Fig. 3, Niccolò di Giacomo, *Psychomachia*, miniatura su pergamena, 1353, Biblioteca Ambrosiana, Milano, Ms. B 42 inf., c. 1 r.

chiesa della Minerva, risulta più utile rifarsi a un altro testo, la *Summa Theologiae* di San Tommaso d'Aquino, che sulla produzione pittorica ebbe un impatto maggiore: ed è necessario a questo punto ricordare che Oliviero Carafa, pur non avendo mai fatto parte all'ordine domenicano, instaurò con esso profondi legami tanto da diventarne, nel 1478, protettore.²⁹ Naturalmente da ciò poté derivare anche la scelta di commissionare la propria cappella all'interno di una chiesa domenicana.³⁰

Tornando agli scritti di San Tommaso, dove un'ampia analisi viene dedicata alle virtù teologali e cardinali, assume un certo rilievo il ragionamento riservato alla virtù della Prudenza che è illustrata come la massima delle virtù, quella in cui tutte le altre confluiscono.³¹ Il pensiero del filosofo non poteva certamente rimanere inascoltato in ambito domenicano e in effetti il suo insegnamento trovò riscontro nei cicli pittorici legati all'ordine. Fra i tanti ricordo, ad esempio, il *Trionfo di San Tommaso* che Andrea Bonaiuti dipinse nel 1365 nel Cappellone degli Spagnoli nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze. Vi si nota infatti la doppia presenza dell'allegoria della Prudenza, individuabile in entrambi i casi grazie all'attributo del libro, simbolo di dottrina e conoscenza, raffigurata sia accanto al santo e assieme alle altre sei virtù, sia sulla cima del trono su cui siede Tommaso d'Aquino.³²

Così come nell'affresco fiorentino, anche nel disegno di Filippino la *Prudenza* ricopre un ruolo rilevante assumendo, a differenza della *Fortezza* e della *Temperanza*, una posizione completamente frontale. Come ipotizzava Nelson,³³ l'allegoria della Prudenza della cappella Carafa avrebbe infatti potuto occupare una posizione centrale, nel mezzo delle altre virtù, contrapposta specularmente al *San Tommaso* dipinto sulla parete opposta. Da rammentare inoltre che la Prudenza era una virtù di cui lo stesso Oliviero Carafa usava fregiarsi pubblicamente,³⁴ tanto che da ciò prese forma anche il blasono dell'impresa del cardinale costituito da un libro aperto, simbolo di saggezza e sapienza, inscritto in un cerchio.³⁵ La Prudenza è inoltre citata in relazione a Carafa da alcuni umanisti dell'epoca come Andrea Brenta, suo segretario personale,³⁶ Alessio Celadoni³⁷ e Antonio Beccadelli.³⁸

Questa particolare iconografia, condivisa dall'allegoria della Prudenza sia del disegno degli Uffizi sia del *Libro di Giusto*, viene però riscontrata anche in opere ben più antiche. Propongono tutte la medesima com-

posizione, con la donna che regge un libro in un anello, la celebre *Psicomachia*, realizzata da Niccolò di Giacomo nel 1353, all'interno dei *Decretalia* di Giovanni d'Andrea³⁹ (fig. 3), quella contenuta nei *Regia carmina* di Vienna,⁴⁰ o, ancora, l'affresco attribuito al modenese Serafino dei Serafini con il *Trionfo di Sant'Agostino* già nella chiesa di Sant'Andrea a Ferrara.⁴¹ È molto probabile che la fonte dell'iconografia sia da ricercare nel *De inventione* di Cicerone. Scrive infatti l'autore latino che la virtù della Prudenza possiede gli attributi dell'intelligenza, della memoria e della provvidenza.⁴² Si tratterebbe quindi di una capacità di comprensione del passato, del presente e del futuro. All'interno delle tre testimonianze artistiche, citate in precedenza a titolo esemplificativo, è interessante notare come questa idea di conoscenza del tempo venga rappresentata come un anello, forse per rimandare al concetto di ciclicità, sul quale sono riportati riferimenti scritti relativi al tempo presente, a quello futuro e a quello passato. Oltre al corpo circolare vi sono altri richiami alla temporalità rappresentati dalla sfera del Cielo notturno e da quella del Cielo diurno che, poste internamente all'anello e al di sopra e al di sotto del libro, sembrano porre l'accento sull'alternarsi della *Nox* e del *Dies*.

Il vizio associato alla Prudenza, e da questa sottomesso, è tradizionalmente personificato dal re assiro Sardanapalo che, come si è visto all'inizio, viene individuato dalla presenza del fuso quale simbolo di effeminatezza.

A livello figurativo pare assodato che nel Quattrocento, in particolar modo in Emilia, in Veneto e in Toscana, questa particolare soluzione iconografica per la Prudenza godesse ancora di una certa fortuna.⁴³ È quindi lecito pensare che Filippino avesse conosciuto tale rappresentazione probabilmente in Toscana e l'avesse quindi adattata proprio per la cappella romana.

Un discorso molto simile vale anche per lo studio dell'iconografia della Temperanza la quale, intenta a serrare l'ingresso di una torre fortificata, schiaccia il corpo di un epicureo atterrato. Questo particolare modello compositivo, in tutti gli esempi di *Psicomachia* finora citati, è sempre affiancato a quello della Prudenza con il libro nell'anello. Le due modalità di rappresentazione appartengono probabilmente a una medesima tradizione iconografica, per cui è possibile pensare nuovamente a un riferimento al testo di Cicerone, secondo il quale la Temperanza è caratterizzata dalla dote della ca-

stità.⁴⁴ L'attributo proposto da Cicerone si accorda infatti con la composizione dell'allegoria intenta a serrare un edificio fortificato.

Differente è il discorso legato al guerriero che sotto-mette il leone e che si legge sul foglio 617 Orn. essere la *Fortezza*. La virtù che lotta contro il felino segue due differenti tradizioni: da un lato infatti ha come protagonista una dama e, dall'altro, un guerriero. Non sembra che si possa verificare una vera e propria predominanza di un modello rispetto all'altro – esistono infatti testimonianze coeve di *Psicomachia* del tutto simili, fatta eccezione per il genere, maschile o femminile, del personaggio che rappresenta la *Fortezza* –⁴⁵ ma, a differenza di altri casi, nella costruzione proposta da Filippino il vizio, personificato in Oloferne sovrastato dalla Virtù in lotta col leone,⁴⁶ pare identificarsi direttamente con il leone stesso. In effetti non è inconsueto trovare, tra la fine del XV secolo e l'inizio XVI, esempi di riduzione della rappresentazione al solo uomo in armatura, tradizionalmente associato a Sansone,⁴⁷ intento a spalancare le fauci al leone suo antagonista.

Un ragionamento a parte è infine da riservare all'elemento del Tetramorfo. Apparentemente infatti, a differenza delle tre virtù, non esistono soluzioni iconografiche simili e, in effetti, potrebbe essere questo, più degli altri disegni nel foglio, a testimoniare la destinazione alla cappella della chiesa della Minerva. Se in effetti l'at-



Fig. 4, Filippino Lippi, *Angelo e figura seduta*, punta di metallo e biacca su carta preparata, mm 139 x 166, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, inv. 1164 E.

tributo del libro nell'anello, appartenente alla *Prudenza*, non era, come si è visto, di per sé direttamente riferibile a Oliviero Carafa, quello raffigurato all'interno del Tetramorfo si accosta invece maggiormente all'impresa del cardinale. A ben vedere infatti la sagoma del codice disegnata sul foglio degli Uffizi combacia perfettamente con quella del libro dipinto da Filippino nel medaglione che sovrasta l'edicola in cui è posto San Tommaso, sulla parete destra della cappella. È quindi lecito pensare che il Tetramorfo fosse collocato specularmente al medaglione del *Trionfo di San Tommaso* e che sovrastasse la figura della Prudenza. Comprendere l'iconografia della composizione resta però cosa ardua, anche a causa dell'obliterazione di una parte di questa. Osservando però ciò che rimane, si riconosce una struttura circolare con due bracci che si intersecano in maniera perpendicolare. Sebbene non si possa ignorare la probabilità che si tratti di una croce, valterei anche, con prudenza, la possibilità che questo elemento si riferisca a un passo biblico, per l'esattezza contenuto nel libro di Ezechiele. Durante la sua visione, il profeta, vedrebbe infatti «una ruota accanto a tutti e quattro [gli esseri viventi]» (*Ezechiele*, 1. 15). Naturalmente il libro dell'Antico Testamento non si riferisce direttamente a questioni neotestamentarie, quali i simboli degli evangelisti, ma questi, già a partire dal III secolo, con il commento alla *Bibbia* di Sant'Ireneo da Lione,⁴⁸ venivano assimilati ai quattro «esseri viventi» descritti da Ezechiele. Muovendoci verso epoche più vicine al disegno di Filippino, si nota una generale semplificazione dell'iconografia della *Visione di Ezechiele* in cui, per maggiore chiarezza, sopravvivono solamente il profeta e i quattro esseri viventi, senza quindi la presenza della ruota.⁴⁹ Il fatto quindi che manchino effettive evidenze iconografiche coeve al disegno lascia spazio all'ipotesi, in attesa di ulteriori riscontri, di una possibile dipendenza della costruzione del Tetramorfo dal passo biblico.⁵⁰

Riguardo invece al numero di virtù che occupavano la scena sulla parete sinistra della cappella Carafa, il disegno degli Uffizi torna nuovamente in aiuto. Bisogna ricordare che la superficie di muro disponibile all'affresco era decisamente esigua, considerando che erano poste lì una finestra e una soglia che conduceva alla camera mortuaria.⁵¹ È quindi possibile immaginare uno spazio occupato in prevalenza dalle allegorie stesse. Leggendo il passo vasariano si può constatare che vengono riconosciute la *Fede* e la *Speranza*; a queste an-

drebbere aggiunte quelle del disegno degli Uffizi: la *Fortezza*, la *Prudenza* e la *Temperanza*. Quasi sicuramente non poteva mancare la *Giustizia* che, elencata da San Tommaso come una delle principali virtù cardinali⁵² e contigua all'altra impresa del Carafa, la stadera con il motto *HOC FAC ET VIVES*,⁵³ porterebbe così il numero di allegorie certe a sei. Naturalmente, se così fosse, è quasi sicuro che trovassero posto tutte e sette le Virtù.

Rimane ora da comprendere quale fosse la reale funzione del disegno degli Uffizi. Da Bertelli in poi, esclusi Enrico Parlato e Gail Geiger, non se ne è mai messa in discussione l'attribuzione a Filippino, e si è interpretato l'opera come uno schizzo preparatorio e, per questo, corsivo e compendiario. Aggiungerei che, sebbene sia indiscutibile la semplicità dei tratti grafici, la linea del disegno, condotta con sicurezza, propone un linguaggio di facile e immediata lettura. Per questo motivo mi sento in disaccordo con la tesi di Parlato che, per rifiutare l'attribuzione a Filippino, riteneva inconciliabile una iconografia tanto complessa con la vaghezza del segno. Oltre al fatto che, come si è visto, la costruzione iconografica delle tre virtù è completamente dipendente da modelli precedenti, non credo che si possa parlare di imperizia ma piuttosto di capacità di ridurre le forme a una sintassi asciutta. A tale proposito già Sharf, nel 1935, notava un certo sintetismo nei disegni di Filippino risalenti al suo periodo romano.⁵⁴

È probabile quindi che Lippi abbia studiato le allegorie delle virtù proprio in funzione della commissione Carafa, ma non è detto che il foglio 617 Orn. sia direttamente preparatorio per l'affresco. Il disegno ebbe certamente, all'interno del processo creativo che portò ai dipinti della Minerva, una funzione ideativa per quanto riguardava le soluzioni iconografiche, ma la spiccata sinteticità delle forme lascerebbe adito all'ipotesi che Filippino avesse anche l'intenzione di produrre un *memorandum* di immagini da conservare a uso della bottega.⁵⁵

Queste ultime ipotesi trovano una parziale conferma sulla scorta dell'analisi di un altro foglio, anch'esso conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi: lo *Studio di angelo e figura femminile* (inv. 1164 F) che riproduce chiaramente il busto e il viso di uno degli angeli che sorreggono la Madonna, durante la sua Assunzione, affrescato sulla parete meridionale della cappella Carafa (fig. 4). Nella figura femminile Carlo Bertelli individuò, nel 1963, un possibile studio per una delle quattro sibille dipinte sulla volta della cappella, in

particolare per l'Ellespontica, l'unica non più esistente e rimpiazzata da un rifacimento seicentesco.⁵⁶ La tesi di Bertelli sembra tuttavia scontrarsi con alcune evidenze. In prima istanza si potrebbe obiettare che nel disegno, la donna, pur appearing certamente seduta come le tre sibille superstiti, sembra accomodarsi su un rialzo, a differenza di quelle che poggiano direttamente a terra.

Un altro dato da non sottovalutare è il sovrapporsi dei contorni della figura femminile rispetto ai tratti di quella angelica, elemento questo che denuncia una realizzazione della presunta sibilla successiva a quella dell'angelo. Supponendo che Filippino avesse iniziato i lavori partendo dalla volta della cappella, che, come si è visto, ospita proprio le quattro sibille, parrebbe molto strano individuare un disegno riferito a tali figure, peraltro in uno stadio non avanzato, posteriore a uno che invece riporta in maniera stringente un personaggio dipinto in parete. Inoltre, la donna del foglio 1164 E, protesa leggermente verso la sua destra con un'espressione molto concentrata, assume una gestualità che lascia presagire una complessa azione intenzionale. Come in parte proposto da Jonathan Nelson,⁵⁷ lo studio di donna del disegno degli Uffizi, se relativo alla cappella Carafa, potrebbe riferirsi a una delle virtù oggi non più esistenti. Volendo ipotizzare quale virtù personificasse, credo che l'eloquente gesto la riconduca alla medesima azione che, sul foglio 617 Orn., compie l'allegoria della Temperanza, quello di chiudere un chiavistello. Certamente, a parte questo dettaglio, le due figure sono decisamente differenti: mentre una è volta a destra, l'altra lo è a sinistra, e, mentre una è pervasa da un vivace dinamismo e costruita secondo una verosimile volumetria, l'altra viene definita da contorni minimi. Vi è però un elemento, a mio avviso, che potrebbe aiutare ad accostare i due disegni. In entrambi i casi l'allegoria della Temperanza, o presunta tale, riceve l'illuminazione da sinistra, particolarità che, come osservava Nelson, ben si iscrive nelle dinamiche luministiche della cappella Carafa.

In conclusione, ritengo quindi definitivamente appurate l'attribuzione del foglio 617 Orn. a Filippino e la sua funzione di modello per gli affreschi della cappella Carafa, come dimostrano le corrispondenze iconografiche. È inoltre molto probabile che il disegno, per il suo stile chiaro e sintetico, molto spesso travisato e considerato compendiario, fu concepito anche per essere conservato nella bottega del maestro, a uso suo e dei suoi allievi.

Note

- ¹ Per un commento puntuale sulla produzione grafica di Filippino Lippi, vedi G. R. Goldner e C. C. Bambach, *The Drawings of Filippino Lippi and His Circle*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1997.
- ² Sulla cappella Carafa vedi G. L. Geiger, *Filippino Lippi's Carafa Chapel*, Sixteenth Century Journal Publications, Kirksville 1986.
- ³ P. Zambrano e J. K. Nelson, *Filippino Lippi*, Electa, Milano 2004, p. 546.
- ⁴ P. N. Ferri, *Catalogo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma 1890, p. 33.
- ⁵ B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, The University of Chicago Press, Chicago 1903, p. 155.
- ⁶ A. Scharf, *Filippino Lippi*, Verlag Von Anton Schroll & Co., Wien 1935, p. 132.
- ⁷ B. Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, The University of Chicago Press, Chicago 1938, II, n. 1333 a. La medesima ipotesi fu riproposta dallo stesso Berenson nell'edizione del 1961, II, n. 1333 a.
- ⁸ M. Fossi, *Mostra di disegni di Filippino Lippi e Piero di Cosimo*, Leo S. Olschki, Firenze 1955, p. 23.
- ⁹ C. Bertelli, *Appunti sugli affreschi nella Cappella Carafa alla Minerva*, "Archivum Fratrum Praedicatorum", n. 35, 1965, pp. 116-130, (pp. 118-119).
- ¹⁰ Ivi, p. 118.
- ¹¹ "Condottosi poi Filippino a Roma fece [...], nella chiesa della Minerva, una cappella nella quale dipinsi [...] alcune poesie molto belle [...]. Vi si vede, dunque, dove la Fede ha fatto prigionia l'Infedeltà, tutti gl'eretici et infedeli. Similmente, come sotto la Speranza è la Disperazione, così vi sono molte altre virtù che quel vizio che è loro contrario hanno soggiogato", in G. Vasari, *Le Vite* (1568), a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, vol. III, Sansoni, Firenze 1971, pp. 563-564.
- ¹² C. Bertelli, *Appunti*, cit., pp. 118-119.
- ¹³ L'opera venne riferita a Giusto de' Menabuoi per la puntuale corrispondenza iconografica esistente tra le figure riportate sulla raccolta di modelli e quelle dipinte nella metà degli anni Settanta del Trecento dall'artista toscano nella cappella Cortellieri agli Eremitani di Padova. Sul *Libro di Giusto* vedi R. W. Scheller, *Exemplum: Model Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900 - ca. 1470)*, Amsterdam Univ. Press, Amsterdam 1995, pp. 363-369, con bibliografia precedente.
- ¹⁴ I. H. Shoemaker, *Filippino Lippi as a Draughtsman*, Columbia University Phil. Diss., New York 1975, p. 62.
- ¹⁵ G. L. Geiger, *Filippino Lippi's*, cit.
- ¹⁶ Ivi, pp. 21, 116-117.
- ¹⁷ Ivi, p. 117.
- ¹⁸ E. Parlato, *Il "cielo di Raffaellino del Garbo" alla Minerva. Artisti toscani e decorazioni all'antica nella Roma di fine Quattrocento*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, v. III, Roma 2001, pp. 837-859 (pp. 842-843).
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ P. Zambrano e J. K. Nelson, *Filippino Lippi*, cit., pp. 546, 583.
- ²¹ Ivi, p. 546.
- ²² Archivio Borromeo, Isola Bella (Stresa), Fondo Acquisizioni Diverse, L, Lippi, Filippino, vedi A. Cecchi, a cura di, *Filippino Lippi e Sandro Botticelli nella Firenze del '400*, 24 Ore cultura, Milano 2011, pp. 146-147.
- ²³ Sul foglio di Berlino, vedi G. R. Goldner e C. C. Bambach, *The Drawings* cit., pp. 308-311.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ Sul foglio 1636 E degli Uffizi vedi P. Zambrano e J. K. Nelson, *Filippino Lippi*, cit., p. 445.
- ²⁷ G. L. Geiger, *Filippino Lippi's*, cit., p. 117.
- ²⁸ *Ibidem*. Sulla *Psychomachia* di Prudenzio, V secolo d. C., vedi J. S. Norman, *Metamorphoses of an Allegory: the Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, Lang, New York 1988.
- ²⁹ F. Petrucci, *Carafa Oliviero (ad vocem)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIX, pp. 588-596, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1976, p. 590.
- ³⁰ P. Zambrano e J. K. Nelson, *op. cit.*, p. 530.
- ³¹ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, qu. 47, ar. 5, ed. a cura di R. Busa, v. II, Frommann-holzboog, Stuttgart 1980, p. 588.
- ³² S. Romano, *Due affreschi del Cappellone degli Spagnoli: problemi iconologici*, "Storia dell'arte", nn. 26-28, 1976, pp. 181-213 (p. 189).
- ³³ P. Zambrano e J. K. Nelson, *op. cit.*, p. 546.
- ³⁴ A. Reynolds, *The Private and Public Emblems of Cardinal Oliviero Carafa*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", n. 45, 1983, pp. 273-284 (p. 279).
- ³⁵ Ivi, p. 280.
- ³⁶ "[...] una cu(m) (a)etate: prudentia.iustitia.sapientia.honores.dignitates creverunt", in *Oratio funebris Lysie*, Ms Vat. lat. 6855, fol. 2 r., Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, Id. p. 279.
- ³⁷ "[...] pro singulari prudentia", in Ms Vat. Lat. 14174, fol. 8 r., Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, *ibid*.
- ³⁸ "[...] pro tua singulari eruditione atque prudentia", in Ms Plut. 90 sup. 46, fol. 2 r., Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, *ibid*.
- ³⁹ Ms. B 42 inf., c. 1 r, *Commentario ai Decretalia*, Biblioteca Ambrosiana, Milano. Sulla miniatura vedi la scheda di M. Bollati, in G. Benevolo e M. Medica, a cura di, *I corali di San Giacomo maggiore: miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, Edisai, Ferrara 2003, pp. 181-186.
- ⁴⁰ Ms. ser. nov. 2639, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, vedi M. Ciatti, *Le miniature dei "Regia Carmina"*, "Itinerari", vol. VI, 1993, pp. 9-18.
- ⁴¹ Sull'affresco, datato tra il 1378 e il 1385 e oggi conservato presso la Pinacoteca Nazionale di Ferrara, vedi J. Bentini, a cura di, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara. Catalogo Generale*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1992, pp. 24-27.
- ⁴² "Prudentia est rerum bonarium et malarum neutrarumque scientia. Partes eius: Memoria, Intelligentia, Providentia. Memoria est, per quam animus repetit illa, quae fuerunt; Intelligentia,

per quam ea persici, quae sunt; Providentia, per quam futurum aliquid videtur ante quam factum est”, M. T. Cicerone, *De inventione*, II LIII 160, ed. a cura di A. Pacitti, Mondadori, Milano 1967, p. 301.

⁴³ M. Bollati in G. Benevolo e M. Medica, *I corali*, cit., pp. 184.

⁴⁴ M. T. Cicerone, *De inventione*, II, LIII 164, ed. cit., p. 303.

⁴⁵ Si potrebbe accostare, ad esempio, i già citati manoscritti di Milano e Vienna (vedi note 39 e 40).

⁴⁶ J. O'Reilly, *Studies in Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, Garland, New York 1988, p. 151.

⁴⁷ A partire dagli anni Venti del XIII secolo, sulla scorta degli scritti di Raimondo da Pennaforte, l'allegoria della Fortezza assunse, secondo la narrazione biblica (*Giudici*, 15. 5-6), le sembianze di Sansone che lotta con il leone di Timna (cfr. *ibidem*). Infatti la composizione della Fortezza, proposta nel disegno degli Uffizi da Filippino, presenta caratteristiche molto vicine a rappresentazioni grafiche del passo veterotestamentario realizzate tra il XV e il XVI secolo. A puro scopo esemplificativo si ricorda l'incisione della lotta tra Sansone e il grande felino di Virgil Solis nella *Bibbia* da lui illustrata nel 1560; vedi D. Beaujean e G. Bartrum (a cura di), *Hollstein's German Engravings Etchings and Woodcuts, 1400-1700*, LXVI, Sound & Vision Publishers, Ouderkerk aan den IJssel, 2006, pp. 103, 121.

⁴⁸ G. Duchet-Suchaux e M. Pastoureau, *Iconographie médiévale: image, texte, contexte*, Éd. Du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1990, p. 143.

⁴⁹ Ne è un chiaro esempio la *Visione di Ezechiele*, opera attribuita a Raffaello Sanzio, conservata presso la Galleria Palatina di Firenze (*ibidem*).

⁵⁰ Pur esistendo numerose rappresentazioni del passo biblico, come all'interno delle *Icones Historiarum veteris Testamenti* illustrate nel 1538 da Hans Holbein il giovane (cfr. *ibid.*) e nella *Bibbia* di Virgil Solis del 1560. Cfr. D. Beaujean e G. Bartrum, *Hollstein's*, cit., pp. 103, 121; queste riproducono le ruote disgiunte dai corpi dei quattro esseri viventi.

⁵¹ Sulle vicende architettoniche della cappella vedi S. Catitti, *L'architettura della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva*, “Annali di architettura”, n. 16, 2004, pp. 25-43.

⁵² Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, qu. 57, ed. cit., p. 599.

⁵³ Cfr. Geiger, *Filippino Lippi's* cit., p. 117.

⁵⁴ A. Sharf, *Filippino Lippi* cit., p. 80. Stilisticamente vicini al foglio 617 Orn. sono, ad esempio, i fogli 227 E, come del resto notava Maria Fossi (M. Fossi, 1955, *op. cit.*, pp. 13 e 23), e 142 E (cfr. G. R. Goldner e C. C. Bambach, *The Drawings*, cit., p. 300) del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze, e il foglio 2697 del Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre, Paris (cfr. Id., pp. 283-287).

⁵⁵ Purtroppo, a causa delle evidenti mutilazioni subite, non siamo oggi in grado di affermare se il foglio facesse parte di uno dei taccuini di Filippino, di cui finora ne sono stati riconosciuti quattro (G. R. Goldner e C. C. Bambach, *The Drawings*, cit., p. 25). Non si può però escludere che il disegno fosse parte di una piccola raccolta che riproduceva, come alcuni libri di modelli, almeno le raffigurazioni allegoriche di tutte e sette le virtù.

⁵⁶ C. Bertelli, *Filippino Lippi riscoperto*, “il Veltro”, n. 7, 1963, pp. 55-65 (64-65).

⁵⁷ J. K. Nelson, in A. Cecchi, *Filippino Lippi*, cit., pp. 174-175.