

## Note per un problema storiografico: Savonarola e le arti

### Savonarola e la cultura fiorentina alla fine del Quattrocento

Già Jacob Burckhardt, nel capitolo sesto del suo famoso libro „La civiltà del Rinascimento in Italia”, ha dedicato pagine eloquenti al cosiddetto „fenomeno savonaroliano”.<sup>1</sup> Fra i grandi predicatori mendicanti del tempo emerge la figura di Girolamo Savonarola. Secondo lo storico svizzero il suo mezzo forte era la parola, caratterizzata „da quell’alta efficacia morale, che veramente non riapparve più sino a Lutero.” Tramite questo mezzo riuscì „ad intraprendere una grande e spontanea riforma di vita” dei suoi confratelli domenicani. Questo non era altro che il primo passo verso una riforma della chiesa cristiana, in cui Firenze, come città di Dio, avesse avuto un ruolo eminente. Burckhardt rimproverava al domenicano un certo orgoglio, giudicando alcune sue visioni come „sogni di una mente salita al vertice della presunzione,” cosa per cui dovette pagare tragicamente. Sono stati i tempi difficili a metterlo a capo dello stato e, a seguito degli eventi sfortunati che ebbe a subire Firenze, si rafforzò la convinzione che le profezie delle tribolazioni si erano avverate. In tal modo nessuno poteva compromettere Savonarola agli occhi dei suoi seguaci, che „si tenevano fermi nelle sue dottrine ancora per tre decenni” dopo la sua morte.<sup>2</sup>

Mentre l’influsso morale subito da Firenze dalla parte di Savonarola restava un fatto per tutti, il suo atteggiamento verso la cultura umanistica e il rinascimento in generale ha suscitato un dibattito continuo, con pareri piuttosto contraddittori e discordanti. Da una parte si trova il giudizio di Burckhardt, che può esser riassunto in questa frase: „Quanta potenza di volontà deve esserci stata in quell’anima racchiusa in una mente così ristretta! Quale fiamma di entusiasmo non deve aver divampato in lui per dargli la forza di trascinare i Fiorentini a ripudiare quella cultura e civiltà, di cui erano stati così vivamente innamorati!”<sup>3</sup> Dall’altra parte leggiamo l’entusiasta monografia di Pasquale Villari, apparsa poco tempo dopo quella di Burckhardt. Nel capitolo sulla filosofia di Savonarola, egli pregiava la libertà, l’indipendenza del ragionamento, la sottile analisi, „l’induzione accorta,” e giunge alla conclusione che il domenicano „riconosceva l’autorità della ragione, della esperienza e della coscienza nelle questioni scientifiche e nelle pratiche, senza separare la scienza dalla religione.”<sup>4</sup> Fra questi due autori si trova l’analisi più equilibrata di Joseph Schnitzer, che mentre ribadisce la posizione tradizionale di Savonarola nei confronti della cultura umanistica, descrive anche il suo profondo influsso sull’arte del tempo.<sup>5</sup>

Come emerge dalle ricerche di Mario Ferrara e di Donald Weinstein,<sup>6</sup> nessuno di coloro che appartenevano all’accademia neoplatonica di Lorenzo de’ Medici poteva fuggire, in alcun modo, al confronto con la personalità di Savonarola e alle sue prediche. Alcuni, come il capo della cerchia, Marsilio Ficino, o l’umanista Ugolino Verino, dopo un breve periodo di ammirazione hanno abbandonato definitivamente il movimento savonaroliano, essendo presi dal disgusto, che ha trovato sfogo in pamphlet amari dopo la morte del predicatore. Altri invece volevano conciliare la filosofia ficiniana con la riforma savonaroliana, come Giovanni Nesi, o sono giunti al punto di rinnegare anche le proprie convinzioni e le opere precedenti, giudicandole colpevoli, come Girolamo Benivieni. Degli altri illustri personaggi, che frequentavano il monastero

di San Marco e venivano poi riuniti sotto il nome di „Accademia Marciana,” ci contenteremo qui di nominare il fratello di Girolamo Benivieni, Domenico, amico devoto di Savonarola, Giovanni Pico della Mirandola, insieme al suo nipote Gianfrancesco, e il poeta Angelo Poliziano.

Pare certo che a ricevere tanta ammirazione fosse non tanto il Savonarola scienziato o amante delle lettere, quanto piuttosto il profeta e l’uomo di Dio. Dico questo perché, nel suo „Apologeticus de ratione artis” (1491), si è rivolto contro alcune tesi fondamentali del credo umanista.<sup>7</sup> La poesia appartiene alle scienze razionali, non deve estendersi oltre l’ente della ragione e, di conseguenza, non gli è concesso di trattare sulle cose divine. È questa la risposta del domenicano ai poeti umanisti, che volevano „de rebus divinis et naturalibus et moralibus pertractare.” All’asserzione secondo cui anche la Sacra Scrittura fa uso di metafore ed esempi, analogicamente all’arte poetica, Savonarola risponde che i profeti hanno utilizzato questo modo di esprimersi per attrarre le anime degli uomini semplici. Si sono serviti dell’arte poetica come di uno strumento, ma le loro poesie sono state ispirate dallo Spirito Santo e, di conseguenza, sono piene di sapienza divina e umiltà. Le opere dei poeti pagani, invece, con la loro eloquenza, sono esempi di vanità e di superbia. In modo simile viene condannata anche l’interpretazione allegorica della storia pagana, sottolineando che solo Dio ha il privilegio di conoscere le cose future, così come è espresso nella Sacra Scrittura. Viene quindi citato San Dionisio per dimostrare che, gli autori santi, si sono serviti dell’allegoria per esprimere ciò che oltrepassa la nostra conoscenza e, di conseguenza, può esser presentato solo tramite analogie.<sup>8</sup> I poeti invece usano le metafore, come abbiamo già detto, „propter suarum rerum debilitatem.”

Lo scopo principale dell’arte poetica sta nell’insegnare e dilettere tramite esempi illustrativi: „Finis autem poetae est inducere homines ad aliquid virtuosum per aliquam decentem repraesentationem.” La forma esterna (inclusa la metrica) è secondaria rispetto al contenuto, ovvero rispetto alla verità espressa. Il messaggio si esprime tramite una forma semplice e umile, com’è stato lo stile dei santi padri, Geronimo, Agostino, Ambrogio.<sup>9</sup> Tutto questo è critica della poesia umanista, piena d’eloquenza e decoro esterno, che piace ai sensi lasciando vuoto però il cuore: „Eloquentia enim saecularis pascit aures et raro vel numquam ad finem intentum perducit.” Secondo il Savonarola i poeti hanno una responsabilità speciale verso i giovani, la cui anima inclina verso il male. Dovrebbero parlare delle cose sante in modo conveniente, invece usano nomi di dei pagani per nominare Cristo e la Vergine.

Il trattato di Savonarola riprende un dibattito, aperto già da molto tempo, tra gli umanisti e gli ecclesiastici, un dialogo che faceva uso delle idee degli autori antichi e paleocristiani. Così Savonarola segue il cardinal Dominicani e Sant’Antonino, mentre la posizione umanista, riguardante la dignità dell’arte poetica, è stata formulata da Boccaccio, Coluccio Salutati, Cristoforo Landino e, al tempo di Savonarola, la si ritrova nel „Panepistemon” di Poliziano (1492).<sup>10</sup>

### Savonarola, le arti visive e gli artisti del tempo

Non meno tradizionalista si dimostra Savonarola nei confronti delle arti visive. Nel libro primo della sua opera apo-

logetica, il „Triumphus Crucis” (1497), precisa che „a noi bisogna per le cose visibile venire a cognizione delle invisibile, perché ogni nostra cognizione comincia dal senso.” Le rappresentazioni visive, di conseguenza, ci sono utili per elevare il nostro senso alla contemplazione delle cose divine.<sup>11</sup> Parlando delle immagini dei santi, di Cristo e della Vergine, nel libro terzo dello stesso lavoro il domenicano dice che, questi, sono „imagine rappresentative della cosa imaginata,” e „chi vede la imagine della cosa amata, col pensiero subito vola a lei.” Così l’adorazione non si riferisce all’immagine stessa, ma alla cosa rappresentata da essa. Le immagini „sono state trovate per mantenere la memoria de li santi nel cuore delli uomini e per eccitarli al ben vivere, dalli loro esempli e santa vita.”<sup>12</sup> Infine queste immagini „sono poste in scambio di libri alle semplice persone.”<sup>13</sup>

Alla base dell’estetica di Savonarola troviamo idee metafisiche, etiche, come ha sottolineato già Ronald M. Steinberg.<sup>14</sup> Questo risulta chiaro dal suo concetto di bellezza e di semplicità. Alla domanda: che cosa è la bellezza? Savonarola risponde che questa „risulta dalla proporzione e corrispondenza delli membri e delle altre parti del corpo.” Ma la vera bellezza proviene dall’anima, è per questo che le creature della natura sono più belle delle opere dell’arte.<sup>15</sup> Le cose sono belle in quanto sono prossime alla prima bellezza, o prima luce, che è Dio stesso. „Dicono li filosofi che quanto una bellezza e più astratta da questi corpi, tanto è più eccellente, perché è simile alla bellezza divina astratta da ogni corpo; e dicono che il primo modo di contemplare la bellezza divina, è astrarre e tirare questa bellezza delle cose corporali più alla spirituale che si può.”<sup>16</sup> In questa citazione la bellezza è associata alla bontà, una cosa è bella in quanto è buona. Analogamente una rappresentazione brutta in sé, come il Cristo crocefisso, insanguinato, può condurre al bene, in quanto buono, mentre una figura bella di un idolo pagano è capace, essendo lascivo, di tentare al male.<sup>17</sup>

Nel trattato „Sulla semplicità della vita cristiana,” Savonarola esplica che cosa intende dire con il termine „semplicità.” Le cose semplici (come le creature della natura) si distinguono dalle opere artificiali in quanto non provengono dall’invenzione o dall’artificio umano. Esse hanno una „forma interiore infusa da Dio” e, di conseguenza, sono perfette. Gli artisti provano ad occultare l’artificio nelle loro opere, affinché queste paiano naturali.<sup>18</sup> La semplicità interiore si manifesta anche esteriormente, la forma esteriore, in tal caso, rappresenta la perfezione dell’interiorità. Il cristiano si sente attirato dalla semplicità tramite la grazia di Dio e questo deve manifestarsi anche nel suo atteggiamento esteriore.<sup>19</sup> Questa preoccupazione di Savonarola per la naturalezza, per la semplicità, l’ha indotto a inserire un lungo discorso sui vestimenti che dovevano esprimere, secondo convenienza, lo stato sociale della persona.

Il concetto della semplicità e della perfezione morale anima i suoi discorsi contro il lusso delle case, contro l’abbondanza di decoro delle chiese fiorentine. Questa sua preoccupazione, in verità, faceva uso anche di mezzi che ci paiono estremi. Possiamo considerare tale, ad esempio, il fatto che istigasse i fanciulli ad andare nelle case fiorentine e chiedere degli oggetti di lusso, i quali venivano poi distrutti sui celebri roghi, i „bruciamenti di vanità.” „Voi, fanciulli, che andate per le case a raccorre le vanità e le pitture disoneste per estirparle, andate modestamente e con buon modo, che vi sieno date, e date la benedizione a chi ve le dà; e quando poi non saranno date, vedrete venire le maledizioni, al tempo, e maraviglieretevi.”<sup>20</sup>

Ai „bruciamenti di vanità”, organizzati il martedì grasso, ovvero il 7 febbraio 1497 e rispettivamente il 27 febbraio 1498, secondo Giorgio Vasari avrebbero partecipato anche degli artisti. Tra questi nomina Baccio della Porta (Fra Bartolommeo) e Lorenzo di Credi che, presi dal fervore religioso, avrebbero arso qualche loro disegno rappresentante figure nude.<sup>21</sup> Vasari sicuramente ha preso questa informazione dai martori, come il miniatore Fra Eustachio, che hanno assistito a queste cerimonie macabre. Il suo racconto dimostra come gli artisti reagissero allo stesso modo di quegli umanisti che, per volontà di purificazione, rinnegavano le loro opere giovanili.

Alcuni artisti entravano nel monastero di San Marco prendendo l’abito domenicano, essendo professati dal Savonarola stesso. I loro nomi sono stati raccolti da padre Vincenzo Marchese, il quale ha nominato tre miniatori, quattro pittori, due architetti e uno scultore fra i membri della comunità di San Marco.<sup>22</sup> Il fatto che molti artisti del tempo abbiano subito l’influenza spirituale di Savonarola, risulta chiaramente anche dagli scarsi documenti che ci sono rimasti. Lo stesso Lorenzo di Credi, che avrebbe gettato i suoi disegni nel fuoco, sembra fosse stato legato alla cerchia di San Marco, essendo stato buon amico di Girolamo Benivieni ed avendo dipinto, su commissione del mercante piagnone Jacopo Bonghianni (1497), l’Adorazione dei pastori (oggi agli Uffizi). Nominato nella biografia di Savonarola come uno che conservava reliquie del frate, egli nel suo testamento ha voluto che le messe celebrate per la sua salvezza fossero celebrate dai padri domenicani.<sup>23</sup>

Ma possiamo riportare anche l’esempio della famiglia di Andrea della Robbia, nipote del famoso Luca. Andrea stesso, legato prima all’osservanza francescana tramite commissioni importanti, diventa prossimo al movimento piagnone intorno all’anno 1494. Fu in questo periodo (tra il 1494 e il 1496) che eseguì, per il portico dell’ospedale di San Paolo dei Convalescenti, la famosa lunetta con l’Incontro di San Francesco e San Domenico, simbolizzando in tal modo la riconciliazione dei due ordini mendicanti. Nel 1495 due dei suoi figli, Marco e Francesco (diventati Fra Mattia e Fra Ambrogio) sono entrati nell’ordine domenicano, professandosi presso Savonarola. I figli di Andrea parteciparono, nel 1498, alla difesa del convento di San Marco contro gli arrabbiati. In seguito a ciò il loro padre fu bandito dagli uffici pubblici per due anni, perché aveva sottoscritto la petizione, inviata al papa, in favore di Savonarola. Ma la storia non finisce con il processo del frate. Fra Mattia e Ambrogio continuavano a lavorare per i conventi legati a San Marco, rappresentando tramite la committenza il legame piagnonesco.<sup>24</sup>

Infine dobbiamo menzionare il caso di un artista appartenente ad una nuova generazione: Baccio della Porta (Fra Bartolommeo), entrato nell’ordine solo nel mese di giugno del 1500 a Prato, era un seguace fedele del Savonarola durante la vita del predicatore. Lavorava per mecenati piagnoni, come Gerozzo Dini, dipingendo l’affresco del Giustizio finale per l’ospedale Santa Maria Nuova. Tornato a San Marco nel 1504 ha riaperto la sua bottega, sostenuto dal nuovo priore, il lucchese Sante Pagnini, fedele anch’egli all’insegnamento di Savonarola. Fra Bartolommeo ha rappresentato, durante la sua vita, l’artista devoto, semplice, seguendo il modello di Fra Angelico.<sup>25</sup>

#### Stile savonaroliano?

In un suo discorso, tenuto nel 1990, Timothy Verdon ha messo in evidenza il fatto che, la cultura fiorentina in cui Savonarola era attivo ed esercitava la sua influenza (cioè quella della fine del quattrocento), era una cultura conservativa, che

riprendeva con piacere i motivi e le soluzioni dalla prima metà del secolo.<sup>26</sup> I richiami di Savonarola alla semplicità coincidevano con la preoccupazione dell'arte di ritrovare lo stile monumentale di Brunelleschi, Giotto e Masaccio. È vero che, nelle prediche di Savonarola, non mancano cenni alla semplicità degli avi (in particolare ai paleocristiani), ma anche ai fiorentini, con i quali il predicatore sperava di risuscitare l'orgoglio del patriottismo fiorentino e, quindi, usarlo con l'obiettivo della riforma morale. Egli infatti voleva che Firenze diventasse il centro della riforma che, in seguito, si diffondesse in tutto il paese. Sarebbe certo unilaterale identificare le parole di Savonarola con un certo stile artistico, anche se lo stile monumentale, semplice, poteva essere più conforme alle nuove esigenze, sostenute dal frate, verso lo stile quattrocentesco dettagliato, decoroso.

Quanto affermato deriva dal fatto che, a quanto pare, al clima degli ultimi due decenni del quattrocento ogni artista avesse dato una risposta molto personale. Era un periodo di cambiamento, di ricerca formale, di sviluppo di nuovi mezzi espressivi. A questo panorama artistico appartiene il primitivismo del tardo Botticelli e, allo stesso modo, la semplicità e la monumentalità formale di certi edifici dell'architetto Cronaca.<sup>27</sup> Botticelli ha subito un cambiamento stilistico radicale nell'ultimo periodo della sua carriera. Sappiamo, tuttavia, che i germi di questa trasformazione si trovavano già nei lavori degli anni ottanta del quattrocento. Essendo Botticelli stesso sensibile alla mistica, questo suo atteggiamento ha ricevuto un ultimo impulso da parte del predicatore, conducendo alla creazione di una serie di lavori in stile arcaico, volutamente primitivo, legati al Savonarola dal punto di vista iconografico.<sup>28</sup>

Stilisticamente diversi si dimostrano i lavori di Pietro Vannucci, detto il Perugino, anche se motivati da una devozione e da una sensibilità religiosa simile a quella di Botticelli. La giusta valutazione dei lavori di Vannucci era ostacolata, un tempo, dal racconto di Vasari, che presentava l'artista „come persona di assai poca religione,” con „cervello di porfido,” che non voleva accettare l'immortalità dell'anima. Questo racconto era aggravato dalla cosiddetta „ripetitività” dello stile peruginesco, anche questa sottolineata dal Vasari.<sup>29</sup> Certi studiosi hanno collegato poi la „monotonia” dello stile con la supposta incredulità, come se il primo fosse la prova del secondo. Oggi sembra, invece, che lo stile ripetitivo diventi segno della devozione dell'artista, della sua adesione alla dottrina savonaroliana.<sup>30</sup> Il racconto di Vasari, tuttavia, deve essere considerato nel suo contesto, e cioè nel paragone con Michelangelo, dove Vannucci simbolizza l'arte ormai antica, che non può concorrere con il genio di Buonarroti. La ripetitività risultava peraltro dal riutilizzo dei cartoni, una prassi assai comune tra gli artisti del quattrocento, non può quindi essere segno di incredulità.<sup>31</sup> Altrettanto difficile mi pare rispondere alla seguente domanda: quanto devono lo stile e il carattere dei lavori di Perugino all'influenza di Savonarola?

Anche Filippino Lippi mostra un arcaismo ben distinguibile, ad esempio nello sfondo dorato della Crocifissione a tempo a Berlino, un tratto che „serve a spostare la scena dal mondo dell'esperienza quotidiana al regno della spiritualità.” La tavola centrale era affiancata dalle figure tormentate della Maddalena e di San Giovanni Battista, ora ospitati dalla Galleria dell'Accademia, a Firenze. Il lavoro fu fatto per una cappella in San Procolo, su richiesta di un membro della famiglia Valori, di cui il più prominente piagnone fu Francesco Valori.<sup>32</sup>

Segni di austerità sono rintracciabili su alcune delle opere di Lorenzo di Credi, ma la ripetizione di soluzioni già provate

risulta, in questo caso, dal carattere dell'artista, il quale non sembra rinunciare al decoro dei suoi lavori precedenti, come ad esempio nel caso dell'Adorazione dei pastori, che troviamo agli Uffizi.<sup>33</sup>

Giancarlo Gentilini, che scrisse la monografia dei Robbia, ribadisce la tendenza di Andrea e dei suoi figli a rendere i temi religiosi più accessibili al grande pubblico, in armonia con la dottrina savonaroliana. Questa preoccupazione lascia il suo imprint anche sullo stile delle Robbiana, in particolare per quel che concerne una „espressività nuova, diretta, immediata.” Questi tratti stilistici caratterizzano, invece, anche i lavori fatti per i francescani, non sono congiungibili, di conseguenza, solo al domenicano.<sup>34</sup>

L'armonia e la bellezza formale delle figure dello scultore filo-piagnone, Baccio da Montelupo, sono state anche loro comparate, d'altro canto, con le idee savonaroliane sulla bellezza dell'anima che si riflette nell'armonia del corpo.<sup>35</sup> I termini di bellezza e naturalezza di Savonarola sono invece di origine metafisica, non possono essere congiunti ad un certo stile. A questo punto credo che il termine dello stile savonaroliano sia confutato e svanisca in una contraddizione. Ciò non toglie che gli artisti abbiano reagito al tempo secondo il loro carattere, dando testimonianza di una libera ricerca dei mezzi espressivi. Ciò risulta chiaramente da Fra Bartolommeo, appartenente alla nuova generazione, i lavori del quale non hanno niente a che fare con il primitivismo o l'ascetismo e, in verità, integrano molto di ciò che si poteva imparare dall'arte del tempo, da Leonardo a Michelangelo, fino ai veneziani.<sup>36</sup>

Per concludere questo discorso vorrei sottolineare che, l'influenza di Savonarola, può essere rintracciata in certi motivi iconografici, dettagli che alludono ai pensieri della teologia del domenicano, essendo quest'ultimo un personaggio che, in modo semplice e convincente, poteva trasmettere agli artisti le dottrine della sua chiesa. La sua influenza si deve al suo carattere profetico, all'insistenza sulla riforma morale, al modo di predicare, all'uso della lingua vernacolare, nonché alle edizioni illustrate, che divulgavano i suoi pensieri, rafforzandone l'effetto anche con incisioni in legno. Per quanto riguarda lo stile, la composizione, gli artisti avevano davanti, tuttavia, dei modelli ben radicati. Lo stile degli artisti ha numerose componenti, delle quali ha fatto parte, nei diversi casi, l'influsso del domenicano, ma esso risulta caratterizzato da molti altri fattori. Gli artisti hanno preso in considerazione soprattutto lo scopo e la destinazione delle loro opere. Questo si dimostra in modo chiaro nelle opere di Andrea della Robbia, che lavorava per i francescani e anche per i domenicani, sempre adattando il suo stile alle esigenze dei committenti.<sup>37</sup>

L'influenza del domenicano sull'arte del Quattrocento rimane un fatto, anche se difficilmente dimostrabile, soprattutto per quelli che rifiutano il termine 'spirito', spesso usato in passato dal Geistgeschichte. Sembra più convincente, quando si parla dell'influsso di Savonarola, essere concreti e dire che cosa si intende, non solo nel caso di ciascun artista ma anche di ciascun lavoro.

#### Note

- 1 Fatto trascurato nella *Bibliografia savonaroliana* di Mario FERRARA (Olschki, Firenze, 1958), anche se non si tratta di un volume specificamente dedicato al domenicano.
- 2 BURCKHARDT, Jacob: *La civiltà del rinascimento in Italia*. Con introduzione di GATTO, Ludovico. Roma, Newton, 2008. 343-353.
- 3 BURCKHARDT, 2008. 352.

- 4 VILLARI, Pasquale: *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*. 2. ed. Firenze, Successori Le Monnier, 1898. 97, 113.
- 5 SCHNITZER, Joseph: *Savonarola*. Trad. Rutili, Ernesto. Milano, Treves, 1931. Si vedano questi due capitoli del secondo volume: Savonarola, l'umanesimo e la scienza, e L'atteggiamento verso l'arte e gli artisti. Quanto alle altre opinioni intorno a Savonarola ci serve come guida la Bibliografia savonaroliana di Ferrara, citata sopra.
- 6 L'influenza del Savonarola sulla letteratura e l'arte del quattrocento, in: FERRARA, Mario: *Savonarola – Prediche e scritti*. Milano, Ulrico Hoepli, 1930. 361–397. Già questo piccolo saggio contiene i germi dei pensieri sviluppati poi da Donald WEINSTEIN nella sua importante sintesi: *Savonarola and Florence. Prophecy and patriotism in the Renaissance*. Princeton - New Jersey, Princeton University Press, 1970.
- 7 Il trattato è nato come risposta alla lettera dell'umanista Ugolino Verino: „Carmen de Christianae religionis ac vitae monasticae foelicitate.” Edizione critica in: SAVONAROLA, Girolamo: *Scritti filosofici*. A cura di: GARFAGNINI, Giancarlo – GARIN, Eugenio. Roma, Belardetti, 1982, vol. I. 210–271. Per il commento del scritto si veda: SCHNITZER, 1931, vol. II. 338–346. Più recente: MARINO, Eugenio OP: *Estetica fede e critica d'arte. L'arte poetica di Savonarola, l'estetica di Ficino e la Primavera di Botticelli*. Pistoia, Provincia Romana dei Frati Predicatori, 1997. 83–108.
- 8 „Non enim, ut inquit Dionysius, possibile est aliter nobis lucere divinum radium nisi varietate sacrorum velaminum.” Apologeticus, lib. IV, 262.
- 9 Secondo il domenicano i santi padri hanno studiato letteratura classica prima di convertirsi ma, dopo aver appreso la dottrina cristiana, il loro stile è cambiato: „Manifestum est enim eos stilum temperasse postea quam a Spiritu sancto edocti fuerunt, quo tempore eis maiori curae fuit veritas rerum, quam integritas verborum.” Apologeticus, lib. IV, 257.
- 10 Il luogo occupato dal trattato di Savonarola nel contesto del dibattito sul ruolo dell'arte poetica è stato presentato da: MELTZOFF, Stanley: *Botticelli, Signorelli, Savonarola – Theologia poetica and painting from Boccaccio to Poliziano*. Firenze, Olschi, 1987. 13–99.
- 11 *Triumphus crucis*. A cura di: FERRARA, Mario. Roma, Belardetti, 1961, Lib. I, cap. I. 293 e Lib. III, cap. XVIII. 483.
- 12 *Triumphus crucis*, Lib. III, cap. XVIII. 481–483.
- 13 Si veda anche: *Prediche sopra Ezechiele* (1497). A cura di: RIDOLFI, Roberto. Roma, Belardetti, 1955, vol. I. predica XXVII. 357: „Sicchè li fanciulli si muovono, e le donne, come le piante col corpo e con la qualità sensibile. Le figure delle chiese sono li libri di questi tali, e però si vorria provvedere anche meglio che li pagani.”
- 14 STEINBERG, Ronald M: *Fra Girolamo Savonarola, Florentine Art, and Renaissance Historiography*. Ohio, Ohio University Press, 1977. 53–57.
- 15 SOPRA EZECHIELE, vol I. predica XXVIII. 374–375.
- 16 *Ibidem*, p. 375.
- 17 *De simplicitate christianae vitae*. A cura di: RICCI, P.G, Roma, Belardetti, 1959, Lib. I. 157, si veda anche: MARINO, 1997. 115.
- 18 *De simplicitate*, Lib. III. 190–192.
- 19 *Ibidem*, 193–195.
- 20 *Sopra Ezechiele*, vol II, predica XLV. 277.
- 21 VASARI, Giorgio: *Vita di Fra Bartolommeo*. In: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. A cura di: BETTARINI, R. – BARROCCHI, P. Vol. I–VI. Firenze, 1966–1987. Vol. IV. 91.
- 22 MARCHESI, Vincenzo: *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*. 2. ed. Firenze, Le Monnier, 1854, vol. I. 395–396.
- 23 Sui legami di Lorenzo di Credi con il convento San Marco si veda il breve riassunto di Andrea MUZZI nel catalogo *Letà di Savonarola – Fra Bartolommeo e la scuola di San Marco*. A cura di: PADOVANI, Serena. Firenze, Marsilio Ed, 1996, pp. 323–324. Il suo rapporto con il piagnone Jacopo Bongiani: KENT, F. W: *Lorenzo di Credi and his patron, Lorenzo Bongiani*. In: *The Burlington Magazine*, 966/1983. 539–541. Sull'artista come preservatore delle reliquie di Savonarola: *La vita di Girolamo Savonarola già attribuita a fra Pacifico BURLAMACCHI*. A cura di: GINORI-CONTI, Piero. Firenze, Olschi, 1937, 188. Anche Vasari ricorda il Credi come „molto parziale della setta di fra Girolamo Savonarola” vedi: VASARI: *Le vite*. A cura di: BAROCCHI, Paola. Firenze, Studio per Edizioni Scelte, 1976. vol. IV (Testo). 302.
- 24 GENTILINI, Giancarlo: *I della Robbia. La scultura inventata nel Rinascimento I–II*. Firenze, Cantini, 1992. Su Andrea si veda il capitolo: *I della Robbia, del Savonarola molto devoti*. vol. I. 224–260. Su i suoi figli, Marco e Francesco vol II. 372–376. Si veda anche VASARI, 1971. vol. III (Testo). 56–57.
- 25 Su fra Bartolommeo e il movimento piagnone si veda: AS-SONITIS, Alessio G.M: *Art end Savonarolism in Florence and Rome*. PhD diss., Columbia University, 2003. 112–185. Per il suo rapporto con fra Angelico: VERDON, Timothy: „Dimorava quasi continuamente in convento” – *Fra Bartolommeo e lo stile di san Marco*. In: *Arte Cristiana*, 764–765/1994. 389–398.
- 26 VERDON, Timothy: *Girolamo Savonarola e il conservativismo dell'arte fiorentina della fin de siècle*. Discorso tenuto in 1990 a Kalamazoo, Michigan, pubblicato nel volume: *Girolamo Savonarola – Storia, arte, fede*. A cura di: UZZANI, Giovanni. Firenze, Le Lettere, 1999, 9–18.
- 27 Sul suo ruolo nella proiezione della Sala Grande del Palazzo Vecchio, per il Consiglio Grande, ideata dal Savonarola si veda: WILDE, Johannes: *The Hall of the Great Council of Florence*. In: *Michelangelo. Six Lectures by Johannes WILDE*. Oxford, Clarendon Press, 1978. Riprodotto in: WALLACE, William E. ed.: *Michelangelo – Selected Scholarship in English*. New York – London, Garland Publishing Inc, 1995. vol. I. 471–491.
- 28 Sul cambiamento stilistico di Botticelli si veda: CORNINI, Guido: *Il savonarolismo nell'ultimo periodo di Botticelli fra ipotesi e realtà*. In: *Storia dell'Arte*, L–LII/1984. 171–185. JOANNIDES, Paul: *Late Botticelli: Archaism and Ideology*. In: *Arte Cristiana* LXXXIII/1995. 163–178. Sull'iconografia savonaroliana di certi dipinti: STEINBERG, 1977. 69–82, e soprattutto: HATFIELD, Rab: *Botticelli's Mystic Nativity, Savonarola and the millenium*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LVIII/1995. 89–114.
- 29 „Aveva Pietro tanto lavorato e tanto gli abbondava sempre da lavorare; che e' metteva in opera bene spesso le medesime cose; et era talmente la dottrina dell'arte sua

- ridotta a maniera, ch'è faceva a tutte le figure un'aria medesima." VASARI: *Le vite*. A cura di: BETTARINI – BAROCCI. vol. III (Testo). 608, 611.
- 30 Il problema è stato riassunto di recente da GUIDONI, Enrico, che però sembra oscillare tra i diversi pareri, mentre i suoi argomenti riportati in favore di un supposto „scetticismo religioso” o addirittura eretismo dell'artista non paiono convincenti: *Tra incredulità e devozione. La religiosità di Pietro Perugino*. In: *Pietro Vannucci, il Perugino*. Atti del Convegno Internazionale di studio, 25–28 ottobre 2000. A cura di Laura TEZA. Perugia, Volumnia, 2004. 441–446.
- 31 Il carattere aneddotico del racconto di Vasari sull'„incredulità” dell'artista era chiaro anche a Schnitzer, si veda: SCHNITZER, 1931. vol. II. 397–398.
- 32 La parte centrale del trittico (*Crocefissione mistica*) è andata distrutta a Berlino nel 1945, ed è conosciuta tramite una fotografia. I due laterali raffiguranti *San Giovanni e Maria Maddalena* si trovano a Palazzo Pitti. Per l'ipotesi che questo lavoro fosse stato commissionato per la Cappella Valori nella chiesa San Procolo si veda: FRIEDMAN, David: *The Burial Chapel of Filippo Strozzi in Santa Maria Novella in Florence*. In: *L'Arte*, 9/1970. 123. Un'analisi più recente del dipinto è fornita da Jonathan Katz Nelson, in: NELSON, J. K. – ZAMBRANO, Patrizia: *Filippino Lippi*. Milano, Electa, 2004. 494–502.
- 33 Sullo stile austero di alcuni dipinti di Lorenzo di Credi: DALLI REGOLI, Gigetta: *Lorenzo di Credi*. Cremona, Edizioni di Comunità, 1966. 52–57. Sull'*Adorazione* si veda la scheda di NELSON, Jonathan. In: *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494–1530*. A cura di: CECCHI, A. – NATALI, A. – SISI, C. Venezia, Marsilio, 1996. 88, n. 8.
- 34 Gentilini parla di „composizioni immobili e rarefatte, figure rigide e ritagliate, avvolte in vesti castigate, fisiognomie stereotipe.” GENTILINI, 1992. vol. I. 258.
- 35 PETRUCCI, Francesca: *Baccio da Montelupo a Lucca*. In: *Paragone*, 417/1984. 3–22. il confronto con il testo di Savonarola, 8–9.
- 36 Si veda la scheda di SRICCHIA SANTORO, Fiorella. In: *L'età di Savonarola – Fra Bartolommeo e la scuola di San Marco*. A cura di: PADOVANI, Serena. Firenze, Marsilio, 1996. 160–162.
- 37 Come ribadisce Andrea Muzzi, i lavori fatti da Andrea per i francescani verso il 1460 sono conformi allo stile della bottega di Luca della Robbia, quindi non manifestano nessuna rigidità. Menziona, in maniera particolare, le opere per i francescani osservanti di Assisi, Siena e La Verna. Il vicario francescano, Pietro Paolo Ugurgieri ha commissionato all'artista lavori abbondanti, decorosi, attirando le critiche del suo stesso ordine: MUZZI, Andrea: *Arte e religione tra l'Osservanza francescana e la spiritualità savonaroliana*. In: *I della Robbia – Il dialogo tra le Arti nel Rinascimento*. Mostra ad Arezzo, Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna. Milano, Skira, 2009. 99–107.