Fra Angelico : perspectives de recherche, passées et futures

Fra Angelico: research perspectives, past and future

Frau Angelico: vergangene und kommende Forschungsperspektiven

Fra Angelico: prospettive di ricerca passate e future

Fra Angelico: pasadas y futuras perspectivas de investigación

Gerardo de Simone

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1765>

DOI : 10.4000/perspective.1765

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2013

Pagination : 25-42

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Gerardo de Simone, « Fra Angelico : perspectives de recherche, passées et futures », *Perspective* [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 30 décembre 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1765> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1765>

Fra Angelico : perspectives de recherche, passées et futures

Gerardo de Simone

De son vrai nom Guido di Piero, le dominicain Fra Giovanni da Fiesole, qualifié d'*angelicus* et de *beatus* quelques années seulement après sa mort, respectivement par ses confrères Domenico da Corella et Girolamo Borselli¹, a acquis une position éminente dans les études en histoire de l'art que la floraison bibliographique récente ne fait que confirmer. Cette fortune critique jamais ternie a pour corollaire une popularité significative auprès du grand public, dont témoigne le succès des expositions organisées ces dernières années : à New York en 2005, à Florence en 2007, 2008 et 2011, à Rome en 2009, à Pontassieve en 2010, et à Paris en 2011. *Rara avis* parmi les « Primitifs », son étoile n'a pas connu d'éclipse au moment du passage à la « manière moderne » à partir du *Cinquecento* et du changement de goût considérable qui s'ensuivit. Dans la seconde édition des *Vies* de Vasari (1568), sa biographie le consacra à la fois comme le champion du mysticisme dévot de la Contre-réforme, l'épigone du Moyen Âge chrétien et l'interprète de la Renaissance du *Quattrocento*, établissant un lien inextricable entre l'excellence de son art et la sainteté de sa vie, unanimement attesté par les sources anciennes sur l'artiste. Les penseurs du XIX^e siècle romantique insistèrent sur le premier aspect : Wilhelm Heinrich Wackenroder et Frédéric Schlegel en l'Allemagne, Alexis-François Rio, Charles-René Montalembert et Étienne Cartier en France, John Ruskin dans l'Angleterre préraphaélite, Pietro Selvatico et Aleardo Aleardi dans l'Italie puriste². Une opposition s'est alors établie entre l'idéalisme transcendant et mystique de Fra Angelico et le réalisme immanent de Masaccio. Elle fut définitivement dépassée par Roberto Longhi, qui reprit de Vasari l'idée de l'ascendant précoce de Masaccio sur Fra Angelico et mit par ailleurs en évidence les caractéristiques de cette consonance (LONGHI, 1928, 1940). Les sources visuelles de l'artiste furent précisées plus tard par Ulrich Middeldorf en se référant à l'influence fondamentale de Lorenzo Ghiberti (MIDDELDORF, 1955).

Gerardo de Simone, docteur à l'université de Pise et fondateur de la revue *Predella*, est spécialiste de peinture de la Renaissance italienne. Il a publié des essais et a réalisé des expositions sur Fra Angelico, Melozzo da Forlì, Lorenzo da Viterbo, Antoniazio Romano, Niccolò Pisano, ainsi que sur des questions d'iconographie chrétienne et dominicaine.

Depuis lors, et notamment à partir de la grande exposition organisée en 1955 à Rome et à Florence (*Mostra delle opere...*, 1955a, 1955b), la modernité du peintre dominicain n'a plus jamais été remise en question. Les trouvailles documentaires de Stefano Orlandi et de Werner Cohn (ORLANDI, 1954, 1955, 1964 ; COHN, 1955, 1956a, 1956b), intéressantes surtout en ce qui concerne la période de jeunesse de l'artiste, ainsi que le catalogue raisonné de Mario Salmi suivi par celui d'Umberto Baldini et complété, pour les miniatures, par Luciano Berti (SALMI, 1958 ; BALDINI, 1970 ; BERTI, 1962, 1963), ont marqué les années 1950. D'autres études décisives parurent vers le milieu des années 1970 : l'édition mise à jour de la monographie de John Pope-Hennessy (POPE-HENNESSY, [1952] 1974) ; les essais de Miklós Boskovits, très éclairants sur les débuts de l'artiste dans la Florence du gothique tardif de Lorenzo Monaco, de Masolino et de Gentile da Fabriano (BOSKOVITS, 1976a, 1976b) ; et les textes de Creighton Gilbert sur les cycles de fresques réalisés au Vatican pour Eugène IV et Nicolas V, ainsi que sur la vocation tardive de Fra Angelico et sa date de naissance probable fixée vers 1395 (GILBERT, 1975, 1984).

La plupart de ces contributions privilégièrent la reconstitution philologique et documentaire, l'analyse stylistique, et le travail d'attribution, ce dernier ayant souvent pour objectif de distinguer les œuvres autographes des productions d'atelier. Le *connoisseurship* a ainsi trouvé un domaine d'application privilégié avec le cycle du couvent de San Marco, examiné à de multiples reprises – avant et après la restauration de 1975-1983 – pour reconnaître la main du maître et celle de ses assistants dans les diverses cellules (POPE-HENNESSY, [1952] 1974 ; BONSANTI, 1983, 1989-1990 ; BOSKOVITS, 1983 ; MORACHIello, 1995 ; DINI, 1996). Quant aux recherches sur les composantes iconographiques, théologiques et spirituelles de sa peinture, après les études pionnières produites pour la plupart dans les pays germanophones entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle – de Stephan Beissel, Johann Heinrich Schrörs, Humbert Clérissac, Innocenz M. Strunk (BEISSEL, 1895 ; SCHRÖRS, 1898 ; CLÉRISAC, 1901 ; STRUNK, 1916) –, il fallut attendre la courte monographie de Giulio Carlo Argan (ARGAN, 1955), décisive pour une lecture thomiste et néo-giottesque de l'art de Fra Angelico, ainsi que la floraison de la littérature d'inspiration dominicaine, et développée à partir des *Mémoires* de Vincenzo Marchese souvent marquée par un excès d'hagiographie (MARCHESE, 1846-1847, 1854, 1869, 1878-79)³.

Nouvelles approches religieuses et sociales

C'est seulement depuis ces dernières décennies que la bibliographie sur le moine de Fiesole s'est enrichie d'investigations de longue haleine sur le milieu culturel, historique et religieux au sein duquel il opéra, ainsi que sur la signification liturgique, dévotionnelle ou doctrinale de ses œuvres. Dans cette optique, le cycle de San Marco a fait l'objet de trois essais courts mais denses de Boskovits (BOSKOVITS, 1983, 1986, 1994), et surtout du grand volume de William Hood (HOOD, 1993), qui replace la lecture des fresques dans le cadre de la tradition iconographique dominicaine, en rapport avec le mouvement de l'Observance et les pratiques de prière (*De modo orandi*) des frères prêcheurs⁴. L'exégèse iconologique de Georges Didi-Huberman, très stimulante malgré quelques exagérations et redondances, s'est quant à elle concentrée sur les portions non-figuratives, « abstraites », des tableaux de Fra Angelico (marbres mixtes et planchers) dans la perspective d'une traduction visuelle du dissemblable/surnaturel remontant à saint Augustin, au Pseudo-Denys, à Albert le Grand et à Thomas d'Aquin (DIDI-HUBERMAN, 1990).

Ce courant d'études, très prometteur s'agissant d'un peintre qui, en sa qualité de moine prêcheur, était aussi théologien, a connu ces dernières années une remarquable efflorescence, en particulier à propos des œuvres où Fra Angelico a illustré la relation typologique (ou « figurale ») entre l'Ancien et le Nouveau Testament, à savoir les représentations de l'Annonciation et l'Armoire des ex-voto d'argent (1450-1452, Florence, Museo di San Marco ; fig. 1).

1. Fra Angelico, *Scènes de la vie du Christ*, panneau de l'Armoire des ex-voto d'argent, 1450-1452, Florence, Museo di San Marco.

Les études sur l'Armoire, qui constitue une mine iconographique et scripturale, ont reçu une impulsion décisive grâce au petit livre précieux de Creighton Gilbert (GILBERT, 2005)⁵. L'auteur y explique la séquence narrative et les choix textuels des panneaux de l'Armoire, lesquels servaient à l'origine de portes au meuble contenant les offrandes votives à l'Annonciation vénérée en l'église florentine de la Santissima Annunziata. Ceux-ci renvoient à un manuscrit vénète du début du *Quattrocento* qui expose le parallélisme entre la *Lex Amoris* néo-testamentaire et la *Lex Timoris* vétéro-testamentaire, notion déjà formulée par Thomas d'Aquin (la pensée du *doctor angelicus* dominicain fut d'emblée décisive dans la formation de l'*angelicus pictor*). Dans un essai publié en 2007, Concetto del Popolo a démontré, arguments philologiques à l'appui, que la source directe de Fra Angelico ne peut pas avoir été le codex de la Biblioteca Marciana identifié par Gilbert, mais qu'il s'était agi d'un codex similaire, inconnu à ce jour (DEL POPOLO, 2007). Il a en outre apporté des précisions supplémentaires sur d'autres œuvres de l'artiste, y compris le cycle des *Sept Paroles* prononcées par le Christ sur la Croix, représentées successivement dans certaines cellules de San Marco, ou encore la *Lamentation* de Santa Maria della Croce al Tempio (1436-1437, Florence, Museo di San Marco ; fig. 2), dont l'inscription relatant les propos de la bienheureuse Villana delle Botti – « Cristo Gesù l'amor mio crucifisso » (« Jésus-Christ, mon amour crucifié ») – est tirée d'un poème de Feo Belcari (DEL POPOLO, 2007, p. 90-94 et 108). Les inscriptions figurant dans l'œuvre de Fra Angelico, retranscrites par Venturino Alce d'une manière louable mais imparfaite, ont fait récemment l'objet d'un mémoire d'Alberta Mancini (ALCE, 1984b, p. 375-405 ; MANCINI, 2009-2010).

2. Fra Angelico, *Lamentation sur le corps du Christ*, 1436-1437, Florence, Museo di San Marco.

Une nouvelle interprétation de la *Lamentation* a été également proposée par Allie Terry. Bien qu'elle ait omis la référence mentionnée plus haut et les deux autres petits tableaux ronds sur bois de Fra Angelico (la *Crucifixion* et le *Couronnement de la Vierge*, vers 1440, Florence, Museo di San Marco) de même provenance et de fonction analogue, elle a exposé de manière convaincante le processus en vertu duquel les destinataires de l'œuvre, à savoir les criminels condamnés à mort, s'identifiaient aux deux figures de pénitentes représentées sur la *Lamentation*, Marie-Madeleine et Villana delle Botti, son émule florentine (TERRY, 2010, p. 45-61). Carl B. Strehlke avait déjà émis l'hypothèse selon laquelle les condamnés s'identifiaient au Christ ; il avait par ailleurs établi un lien entre le panneau et les deux petits *tondi*, dont une récente restauration a prouvé qu'ils formaient à l'origine un tableau à deux faces (STREHLKE, 1998, p. 30 ; *Fra Giovanni Angelico*, 2007, p. 137-139)⁶. Terry voit ainsi dans la *Lamentation* un « miroir de conversion »⁷. De manière analogue, à propos des tableaux peints par Fra Angelico pour ses confrères de Fiesole⁸, de Florence et de Pérouse, Cyril Gerbron (GERBRON, 2010a) parle d'« images comme miroirs », *speculum* de modèles comportementaux (à suivre s'ils sont vertueux, à blâmer s'ils sont condamnables). Cette coïncidence, qui ne se limite pas à la terminologie, indique aussi une voie herméneutique féconde pour des études à venir.

Dans son article sur la relation entre Fra Angelico, les Médicis, les Mages et le concile de Florence, Gerbron offre également une interprétation iconologique intéressante (GERBRON, 2012). Il a lu de manière précise le retable de l'église du couvent de San Marco (vers 1439-1442) en relation avec la fête et l'iconographie de l'Épiphanie (dont la célébration annuelle s'achevait à l'église dominicaine financée par Cosme l'Ancien). Il a identifié, dans l'*Adoration des Mages* peinte au couvent de San Marco dans la pièce destinée au commanditaire, un portrait du même Cosme comme mage ou astrologue, acteur décisif du bon résultat

du concile œcuménique de l'Église catholique (commencé à Ferrare en 1438, déplacé à Florence l'année suivante) auquel fait probablement allusion la moitié droite de la fresque⁹.

Gerbron a offert, à plus d'une occasion, une analyse de l'*Armoire*, examinée aussi par Lasse Hodne (GERBRON, 2010b, 2011 ; HODNE, 2011). L'un comme l'autre ont fourni des apports intéressants, dans une perspective à la fois exégétique et érudite, en particulier pour la lecture du premier tableau figurant la *Vision d'Ézéchiel* (1450-1452, Florence, Museo di San Marco ; fig. 3). Les deux auteurs ont pu démontrer la

3. Fra Angelico, *Vision d'Ézéchiel*, détail de l'*Armoire des ex-voto d'argent*, 1450-1452, Florence, Museo di San Marco.

présence d'une visualisation très calibrée des sources scripturales, jusque dans les moindres détails. Toutefois, ils ignorent la contribution de Del Popolo et celles d'autres chercheurs sur la configuration originelle de l'œuvre (DEL POPOLO, 2007 ; DE MARCHI, 1992 ; DE SIMONE, 2009c). Étant donné les dimensions de l'ouverture de positionnement, elle se composait, selon toute vraisemblance, non pas de quarante-et-un compartiments mais des trente-cinq compartiments actuels. Avec une incroyable approximation historique et stylistique, Hodne soutient que sur les trente-cinq compartiments de l'*Armoire*, seuls les neuf premiers seraient de Fra Angelico, que tous les autres auraient même été peints après sa mort et qu'ils seraient « peut-être l'œuvre de maîtres florentins moins connus comme Alesso Baldovinetti et Zanobi Strozzi »¹⁰. À propos du polyptyque de Pérouse, une des œuvres les plus controversées (et dont la datation oscille entre 1437 et les environs de 1447-1449), Gerbron se contente d'affirmer, comme si la chose allait de soi, que « le Retable a été commandé en 1437 » (GERBRON, 2010a, p. 234).

Dans les domaines les plus liés à leurs investigations respectives, ceux de l'interprétation iconologique et théologique, et de la relation avec l'Observance, avec Giovanni Dominici et saint Antonin de Florence, Hodne et Gerbron ne prennent en considération ni les nombreuses études d'auteurs dominicains, parmi lesquels Venturino Alce, Eugenio Marino, Alvaro Hueriga et Crispino Valenziano, ni les auteurs laïques tels que Italo Maione, Argan, Piero Bargellini, Boskovits, Liana Castelfranchi Vegas, ou Michael Baxandall (MAIONE, 1914 ; BARGELLINI, 1949, 1953-1956 ; ARGAN, 1955 ; ALCE, 1983, 1993 ; BOSKOVITS, 1983, 1986 ; MARINO, 1984, 2001 ; HUERGA, 1984 ; VALENZIANO, 1988 ; CASTELFRANCHI VEGAS, 1989 ; BAXANDALL, 1993).

Ils ne prennent pas non plus en compte l'essai d'Alessandro Zuccari sur la signification de la porte en tant qu'élément symbolique marial et christique, récurrent dans l'œuvre de Fra Angelico et stratégiquement déployé dans l'*Armoire* (ZUCCARI, 2009). La *porta Cæli* apparaît en effet sur les *Annonciations* du Prado, de Cortone et de San Giovanni Valdarno, où le peintre oppose à l'événement rédempteur de l'Incarnation l'expulsion d'Adam et Ève du Paradis terrestre. Ce choix, plus rare dans la littérature biblico-typologique que la scène du Péché originel mais dicté par l'opposition canonique entre Ève et Marie, a été expliqué par Karim Ressouni-Demigneux, qui se réfère, sans les transcrire, aux textes liturgiques du 25 mars, jour de la Chute mais aussi de l'Annonce faite à Marie (RESSOUNI-DEMIGNEUX, 2008). L'image échappe ainsi à l'instantanéité à laquelle la condamnait Gotthold Ephraim Lessing dans le *Laocoon ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture* (1766) en condensant une temporalité passée, présente et future. Dans la perspective d'un « anachronisme » des images, une approche critique féconde de ce phénomène a été développée ces dernières années à la fois par Didi-Huberman, qui a justement pris pour point de départ de ses analyses la peinture de Fra Angelico (DIDI-HUBERMAN, 1990, 2000), et par Alexander Nagel et Christopher Wood, dans l'optique d'une « temporalité plurielle de l'œuvre d'art » de la Renaissance¹¹. Concernant cette dimension temporelle complexe de l'image, on pourrait également mentionner les idées de saint Antonin sur la *geometria spiritualis* qui fait *mensurare temporalia*, analysées par Samuel Edgerton à propos du thème de l'Annonciation (EDGERTON, 1977), ou même les théories de Sergueï Eisenstein sur le « montage » (RESSOUNI-DEMIGNEUX, 2008).

Outre les approches religieuses et iconographiques, la connaissance du contexte artistique et social dans lequel évolua Fra Angelico s'est approfondie. Concernant les études consacrées aux commanditaires, des recherches novatrices sur les mécènes florentins de Fra Angelico, en particulier ceux de sa période de jeunesse (par exemple les Gaddi, en l'église San Domenico de Fiesole) ont été publiées par Strehlke (STREHLKE, 1993, 1994, 1998, 2003) – y compris une courte mais précieuse monographie – et, plus récemment par Alessandro

Cecchi (CECCHI, 2008, 2011). Le catalogue complet des œuvres, quant à lui, a été mis à jour – avec quelques discordances et des choix discutables – par John Spike et Giorgio Bonsanti (SPIKE, 1996 ; BONSANTI, 1998). À la différence de ses précédents essais, beaucoup plus approfondis (COLE AHL, 1977, 1980, 1981), la récente monographie de Diane Cole Ahl est en revanche un ouvrage de vulgarisation et ne présente pas un intérêt particulier pour les recherches actuelles (COLE AHL, 2008).

Études de cas

Dans les années 2000, on a assisté, en Italie et à l'étranger, à une multiplication des expositions dédiées à Fra Angelico, à commencer par une série de manifestations au Museo di San Marco, centrées tour à tour sur des œuvres considérées individuellement ou encore sur des groupes d'œuvres du maître et de ses collaborateurs les plus proches (Battista di Biagio Sanguigni, Zanobi Strozzi, Benozzo Gozzoli, Andrea di Giusto). Furent ainsi présentés le corpus des enluminures (*Miniatura...*, 2003 ; *Fra Giovanni Angelico*, 2007) ; le retable de San Marco, au lendemain de l'acquisition par l'État italien de deux nouveaux panneaux (dont *Le Bienheureux Vincent Ferrer*, vers 1438-1439, Florence, Museo di San Marco ; fig. 4) dont on ignorait jusqu'alors l'existence (*Angelico ritrovato*, 2008) ; et le *Tabernacle des liniers*, après sa restauration par l'Opificio

delle Pietre Dure (*Tabernacolo...*, 2011). Les deux expositions monographiques organisées en 2005 et en 2009, respectivement au Metropolitan Museum à New York et aux Musei Capitolini à Rome (*Fra Angelico*, 2005 ; *Beato Angelico*, 2009), étaient beaucoup plus ambitieuses, même si toutes ces manifestations avaient en commun une dimension scientifique qui s'est en revanche révélée totalement absente de l'exposition anthologique accueillie en 2011 par le Musée Jacquemart-André à Paris (*Fra Angelico...*, 2011 ; sur les limites de l'exposition, voir ROWLEY, 2012).

Il convient, pour isoler les contributions les plus significatives de ces dernières années, de mentionner les catalogues des expositions de Rome en 2009, de Pontassieve en 2010 et de Florence en 2011 (*Beato Angelico*, 2009 ; *Beato Angelico...*, 2010 ; *Tabernacolo...*, 2011). Le petit volume de Laurence Kanter est également à mettre en évidence : consacré à la reconstitution du polyptyque dit de saint Jacques et de sainte Lucie (datable vers 1427-1429), il a couronné les nombreuses études de ce chercheur sur Fra Angelico (KANTER, 2008).

Le polyptyque dit de saint Jacques et de sainte Lucie et la *Madone de Pontassieve*

Au fil des ans, les différents compartiments de la prédelle du polyptyque de saint Jacques et de sainte Lucie ont été identifiés, et ils furent exposés ensemble à New York en 2005 (*Fra Angelico*, 2005, p. 121-132). Ils comprennent, en une séquence allant de gauche à droite : *Saint Jacques libérant*

4. Fra Angelico,
*Le Bienheureux
saint Vincent
Ferrer*, vers
1438-1439,
Florence, Museo
di San Marco.

*Hermogène ; l'Imposition du nom de saint Jean-Baptiste ; la Dormition de la Vierge ; la Rencontre de saint Dominique et de saint François ; et l'Apparition de sainte Agathe à sainte Lucie (fig. 5)*¹², ce dernier tableau ayant justement été ajouté à la série par Kanter (KANTER, 2000) en complément de la reconstitution de Longhi et de Everett Fahy (LONGHI, 1940, p. 175 ; FAHY, 1987). Selon une première hypothèse de Kanter, et compte tenu de l'iconographie du polyptyque (les principaux panneaux représentaient, selon toute vraisemblance, saint Jacques, saint Jean-Baptiste, la Vierge et l'Enfant, saint Dominique ou saint François, et sainte Lucie), la provenance de l'ensemble d'origine devrait être mise en relation avec la Compagnie florentine de Santa Maria del Giglio, qui avait pour

mission le soin des aveugles et pour patronne sainte Lucie, et dont le siège se situait en l'église San Jacopo, sur le Campo Corbolini. Selon une hypothèse alternative du même auteur, cependant moins plausible, un lien pourrait être établi entre le polyptyque et l'église dominicaine Santi Giacomo e Lucia à San Miniato al Tedesco, dont une chapelle porte sur son mur la trace d'un polyptyque gothique tardif à cuspides *a vento*. Kanter a ainsi confirmé l'acuité de ses analyses des éléments stylistiques et des données historiques et documentaires qui l'avaient conduit, dans le catalogue de 2005, à une tentative de redéfinition radicale et ambitieuse de la totalité du parcours artistique de Fra Angelico. Cette relecture concernait en particulier sa période de jeunesse et sa relation avec Lorenzo Monaco, perçue en termes d'apprentissage et d'interventions directes sur les prédelles de plusieurs œuvres commandées au maître camaldule dans les années 1410. Il en résulta une datation parfois trop précoce des premières œuvres de l'artiste, que l'auteur reconsidéra dans une publication ultérieure (KANTER, 2006). Dans le volume de 2008, Kanter a publié le *Saint Sixte* conservé dans la collection Feigen de New York, auparavant connu seulement en photographie, rare et précieux témoignage de l'activité tardive de Fra Angelico à Rome (vers 1453-55, New York, collection Feigen ; KANTER, 2008, p. 4-6). Le tableau était à l'origine l'un des panneaux latéraux de la *Crucifixion* du Fogg Museum à Cambridge, et il composait un triptyque commandé par le cardinal espagnol Juan de Torquemada, l'un des plus importants protecteurs et mécènes de l'artiste¹³.

Pour revenir au polyptyque de saint Jacques et sainte Lucie, l'idée d'un rapport avec la *Madone de Pontassieve* (vers 1435, Florence, Galleria degli Uffizi ; fig. 6) – dont Kanter avait été le premier à identifier les commanditaires, à savoir la famille da Filicaia (*Fra Angelico*, 2005, p. 124-131) – a été plus tard réfutée par Alessandro Cecchi, qui a de nouveau confirmé que ce tableau provenait bien de la prévôté San Michele à Pontassieve (CECCHI, 2008, p. 41-43). L'exposition consacrée à cette œuvre en 2010 a d'ailleurs fait apparaître d'importantes nouveautés. Ada Labriola a reconstruit sa structure de polyptyque avec, à droite de la Madone, l'archange saint Michel, dont l'épée « dépassait » sur le panneau parvenu jusqu'à nous (on en aperçoit encore la pointe ; LABRIOLA, 2010). Annamaria Bernacchioni a pu compléter

5. Fra Angelico, *Apparition de sainte Agathe à sainte Lucie*, vers 1427-1429, New York, collection Feigen.

6. Fra Angelico,
Vierge à l'Enfant
(Madone de
Pontassieve),
1435, Florence,
Galleria degli
Uffizi.

l'inscription présente sur la base grâce à une transcription datant du XIX^e siècle et préciser aussi bien l'identité des commanditaires (pas moins de six membres de la famille da Filicaia) que la date de l'œuvre (1435), bien antérieure à celle qui était la plus accréditée auprès des chercheurs (BERNACCHIONI, 2010)¹⁴.

Le Tabernacle des liniers

En 2011, le Museo di San Marco a consacré au *Tabernacle des liniers*, un chef-d'œuvre du frère peintre (1433-1436, Florence, Museo di San Marco ; fig. 7), une exposition conçue par Marco Ciatti et Magnolia Scudieri (*Tabernacolo...*, 2011). Cette dernière a retracé l'historique et la fortune critique de l'œuvre, dont le rôle central dans le parcours de l'artiste a été réaffirmé, à l'apogée de la période durant laquelle il fut proche de Lorenzo Ghiberti, au début des années 1430 (SCUDIERI, 2011). Ce tabernacle embellissait le siège de la puissante corporation des tisseurs de lin, détruit vers la fin du XIX^e siècle. La charpenterie en bois et le cadre en marbre, dont le tympan montre Dieu le Père bénissant, furent réalisés respectivement entre 1432 et 1433 et entre 1433 et 1436 sur des dessins de Ghiberti par le *legnaiolo* Jacopo dit Papero di Piero et par les sculpteurs Jacopo di Bartolomeo da Settignano et Simone di Nanni da Fiesole. Les peintures, commandées en 1433 et achevées avant 1436 reflètent l'interprétation propre à Fra Angelico des statues en bronze aux courbes et aux drapés élégants que Ghiberti avait réalisées pour Orsanmichele. Cette remarque vaut surtout pour les saints en pied des volets, à fond sombre à l'extérieur et à fond doré à l'intérieur (saint Pierre, saint Jean-Baptiste et, à deux reprises, saint Marc, patron de la corporation). La *Vierge et l'Enfant* du panneau principal est une version moderne, proto-Renaissance, des *Maestà* toscanes monumentales du XIII^e et XIV^e siècle d'artistes tels que Cimabue, Giotto et Duccio. La commande du tabernacle à Fra Angelico fut favorisée, comme l'avait déjà deviné Stefano Orlandi, par Fra Giuliano Lapaccini, devenu moine au couvent San Domenico de Fiesole en 1433 (ORLANDI, 1964, p. 43-44) ; Cecchi vient d'ailleurs de publier un document sur l'inscription de ce même Giuliano Lapaccini, en 1426, à la corporation des tisseurs de lin (CECCHI, 2011, p. 55-62). Famille de liniers, les Lapaccini entretenaient depuis longtemps des liens étroits avec cette corporation : l'oncle de Giuliano, Benedetto, lui avait ainsi fait une donation considérable en 1432.

D'un point de vue typologique, le tabernacle (qui fut enfermé en 1443 dans une armoire en bois) se rattache à des précédents florentins, comme la *Madonna dell'Impruneta*, peinte au XIII^e siècle et vénérée comme « Dame des eaux » – protectrice contre les pluies et les inondations – à partir du siècle suivant. Il est surtout à lier au tabernacle d'Andrea Orcagna à Orsanmichele (1352-vers 1360), qui abrite aussi le retable de Bernardo Daddi (1347), celui-ci remplaçant une image mariale évoquée contre les famines, plus ancienne et perdue (TRIPPS, 2011). La pratique consistant à enfermer des images de culte derrière des volets en bois ou à les recouvrir de rideaux était très répandue (à Florence, un autre exemple nous en est offert par la fresque miraculeuse de la

Santissima Annunziata, encadrée par le tabernacle monumental de Michelozzo de 1448, dont les trois côtés ouverts étaient fermés par des rideaux). Cet usage existait pour des raisons moins liées à la conservation des œuvres qu'à des motifs d'ordre liturgique et dévotionnel, comme l'a montré Johannes Tripps en se référant à la *velatio* bien documentée des icônes byzantines et achéiropoïètes (il y en avait de nombreuses et qui étaient très vénérées dans l'Italie de cette époque ; voir aussi GERBRON, 2012, p. 32-35). La gloire de la Vierge et de l'Enfant est célébrée par des anges en adoration ou musiciens, représentés sur les volets de la *Madonna dell'Impruneta* ; à côté du trône sur le retable de Bernardo Daddi ; et sur la bande qui entoure le panneau principal dans le cas du *Tabernacle des liniers*. Les merveilleuses figures de Fra Angelico se distinguent aussi par le réalisme et par la différenciation de leurs instruments de musique, qui forment un concert céleste de sons aigus (orgue portatif, cymbales, rebec, psaltérion), éclatants (trompettes, tambours) et puissants (bombarde, flûte et tambourin ; ROSSI ROGNONI, 2011)¹⁵. Quant à la riche draperie décorée qui s'ouvre derrière la Vierge, elle peut être interprétée non seulement comme une évocation à l'activité des commanditaires, mais aussi comme une allusion à la tente du Seigneur où fut déposée l'Arche d'Alliance, recouverte de toiles précieuses et d'ornements en or, dont Marie, mère de Dieu, est la figuration (BRUNORI, 2011).

Sur le plan technique, la restauration du *Tabernacle des liniers* a mis en évidence le raffinement décoratif inégalé et la délicatesse picturale de Fra Angelico : sa capacité à peindre en glacis très fins, presque transparents, avec la précision d'un miniaturiste ; la variété de ses techniques d'application de l'or (à la détrempe ou à la mixtion) et de ses finitions (sgraffites, gravures, poinçonnages), comparable uniquement à celle dont avait fait preuve auparavant Gentile da Fabriano, et qui lui permet d'obtenir des effets de préciosité et de mimétisme dans le rendu des brocarts, des auréoles, des clés (celles de saint Pierre) et des instruments de musique. Sur la partie centrale représentant la Vierge et l'Enfant, la charpenterie, monumentale et complexe, se compose de cinq planches en peuplier à coupe alternée, ce qui a permis de limiter les déformations du bois, mais non pas d'éviter l'apparition, au fil des siècles, de quelques fissures verticales, désormais réparées. La restauration, placée sous la direction de Marco Ciatti, a été réalisée, pour la partie picturale, par Paola Bracco, Ottavio Ciappi, Anna-Marie Hilling et Luisa Landi, et pour le support en bois par Ciro Castelli, Mauro Parri et Andrea Santacesaria¹⁶.

7. Fra Angelico,
*Tabernacle
des liniers*,
1433-1436,
Florence, Museo
di San Marco.

Redécouvertes, fortune, tradition artistique

À l'image de la restauration effectuée par l'Opificio delle Pietre Dure, la connaissance de la peinture du bienheureux dominicain a beaucoup bénéficié en d'autres occasions des apports des recherches technologiques, grâce surtout à la collaboration fructueuse entre le Museo di San Marco et l'Opificio delle Pietre Dure de Florence. En témoignent les analyses minutieuses du retable de San Marco – qui apparaissait très abîmé à l'œil nu et qui a retrouvé sa force plastique et la richesse de ses effets, de ses coups de pinceau, de son clair-obscur dans les images à infrarouge –, du *Tabernacle des liniers*, du *Couronnement de la Vierge* (où mieux, le *Paradis*) de Santa Maria Nuova (vers 1434-1435, Florence, Galleria degli Uffizi), ou encore des matériaux picturaux du chef-d'œuvre de Fra Angelico enlumineur, le *Graduel 558* (vers 1424-1426, Florence, Museo di San Marco ; *Angelico ritrovato*, 2008 ; *Tabernacolo...*, 2011 ; SCUDIERI, 2003 ; BACCI *et al.*, 2007).

Participant à cette entreprise de redécouverte, l'exposition romaine de 2009 intitulée *Beato Angelico: l'alba del Rinascimento*, dont le commissariat a été assuré par Alessandro Zuccari, Giovanni Morello et l'auteur du présent essai, a permis de présenter un vaste échantillonnage de peintures, d'enluminures (MORELLO, 2009) et de dessins (ces derniers étant pour la première fois rassemblés et étudiés de manière organique ; MELLI, 2009)¹⁷. Il a surtout permis de donner toute leur importance à des œuvres d'une grande valeur appartenant bien au corpus de l'artiste, mais parfois négligées au fil du temps, comme *Stigmates de saint François et l'assassinat de saint Pierre martyr* (vers 1436-1437, Zagreb, Strossmayerova Galerija ; fig. 8) ; le *Saint Jean-Baptiste* (vers 1438-1440, Leipzig, Museum der Bildenden Künste), hypothétiquement rattachable au retable de San Marco ; *La Décollation de saint Jean-Baptiste et le banquet d'Hérode* (vers 1434-1435, Paris, Musée du Louvre) ; les volets du triptyque des *Bienheureux* et des *Damnés* (vers 1430-1432, Houston, en dépôt au Museum of Fine Arts) ; et l'*Annonciation* de Dresde (vers 1435, Gemäldegalerie), fruit de l'assemblage de deux cuspides à l'origine séparées. Le catalogue de l'exposition analyse par ailleurs les résultats les plus significatifs de la plus vaste campagne d'examen réflectographiques aux rayons infrarouges jamais menée sur des créations de l'artiste entreprise par le Laboratorio

8. Fra Angelico,
*Stigmates de
saint François et
martyre de saint
Pierre Martyr*,
vers 1436-
1437, Zagreb,
Strossmayerova
Galerija.

Arti Visive de la Scuola Normale Superiore de Pise (PATTI, 2009). Cette initiative a permis de faire apparaître la qualité des dessins préparatoires et la rareté des repentirs, ce qui confirme l'affirmation de Vasari selon laquelle Fra Giovanni « avait pour habitude de ne jamais retoucher ni corriger aucune de ses peintures, mais de toujours les laisser telles qu'elles étaient venues du premier coup, car il croyait (comme il le disait) que c'était là la volonté de Dieu » (DE SIMONE, 2009b ; voir également DE SIMONE, 2008). Elle donne en outre la possibilité d'établir à nouveau ou de confirmer le caractère pleinement autographe de tableaux à l'attribution très débattue, par exemple les deux toiles représentant respectivement *La Vierge et l'Enfant* (vers 1449, Rome, église Santa Maria sopra Minerva) et *Le Rédempteur bénissant* (vers 1440-1445, Pise, Museo nazionale di San Matteo¹⁸ ; fig. 9) – œuvre rare et négligée du catalogue de Fra Angelico.

Outre la redécouverte d'œuvres, deux des articles du catalogue d'exposition ont été consacrés à un domaine jusqu'alors peu exploré dans les études sur l'artiste. Gianni Carlo Sciolla a conduit une ample synthèse de sa fortune critique, tandis que Ilaria Miarelli Mariani s'est concentrée sur sa fortune visuelle, en s'appuyant autant sur la copie du *Jugement dernier* aujourd'hui à Berlin, réalisée pour le pape Pie V par Bartholomeus Spranger (vers 1568-1571, Turin, Galleria Sabauda), que sur les hommages répétés, et parfois méconnus, au peintre dominicain dans la France du XIX^e siècle par Amaury-Duval, Michel Dumas et Paul Hippolyte Flandrin (SCIOLLA, 2009 ; MIARELLI MARIANI 2009).

Cette exposition m'a aussi offert la possibilité de synthétiser les recherches sur les dix dernières années d'activité du peintre, marquées par deux séjours à Rome (vers 1445-1449 et vers 1452-1455), travail que j'avais déjà mené dans ma thèse de doctorat (DE SIMONE, 2006 ; DE SIMONE, 2009a). J'y ai clarifié certains aspects de la décoration de la chapelle Nicoline et des trois cycles perdus du Vatican, qui avaient fait l'objet, au cours des années précédentes, d'importantes études, à commencer par la première monographie dédiée à la chapelle du pape Parentucelli d'Antonella Greco (GRECO, 1980). Renate Colella a ensuite reconnu la fonction de *Sancta Sanctorum* du Vatican, avec des correspondances volontaires à son prototype du XIII^e siècle du Latran (COLELLA, 1993, 1997 et 1999). Kevin Salatino, pour sa part, a analysé minutieusement les sources textuelles et visuelles des fresques (SALATINO, 1992), tandis que Arnold Nesselrath en a identifié les modèles architecturaux (florentins et romains), tout en attribuant le mérite à Benozzo Gozzoli (NESSELRATH, 1999) – rôle que je définirai de collaborateur et non pas d'inventeur (comme l'ont déjà fait avant moi Douglas et Boskovits : DOUGLAS 1901, BOSKOVITS 2002a, 2002b). En parallèle, Maurizio Calvesi a essayé de reconstruire les décorations vaticanes perdues de Fra Angelico et de Piero della Francesca, décrites de façon problématique par Vasari (CALVESI, 2001a, 2001b, 2001c, 2008), auxquelles Strehlke a aussi porté des éclaircissements, en reliant les *Histoires du Christ* de la chapelle du Sacrement d'une

9. Fra Angelico,
*Le Rédempteur
bénissant*, vers
1440-1445, Pise,
Museo Nazionale
di San Matteo.

10. « La Cappella di Nicola V. Dipinta a fresco dal Beato Angelico in Vaticano », gravure dans *L'Album: giornale letterario e di belle arti*, Rome, 1853, détail.

part aux dessins monochromes pourpre en parchemin conservés au musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam et au Fogg Museum à Cambridge, et d'autre part aux trois scènes du triptyque du palais Corsini – *Ascension, Jugement dernier, Pentecôte*). Zuccari a lu dans les scénarios des *Histoires des saints Stéphane et Laurence* de la chapelle Nicoline des références à Florence et à Rome, représentées toutes les deux comme des nouvelles Jérusalem (ZUCCARI, 2008b).

L'observation d'une gravure du XIX^e siècle m'a permis de retrouver la configuration de la *Déposition du Christ* (vers 1430-1432, Cambridge, Fitzwilliam Museum ; fig. 10) autrefois peinte à fresque sur le mur de l'autel de la chapelle Nicoline, selon le schéma du Christ déposé au sol utilisé plusieurs fois par le peintre (dans la *Lamentation* de Santa Maria della Croce al Tempio et dans les fresques de San Marco et dans l'*Armoire*), mais différant de la formule

de la *Descente de Croix* du *Retable Strozzi* (DE SIMONE, 2009a). J'ai par ailleurs pu attribuer à Leon Battista Alberti la conception du dallage en marbre, en le rapprochant du fronton de la façade de l'église Santa Maria Novella, à Florence. Enfin, ce texte fut l'occasion d'étayer d'arguments supplémentaires l'attribution à Fra Angelico du cycle de fresques perdu autrefois conservé dans le cloître de Santa Maria sopra Minerva, et connu à travers des incunables et des codex des *Meditationes* du cardinal espagnol Juan de Torquemada, objet d'une de mes publications antérieures (DE SIMONE, 2002). La récente étude d'Angi Elsea Bourgeois, qui se concentre surtout sur la perception « méditative » des fresques, attribue arbitrairement – comme l'avait fait Barstow avant elle (BARSTOW, 1990) – à la réforme du couvent survenue en 1461 un rôle coactif dans leur commande et néglige de nombreux indices (visuels et iconographiques, historiques et biographiques, ou encore liés aux commanditaires) allant dans le sens d'une attribution à Fra Angelico et d'une datation antérieure à 1455 (ELSEA BOURGEOIS, 2009).

La définition du statut le plus authentique et profond de l'art de Fra Giovanni da Fiesole échappe encore à une formule univoque, en nous demandant une capacité d'évaluation affranchie des oppositions conventionnelles entre tradition médiévale et gothique d'un côté, et innovations de la Renaissance de l'autre : Fra Angelico opéra une synthèse fine et cultivée entre Gentile da Fabriano et Masaccio, Ghiberti et Alberti, théologie thomiste et humaniste, ce qui lui donne une position unique dans le panorama artistique du *Quattrocento*. Sa modernité humaniste, évidente dès le moment où son épitaphe funéraire (1455) le qualifia d'*alter Apelles*, trouva à Rome sa manifestation la plus accomplie (DE SIMONE, 2009a). Mais pour une pleine compréhension de sa peinture, il est tout aussi essentiel de prendre en compte son programme de reprise et de dépassement du paradigme de l'excellence picturale du XIV^e siècle, à savoir Giotto, qui, dans ses cycles de fresques, avait

11. Giotto,
*Le Christ parmi
les docteurs*,
vers 1315-1320,
Assise, Basilique
inférieure de
Saint François.

12. Fra Angelico,
*Le Christ parmi
les docteurs*,
détail de
l'*Armoire des
ex-voto d'argent*,
1450-1452,
Florence, Museo
di San Marco.

fixé le « canon » reconnu (en particulier dans le milieu florentin) de la narration sacrée *per imagines*: *alter Iottus* ; Fra Angelico s'appropriä ainsi le rôle d'héritier d'une noble tradition artistique, culturelle et religieuse¹⁹. Certaines scènes de l'*Armoire*, comme la *Présentation au Temple*, le *Christ parmi les docteurs* (fig. 11) ou le *Massacre des innocents*, s'inspirent fidèlement des *Épisodes de la vie du Christ* peints par Giotto à la Basilique inférieure d'Assise (vers 1315-1320 ; fig. 12), ce qui prouve que l'artiste effectua dans cette ville un séjour sur lequel on ne possède d'ailleurs aucune autre information. En outre, en considérant que les petites compositions de l'*Armoire* reflètent avec toute probabilité les grandes fresques perdues de la chapelle du Sacrement d'Eugène IV, on peut en déduire la volonté de l'artiste de comparer son cycle, qui décorait le chœur liturgique et sacré du palais papal, avec le sanctuaire fondateur de la peinture chrétienne « moderne ».

Si l'on souhaite, en conclusion, dresser un bilan, on peut affirmer que les études sur Fra Angelico sont dans l'ensemble florissantes et en pleine croissance. Toutefois, il me semble nécessaire, pour l'avenir, de développer notre conscience critique des faits stylistiques, iconographiques, historiques et documentaires, et de prendre garde à éviter ou au moins à modérer les tentations de l'hyperspécialisation. L'étude des documents constitue un des terrains d'exploration ouverts aux recherches, compte tenu des lacunes qui existent encore dans de vastes parties de la biographie de l'artiste (à commencer par sa naissance et ses premières activités) et celles de ses commanditaires. L'analyse formelle est aussi primordiale pour préciser les influences reçues et exercées par Fra Angelico, mais aussi afin d'amender et de compléter le catalogue de ses œuvres et de celles de ses assistants. Enfin, la « densité » de sa peinture, faite de complexité iconographique, de recours à des insertions verbales et scripturales, et de « multi-temporalité » de l'image, mérite toute l'attention des chercheurs. En sa double qualité d'icône et de récit, de méditation et de narration, la peinture de Fra Angelico définit une modalité de vision intellectuelle susceptible de stimuler des approfondissements herméneutiques et méthodologiques et de remettre en cause des catégories d'interprétation acquises, à l'intérieur et à l'extérieur du domaine de la peinture de la Renaissance.

Ce texte a été traduit par Renaud Temperini.

Notes

1. Voir les passages du *Theotocon* de Domenico da Corella (vers 1468), et de la *Chronica Magistrorum generalium* de Girolamo Borselli (1497), dans *Ordinis...*, 1960, p. XIV-XIX, 19-20, 25-27. Sur le surnom « angelicus », adjectif destiné à devenir un nom propre, voir AMATO, 2005, 2008 – qui toutefois se trompe en niant une référence à Thomas d'Aquin en faveur d'une simple traduction comme « saint » – et DE SIMONE, 2009a, p. 129 et note 11.

2. Sur la fortune critique de l'artiste, voir ARGAN, 1944, p. 65-77 ; SALMI, 1958, p. 73-84 ; GALLI, 1998 ; STREHLKE, 1998, p. 56-66 et 75-107 ; SCIOLLA, 2009. Sur la fortune de l'artiste en France au XIX^e siècle, voir FOUCART, 1987, p. 31-39.

3. Une ample bibliographie sur le sujet est réunie par Venturino Alce (ALCE, 1984b).

4. Sur la fortune des fresques entre le XIX^e et le XX^e siècle, voir également PONSIGLIONE, 2008.

5. Gilbert a consacré un autre livre, tout aussi remarquable, à la Cappella Nova, dite aussi Cappella di San Brizio, de la cathédrale d'Orvieto : l'auteur y réévalue le *gavanton*, projet dessiné originellement par Fra Angelico et prémisses indispensables au complément apporté par Luca Signorelli (GILBERT, 2003).

6. Des précisions sur Fra Sebastiano Benintendi, commanditaire de la *Lamentation* et neveu de la bienheureuse Villana, ont été apportées par Alessandro Cecchi (CECCHI, 2008, p. 35-48, en particulier p. 43-45) dans les actes du colloque *Angelicus pictor*, qui contiennent plusieurs essais importants, parmi lesquels ceux de Giorgio Bonsanti et d'Alessandro Zuccari (BONSANTI, 2008 ; ZUCCARI, 2008a).

7. « [...] a mirror of conversion » (TERRY, 2010, p. 56).

8. Les réalisations de Fra Angelico pour le couvent San Domenico de Fiesole ont été réexaminées par Alessandro Cecchi et par Magnolia Scudieri (CECCHI, 2008, p. 35-40 ; SCUDIERI, 2010).

9. Dans ce texte, l'analyse des deux scènes de l'*Armoire* (représentant le *Christ aux outrages* et le *Dévêtement*) par rapport aux événements politiques et religieux contemporains, est moins convaincante.

10. « [...] may be the work of less famous Florentine masters like Alesso Baldovinetti and Zanobi Strozzi » (HODNE, 2011, p. 245).

11. « [...] plural temporality of the work of art » (NAGEL, WOOD, 2010, p. 7).

12. *Saint Jacques libérant Hermogène* (Fort Worth, Kimbell Art Museum) ; *Imposition du nom de saint Jean-Baptiste* (Florence, Museo di San Marco) ; *Dormition de la Vierge* (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art) ; *Rencontre de saint Dominique et de saint François* (San Francisco, The Fine Arts Museum) ; *Apparition de sainte Agathe à sainte Lucie* (vers 1427-1429, New York, collection Feigen).

13. Sur les rapports entre Fra Angelico et Juan de Torquemada, voir DE SIMONE, 2002, 2009a.

14. Il faut aussi mentionner, dans le même catalogue, l'essai de Strehlke (STREHLKE, 2010, p. 45-65), ainsi que le compte-rendu de Neville Rowley (ROWLEY, 2010).

15. Leur répertoire est tiré du Psaume 150 (1-6).

16. Voir les essais respectifs des restaurateurs du *Tabernacle des liniers* dans *Tabernacolo...*, 2011, qui contient aussi une documentation détaillée sur l'ensemble des analyses diagnostiques de l'œuvre.

17. David Scrase (SCRASE, 2009) a publié un extraordinaire dessin préparatoire sur parchemin du Christ déposé de la Croix du *Retable Strozzi*, peut-être un ouvrage autonome comme d'autres parchemins produits dans l'atelier de Fra Angelico (voir *Beato Angelico*, 2009, p. 204-207 et 214-215).

18. « [...] aveva per costume non ritoccare, né racconciar mai alcuna sua dipintura, ma lasciarle sempre in quel modo che erano venute la prima volta, per creder (secondo ch'egli diceva) che così fusse la volontà di Dio » (VASARI, [1550-1568] 1981, II, p. 519-520).

19. Domenico da Corella, le confrère qui baptisa Fra Angelico *angelicus pictor* dans son poème marial *Theotocon* (vers 1465), fut aussi le premier à évoquer, dans le même passage, le nom de Giotto : « [...] Johannes nomine non Iotto non Cimabove minor » (DE SIMONE, 2010 p. 41).

Bibliographie

– ALCE, 1983 : Venturino Alce, « *Omèlie* » del Beato Angelico, Bologne, 1983.

– ALCE, 1984a : Venturino Alce, « Cataloghi ed indici delle opere del Beato Angelico », dans *Beato Angelico: Miscellanea di studi*, Rome, 1984, p. 351-405.

– ALCE, 1984b : Venturino Alce, « Saggio bibliografico sul Beato Angelico », dans *Beato Angelico: Miscellanea di studi*, Rome, 1984, p. 407-462.

– ALCE, 1993 : Venturino Alce, *Angelicus pictor: Vita, opere e teologia del Beato Angelico*, Bologne, 1993.

– AMATO, 2005 : Lorenzo Amato, « Sul nome del Beato Angelico », dans *Medioevo e Rinascimento*, 19/16, 2005, p. 31-59.

– AMATO, 2008 : Lorenzo Amato, *L'angelicus pictor e il confratello poeta Domenico di Giovanni da Corella*, dans ZUCCARI, 2008a, p. 67-81.

– *Angelico ritrovato*, 2008 : *L'Angelico ritrovato: studi e ricerche per la Pala di San Marco*, Cristina Acidini Luchinat, Magnolia Scudieri éd., (cat. expo., Florence, Museo di San Marco, 2008-2009), Livourne, 2008.

– ARGAN, 1944 : Giulio Carlo Argan, « La tradizione critica intorno all'Angelico », dans *Saggi e lezioni sull'arte sacra*, Rome, 1944.

– ARGAN, 1955 : Giulio Carlo Argan, *Fra Angelico*, Genève, 1955.

– BACCI et al., 2007 : Mauro Bacci et al., « Studio dei materiali pittorici del Graduale 558 mediante tecniche spettroscopiche non invasive », dans *Fra Giovanni Angelico*, 2007, p. 101-111.

– BALDINI, 1970 : Umberto Baldini, *L'opera completa dell'Angelico*, Milan, 1970.

– BARGELLINI, 1949 : Piero Bargellini, *La pittura ascetica del Beato Angelico*, Florence, 1949.

– BARGELLINI, 1953-1956 : Piero Bargellini, « Il Beato Dominici, S. Antonino e il Beato Angelico », dans *Atti dell'Accademia Nazionale di S. Luca*, III, 1953-1956, p. 47-51.

– BARSTOW, 1990 : Kurt Barstow, *The Education of the Imagination: Cardinal Juan de Torquemada's Meditationes and Dominican Reform in the Fifteenth Century*, thèse, University of California, Berkeley, 1990.

– BAXANDALL, 1993 : Michael Baxandall, « Pictorially enforced signification: St. Antoninus, Fra Angelico and the Annunciation », dans Andreas Beyer, Vittorio Magnano Lampugnani, Gunter Schweikhardt éd., *Hülle und Fülle: Festschrift für Tilmann Buddensieg*, Alfter, 1993, p. 31-39.

– *Beato Angelico*, 2009 : *Beato Angelico: l'alba del Rinascimento*, Alessandro Zuccari, Giovanni Morello, Gerardo de Simone éd., (cat. expo., Rome, Musei Capitolini, 2009), Milan, 2009.

– *Beato Angelico...*, 2010 : *Beato Angelico a Pontassieve: dipinti e sculture del Rinascimento fiorentino*, Ada Labriola éd., (cat. expo., Pontassieve, Palazzo Municipale, 2010), Florence, 2010.

– BEISSEL, 1895 : Stephan Beissel, *Fra Angelico da Fiesole*, Fribourg-en-Brisgau, 1895.

– Benozzo Gozzoli, 2002 : *Benozzo Gozzoli: Allievo a Roma, maestro in Umbria*, Bruno Toscano, Giovanna Capitelli Scudieri éd., (cat. expo., Montefalco, Chiesa-Museo di San Francesco, 2002), Milan, 2002.

– BERNACCHIONI, 2010 : Annamaria Bernacchioni, « Indagini sulla committenza della *Madonna* di Beato Angelico agli Uffizi: i Filicaia tra Firenze e Pontassieve », dans *Beato Angelico...*, 2010, p. 67-78.

– BERTI, 1962 : Luciano Berti, « Un foglio miniato dell'Angelico (ed altro) », dans *Bollettino d'arte*, 47, 1962, p. 207-215.

– BERTI, 1963 : Luciano Berti, « Miniature dell'Angelico (e altro) », dans *Acropolis*, 3/1, 1963, p. 1-38.

– BONSANTI, 1983 : Giorgio Bonsanti, « Preliminari per l'Angelico restaurato », dans *Arte cristiana*, 71, 1983, p. 25-34.

– BONSANTI, 1989-1990 : Giorgio Bonsanti, « Gli affreschi del Beato Angelico », dans *La chiesa e il convento di San Marco*, 2 vol., Florence, 1989-1990, II, p. 115-172.

– BONSANTI, 1998 : Giorgio Bonsanti, *Beato Angelico: catalogo completo*, Florence, 1998.

– BONSANTI, 2008 : Giorgio Bonsanti, « L'Annunciazione di Hildesheim e l'ultima attività », dans ZUCCARI, 2008a, p. 49-66.

– BOSKOVITS, 1976a : Miklós Boskovits, *Un'adorazione dei magi e gli inizi dell'Angelico*, Berne, 1976.

– BOSKOVITS, 1976b : Miklós Boskovits, « Appunti sull'Angelico », dans *Paragone*, 27, 1976, n. 313, p. 30-54.

– BOSKOVITS, 1983 : Miklós Boskovits, « La fase tarda del Beato Angelico: una proposta di interpretazione », dans *Arte cristiana*, 71, 1983, p. 11-24.

– BOSKOVITS, 1986 : Miklós Boskovits, « Arte e formazione religiosa: il caso del Beato Angelico », dans *L'uomo di fronte all'arte: Valori estetici e valori etico-religiosi*, Milan, 1986, p. 153-164.

– BOSKOVITS, 1994 : Miklós Boskovits, *Immagini da meditare: Ricerche su dipinti di*

tema religioso nei secoli XII-XV, Milan, 1994, p. 369-395.

– BOSKOVITS, 2002a : Miklós Boskovits, « Il Beato Angelico e Benozzo Gozzoli: problemi ancora aperti », dans *Benozzo Gozzoli*, 2002, p. 41-55.

– BOSKOVITS, 2002b : Miklós Boskovits, « La bottega del Beato Angelico tra Firenze e Roma, e la formazione di Benozzo Gozzoli », dans *Benozzo Gozzoli*, 2002, p. 133-141.

– BOSKOVITS, 2002c : Miklós Boskovits, « Storie della vita di Cristo », dans *Benozzo Gozzoli*, 2002, p. 156-159.

– BRUNORI, 2011 : Lia Brunori, « Gli *Angeli musicanti*: un tema ricorrente », dans *Tabernacolo...*, 2011, p. 27-38.

– BURANELLI, 2001 : Francesco Buranelli éd., *Il Beato Angelico e la Cappella Niccolina: storia e restauro*, Novare/Cité du Vatican, 2001.

– CALVESI, 2001a : Maurizio Calvesi, « Il pontificato di Niccolò V », dans BURANELLI, 2001, p. 3-13.

– CALVESI, 2001b : Maurizio Calvesi, « Beato Angelico in Vaticano: i cicli di affreschi », dans BURANELLI, 2001, p. 41-44.

– CALVESI, 2001c : Maurizio Calvesi, « Gli affreschi del Beato Angelico nella Cappella Niccolina », dans BURANELLI, 2001, p. 45-62.

– CALVESI, 2008 : Maurizio Calvesi, « Beato Angelico a Roma: i cicli di affreschi », dans ZUCCARI, 2008a, p. 143-161.

– CASTELFRANCHI VEGAS, 1989 : Liana Castelfranchi Vegas, *L'Angelico e l'Umanesimo*, Milan, 1989.

– CECCHI, 2008 : Alessandro Cecchi, « Contributi sulla committenza fiorentina dell'Angelico », dans ZUCCARI, 2008a, p. 35-48.

– CECCHI, 2011 : Alessandro Cecchi, « L'Arte dei Linaïoli e l'Angelico », dans *Tabernacolo...*, 2011, p. 55-62.

– CLÉRISSAC, 1901 : Humbert Clérisac, *Fra Angelico et le surnaturel dans l'art*, Paris, 1901.

– COHN, 1955 : Werner Cohn, « Il Beato Angelico e Battista di Biagio Sanguigni », dans *Revista d'Arte*, 5, 1955, p. 207-216.

– COHN, 1956a : Werner Cohn, « Notizie storiche intorno ad alcune tavole fiorentine del '300 e del '400 », dans *Rivista d'arte*, 31/6, 1956, p. 41-72.

– COHN, 1956b : Werner Cohn, « Nuovi documenti per il Beato Angelico »,

dans *Memorie domenicane*, 73, 1956, p. 218-220.

– COLE AHL, 1977 : Diane Cole Ahl, *Fra Angelico: A New Document*, Florence, 1977.

– COLE AHL, 1980 : Diane Cole Ahl, « Fra Angelico: A New Chronology for the 1420s », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43/4, 1980, p. 360-381.

– COLE AHL, 1981 : Diane Cole Ahl, « Fra Angelico: A New Chronology for the 1430s », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44/2, 1981, p. 133-158.

– COLE AHL, 2008 : Diane Cole Ahl, *Fra Angelico*, Londres/New York, 2008.

– COLELLA, 1993 : Renate L. Colella, *Päpstliche Suprematie und kirchliche Reform: Die Fresken Fra Angelicos in der Kapelle Nikolaus' V.; ein päpstliches Programm in spätkonziliarer Zeit*, thèse, Universität München, 1993.

– COLELLA, 1997 : Renate L. Colella, « Hagiographie und Kirchenpolitik – Stephanus und Laurentius in Rom », dans Renate L. Colella et al. éd., *Pratum Romanum: Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, Wiesbaden, 1997, p. 75-96.

– COLELLA, 1999 : Renate Colella, « The Cappella Niccolina, or Chapel of Nicholas V in the Vatican: The History and Significance of Its Frescoes », dans VENCHI, 1999, p. 22-71.

– DEL POPOLO, 2007 : Concetto Del Popolo, « La Visione di Ezechiele del Beato Angelico », dans *Letteratura e Arte*, 5, 2007, p. 9-109.

– DE MARCHI, 1992 : Andrea De Marchi, « Armadio degli Argenti », dans *Una scuola per Piero: luce, colore, prospettiva nella formazione fiorentina di Piero della Francesca*, Luciano Bellosi éd., (cat. expo., Florence, Galleria degli Uffizi, 1992-1993), Venice, 1992, p. 114-120.

– DE SIMONE, 2002 : Gerardo de Simone, « L'ultimo Angelico. Le *Meditationes* del cardinal Torquemada e il ciclo perduto nel chiostro di S. Maria sopra Minerva », dans *Ricerche di Storia dell'arte*, 76, 2002, p. 41-87.

– DE SIMONE, 2006 : Gerardo de Simone, *L'Angelico a Roma 1445-1455: il rinnovamento della pittura nella città dei papi tra tradizione cristiana e rinascita umanistica*, thèse, Università di Pisa, 2006.

– DE SIMONE, 2008 : Gerardo de Simone, « L'Angelico di Pisa. Ricerche e ipotesi intorno al *Redentore benediciente* del Museo Nazionale di San Matteo », dans *Politico*, 5, 2008, p. 5-35.

– DE SIMONE, 2009a : Gerardo de Simone, « *Velut alter Apelles*. Il decennio

romano del Beato Angelico », dans *Beato Angelico*, 2009, p. 129-143.

– DE SIMONE, 2009b : Gerardo de Simone, « Il Beato Angelico attraverso le riflettografie », dans *Beato Angelico*, 2009, p. 279-283.

– DE SIMONE, 2009c : Gerardo de Simone, « Armadio degli Argenti », dans *Beato Angelico*, 2009, p. 226-229.

– DE SIMONE, 2010 : Gerardo de Simone, « *Velut alter Iottus*. Il Beato Angelico e i suoi 'profeti trecenteschi' », dans *1492: rivista della Fondazione Piero della Francesca*, 3, 2009, p. 41-66.

– DIDI-HUBERMAN, 1990 : Georges Didi-Huberman, *Dissemblance et figuration*, Paris, 1990.

– DIDI-HUBERMAN, 2000a : Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, 2000.

– DINI, 1996 : Daniela Dini éd., *Gli affreschi del Beato Angelico nel convento di San Marco a Firenze: rilettura di un capolavoro attraverso un memorabile restauro*, Turin, 1996.

– DOUGLAS, 1901 : Langton Douglas, *Fra Angelico*, Londres, 1901.

– EDGERTON, 1977 : Samuel Edgerton, « Mensurare temporalia facit Geometria spiritualis: some 15th century Italian notions about when and where the Annunciation happened », dans Irving Lavin, John Plummer éd., *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, I, New York, 1977, p. 115-130.

– ELSEA BOURGEOIS, 2009 : Angi Elsea Bourgeois, *Reconstructing the Lost Frescoes of Santa Maria sopra Minerva in Rome from the Meditations of Cardinal Juan de Torquemada: A Case Study in the History of Art*, Lewiston, 2009.

– FAHY, 1987 : Everett Fahy, « The Kimbell Fra Angelico », dans *Apollo*, 125, 1987, p. 178-183.

– FOUCART, 1987 : Bruno Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, Paris, 1987.

– *Fra Angelico*, 2005 : *Fra Angelico*, Laurence Kanter, Pia Palladino, (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2005-2006), New York/New Haven, 2005.

– *Fra Angelico...*, 2011 : *Fra Angelico et les maîtres de la lumière*, Giovanna Damiani, Pierre-Nicolas Sainte-Fare-Garnot, (cat. expo., Paris, Musée Jacquemart-André, 2011-2012), Paris, 2011.

– *Fra Giovanni Angelico*, 2007 : *Fra Giovanni Angelico: pittore miniatore o miniatore pittore?*, Magnolia Scudieri, Sara Giacomelli

éd., (cat. expo., Florence, Museo di San Marco, 2007-2008) Florence, 2007.

– GALLI, 1998 : Aldo Galli, « L'assestamento dell'attività dell'Angelico: 25 anni di studi », dans Luciano Bellosi, Aldo Galli éd., *Un nuovo dipinto dell'Angelico*, Turin, 1998, p. 24-36.

– GERBRON, 2010a : Cyril Gerbron, « Des images comme miroirs pour l'observance dominicaine en Toscane (1420-1450) », dans *Mélanges de l'École française de Rome*, 122/1, 2010, p. 211-238.

– GERBRON, 2010b : Cyril Gerbron, « Le Verbe, voilé/dévoilé. *La Vision d'Ézéchiël et l'Annonciation de l'Armadio degli argenti* », dans *La Revue de l'art*, 167, 2010, p. 11-24.

– GERBRON, 2011 : Cyril Gerbron, « 'Ma douleur est toujours en ta présence'. Le Christ nu comme image efficace dans l'œuvre de Fra Angelico », dans Éliane de Halleux, Marianna Lora éd., *Nudité sacrée*, (*Histo.Art*, 3), Paris, 2011, p. 149-161.

– GERBRON, 2012 : Cyril Gerbron, « Fra Angelico, les Mages et le concile de Florence. Une histoire de temps entrecroisés », dans *Artibus et Historiae*, 33, 2012, p. 29-47.

– GILBERT, 1975 : Creighton Gilbert, « Fra Angelico's Fresco Cycles in Rome: Their Number and Date », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38, 1975, n. 63.

– GILBERT, 1984 : Creighton Gilbert, « The Conversion of Fra Angelico », dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florence, 1984, p. 281-287.

– GILBERT, 2003 : Creighton Gilbert, *How Fra Angelico and Signorelli saw the End of the World*, University Park, 2003.

– GILBERT, 2005 : Creighton Gilbert, *Lex Amoris: La legge dell'amore nell'interpretazione di Fra Angelico*, Florence, 2005.

– GRECO, 1980 : Antonella Greco, *La Cappella di Niccolò V del Beato Angelico*, Rome, 1980.

– HODNE, 2011 : Lasse Hodne, « Reading and viewing words in Fra Angelico's typological paintings », dans *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 10/24, 2011, p. 243-263.

– HOOD, 1993 : William Hood, *Fra Angelico at San Marco*, New Haven, 1993.

– HUERGA, 1984 : Alvaro Huerga, « La espiritualidad de Fra Angelico », dans *Beato Angelico: Miscellanea di studi*, Rome, 1984, p. 127-172.

– KANTER, 2000 : Laurence Kanter, « Rediscovered Panel by Fra Angelico », dans *Paragone*, 599, janvier 2000, p. 3-13.

– KANTER, 2006 : Laurence Kanter, « Lorenzo Monaco and (?) Fra Angelico », dans *Lorenzo Monaco: dalla tradizione gotica al Rinascimento*, Angelo Tartuferi, Daniela Parenti éd., (cat. expo., Florence, Galleria dell'Accademia, 2006), Florence, 2006, p. 59-65.

– KANTER, 2008 : Laurence Kanter, *Reconstructing the Renaissance: Saint James Freeing Hermogenes by Fra Angelico*, Fort Worth/New Haven, 2008.

– KANTER, 2009 : Laurence Kanter, « Diane Cole Ahl, *Fra Angelico*, Londres/New York, 2008 », dans *The Burlington Magazine*, 151, 2009, p. 403-40, n. 1275.

– LABRIOLA, 2010 : Ada Labriola « Beato Angelico ritorna a Pontassieve », dans *Beato Angelico...*, 2010, p. 21-44.

– LONGHI, 1928 : Roberto Longhi, « Un dipinto dell'Angelico a Livorno », dans *Pinacotheca*, I, 1928, p. 153-159.

– LONGHI, 1940 : Roberto Longhi, « Fatti di Masolino e di Masaccio », dans *La Critica d'Arte*, 25-26/3-4, juillet-décembre 1940, p. 145-191.

– MAIONE, 1914 : Italo Maione, « Fra Giovanni Dominici e Beato Angelico », dans *L'Arte*, 17, 1914, p. 281-288, 361-369.

– MANCINI, 2009-2010 : Alberta Mancini, *La Parola nell'arte del Beato Angelico. Censimento e interpretazione delle iscrizioni nei dipinti e negli affreschi*, mémoire, Università La Sapienza, 2009-2010.

– MARCHESE, 1846-1847 : Vincenzo Fortunato Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 vol., Florence, 1846-1847.

– MARCHESE, 1854 : Vincenzo Fortunato Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 vol., Florence, 1854.

– MARCHESE, 1869 : Vincenzo Fortunato Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 vol., Gênes, 1869.

– MARCHESE, 1878-1879 : Vincenzo Fortunato Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani*, 2 vol., Bologne, 1878-1879.

– MARINO, 1984 : Eugenio Marino, « Beato Angelico. Umanesimo e teologia », dans *Beato Angelico: Miscellanea di studi, a cura della Postulazione Generale dei Domenicani*, Rome, 1984, p. 465-533.

– MARINO, 2001 : Eugenio Marino, *Il Beato Angelico: saggio sul rapporto persona-opere visive ed opere visive-persona*, Pistoia, 2001.

- MELLI, 2009 : Lorenza Melli, « Fra' Giovanni Angelico disegnatore », dans *Beato Angelico*, 2009, p. 63-70.
- MIARELLI MARIANI, 2009 : Ilaria Miarelli Mariani, « '...avec Beato Angelico pour Dieu'. Appunti per la fortuna visiva del Beato Angelico », dans *Beato Angelico*, 2009, p. 93-101.
- MIDDELDORF, 1955 : Ulrich Middeldorf, « L'angelico e la scultura », dans *Rinascimento*, 6/2, 1955, p. 179-1994.
- *Miniatura...*, 2003 : *Miniatura del '400 a San Marco: dalle suggestioni avignonesi all'ambiente dell'Angelico*, Magnolia Scudieri, Giovannia Rasario éd., (cat. expo., Florence, Museo di San Marco, 2003), Florence, 2003.
- MORACHIELLO, 1995 : Paolo Morachiello, *Beato Angelico, gli affreschi di San Marco*, Milan, 1995.
- MORELLO, 2009 : Giovanni Morello, « Il Vangelo miniato del Beato Angelico », dans *Beato Angelico*, 2009, p. 47-61.
- *Mostra delle opere...*, 1955a : *Mostra delle opere di Fra Angelico nel quinto centenario della morte (1455-1955)*, (cat. expo., Cité du Vatican, Palazzo Apostolico Vaticano, 1955), Cité du Vatican, 1955.
- *Mostra delle opere...*, 1955b : *Mostra delle opere di Fra Angelico nel quinto centenario della morte (1455-1955)*, (cat. expo., Florence, Museo di San Marco, 1955), Florence, 1955.
- NAGEL, WOOD, 2010 : Alexander Nagel, Christopher Wood, *Anachronic Renaissance*, New York, 2010.
- NESSELRATH, 1999 : Arnold Nesselrath, « Fra Angelico's and Benozzo Gozzoli's Composition in the Murais of the Private Chapel of Pope Nicholas V in the Vatican », dans VENCHI, 1999, p. 72-98.
- *Ordinis...*, 1960 : *Ordinis praedicatorum, concessionis missae et officii in honorem servi dei Ioannis de Faesulis O.P.: qui vulgo dicitur 'Beatus Angelicus' ([dag-ger] 1455): positio ex officio compilata*, Amato Pietro Frutaz éd., (*Sacra Rituum Congregatio, Sectio Historica*, 103), Cité du Vatican, 1960.
- ORLANDI, 1954 : Stefano Orlandi, « Il Beato Angelico », dans *Rivista d'arte*, 29, 1954, p. 161-197.
- ORLANDI, 1955 : Stefano Orlandi, « Beato Angelico: note cronologiche », dans *Memorie domenicane*, 72, 1955, p. 3-37.
- ORLANDI, 1964 : Stefano Orlandi, *Beato Angelico; monografia storica della vita e delle opere con un'appendice di nuovi documenti inediti*, Florence, 1964.
- PATTI, 2009 : Mattia Patti, « Per un catalogo della pittura angelichiana agli infrarossi », dans *Beato Angelico*, 2009, p. 275-277.
- PONSIGLIONE, 2008 : Isabella Ponsiglione, « Il Beato Angelico a S. Marco nei diari di viaggio ottocenteschi e novecenteschi (1838-1928) », dans *Memorie Domenicane*, 38, 2007, p. 7-46.
- POPE-HENNESSY, [1952] 1974 : John Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, Londres, (1952) 1974.
- RESSOUNI-DEMIGNEUX, 2008 : Karim Ressouni-Demigneux, « Le montage comme pensée de l'image. Un regard sur l'Annonciation de Fra Angelico », dans Sylvie Coëllier éd., *Le Montage dans les arts au XX^e et XX^e siècle*, Aix-en-Provence, 2008, p. 99-107.
- ROSSI ROGNONI, 2011 : Gabriele Rossi Rognoni, « Strumenti musicali e Angeli musicanti nel Tabernacolo dei Linaïoli: una proposta di interpretazione », dans *Tabernacolo...*, 2011, p. 39-44.
- ROWLEY, 2010 : Neville Rowley, « Fra Angelico, Pontassieve », dans *The Burlington Magazine*, 152, 2010, n. 1287, p. 430-431.
- ROWLEY, 2012 : Neville Rowley, « Fra Angelico, Paris », dans *The Burlington Magazine*, 154, 2012, p. 57-58.
- SALATINO, 1992 : Kevin Salatino, *The Frescoes of Fra Angelico for the Chapel of Nicholas V. Art and Ideology in Renaissance Rome*, thèse, University of Pennsylvania, 1992.
- SALMI, 1958 : Mario Salmi, *Il Beato Angelico*, Spolète, 1958.
- SCHRÖRS, 1898 : Johann Heinrich Schrörs, « Studien zu Giovanni da Fiesole », dans *Zeitschrift für christlichen Kunst*, 11, 1898, p. 193-204.
- SCIOLLA, 2009 : Gianni Carlo Sciolla, « '...Giovanni Angelico pittore, di fama non inferiore a Giotto né a Cimabue'. Protagonisti, interpreti e problemi della fortuna critica », dans *Beato Angelico*, 2009, p. 71-91.
- SCRASE, 2009 : David Scrase, « A Fra Angelico Drawing in the Fitzwilliam Museum », dans *The Burlington Magazine*, 1278, 2009, p. 616.
- SCUDIERI, 2003 : Magnolia Scudieri, « Due dipinti, qualche indagine », dans *Miniatura...*, 2003, p. 132-141.
- SCUDIERI, 2010 : Magnolia Scudieri, « Sull'Angelico e San Domenico di Fiesole », dans *Memorie domenicane*, 40, 2010, p. 101-112, 227-238.
- SCUDIERI, 2011 : Magnolia Scudieri, « Il Tabernacolo dei Linaïoli nel percorso dell'Angelico », dans *Tabernacolo...*, 2011, p. 15-26.
- SPIKE, 1996 : John Spike, *Fra Angelico*, New York, 1996.
- STREHLKE, 1993 : Carl Brandon Strehlke, « Fra Angelico and Early Florentine Renaissance Painting in the John G. Johnson Collection », dans *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 88, 1993, p. 4-26, n. 376.
- STREHLKE, 1994 : Carl Brandon Strehlke, « Fra Angelico Studies », dans *Painting and Illumination in Early Renaissance Florence 1300-1450*, (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1994), New York, 1994, p. 25-42.
- STREHLKE, 1998 : Carl Brandon Strehlke, *Angelico*, Milan, 1998.
- STREHLKE, 2003 : Carl Brandon Strehlke, « The Princeton 'Penitent Saint Jerome', the Gaddi Family, and Early Fra Angelico », dans *Record of the Art Museum*, 62, 2003, p. 5-27.
- STREHLKE, 2005 : Carl Brandon Strehlke, « Fra Angelico: A Florentine Painter in 'Roma Felix' », dans *Fra Angelico*, 2005, p. 202-213.
- STREHLKE, 2010 : Carl Brandon Strehlke, « Perché Angelico? », dans *Beato Angelico...*, 2010, p. 45-66.
- STRUNK, 1916 : Innocenz M. Strunk, *Fra Angelico aus dem Dominikaner orden*, M. Gladbach, 1916.
- *Tabernacolo...*, 2011 : *Il Tabernacolo dei Linaïoli del Beato Angelico restaurato: Restituzioni 2011 e A.R.P.A.I. per un capolavoro*, Marco Ciatti, Magnolia Scudieri éd., (cat. expo., Florence, Museo San Marco, 2011), Florence, 2011.
- TERRY, 2010 : Allie Terry, « Criminal vision in early modern Florence: Fra Angelico's altarpiece for 'Il Tempio' and the Magdalenian gaze », dans John Hendrix, Charles H. Carman éd., *Renaissance Theories of Vision*, Farnham/Burlington, 2010.
- TRIPPS, 2011 : Johannes Tripps, « La messa in scena di immagini della Vergine: la *Madonna dei Linaïoli* nel contesto devozionale fiorentino all'alba del Rinascimento », dans *Tabernacolo...*, 2011, p. 63-70.
- VASARI, (1550-1568) 1981 : Giorgio

Vasari, *Le Vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori*, Gaetano Milanesi éd., 9 vol., Florence, 1981.

– VALENZIANO, 1988 : Crispino Valenziano, *Via pulchritudinis: teologia sponsale del Beato Angelico*, Rome, 1988.

– VENCHI, 1999 : Innocenzo Venchi, Alessandro Bracchetti, *Fra Angelico and the Chapel of Nicholas V*, Cité du Vatican, 1999.

– ZUCCARI, 2008a : Alessandro Zuccari éd., *Angelicus pictor: Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, (colloque, Rome, 2006), Milan, 2008.

– ZUCCARI, 2008b : Alessandro Zuccari, « Roma, Firenze, Gerusalemme nella Cappella Niccolina », dans ZUCCARI, 2008a, p. 143-161.

– ZUCCARI, 2009 : Alessandro Zuccari, « Simbolismi medievali e forme rinascimen-

tali: la 'porta dischiusa' nell'arte dell'Angelico », dans *Beato Angelico*, 2009, p. 33-45.

Mots-clés

iconologie, Fra Angelico,
monographie, peinture religieuse,
Renaissance