

La "maravigliosa grazia" di Filippo Lippi

Filippo Lippi nasce a Firenze nel 1406 da una famiglia di povere origini. Perde la madre alla nascita e il padre all'età di due anni e viene cresciuto da una zia che, a causa della povertà e degli stenti, lo affida all'età di otto anni al convento carmelitano fiorentino di Santa Maria del Carmine. Filippo cresce in convento, dove a quindici anni diventa dapprima novizio e poi, nel 1421, frate. La fortuna di Lippi fu la formazione nel convento fiorentino, non tanto perché poté accedere agli insegnamenti scolastici, quanto perché i suoi maestri in convento, notando il talento del ragazzo nel disegno, gli diedero la possibilità di coltivarlo, studiando, tra le altre, le opere che, tra il 1422 e il 1426, Masaccio dipinse nel chiostro e nella Cappella Brancacci. Da Masaccio il Lippi apprese i rudimenti della pittura di colore, di luci e di volumi, ma soprattutto una certa idea monumentale della storia cristiana e delle immagini votive che traevano la forza spirituale da una narrazione quanto più vicina possibile al vero, al quotidiano e alla mondanità del creato.

The "wondrous grace" of Filippo Lippi

Filippo Lippi was born in Florence in 1406, to a family of poor origin. Losing his mother at birth and his father when he was two years of age, he was reared by an aunt; struggling with poverty, she placed him in Florence's Carmelite convent of Santa Maria del Carmine when he was eight. Filippo grew up in the convent where he was admitted to the novitiate at fifteen, then becoming a friar, in 1421. Lippi's good fortune was his training at the Florentine monastery, not so much because he was able to access schooling, as because his masters there, taking note of the boy's talent for drawing, gave him the opportunity to cultivate it by studying the works that Masaccio painted in the cloister and the Brancacci Chapel between 1422 and 1426. From Masaccio, Lippi learned the rudiments of painting colour, light, and volume, but above all a certain monumental idea of Christian history and of devotional images that drew spiritual strength from a narration as close as possible to real life, the everyday, and the worldliness of Creation.

Gli affreschi di Prato e di Spoleto e l'amore per Lucrezia Buti

Al fertile periodo di attività fiorentina fa seguito la chiamata da parte dei notabili di Prato per dipingere ad affresco la cappella maggiore della Badia della città. Al pittore sono offerti 1200 ducati per l'impresa, che include, oltre agli affreschi con le storie di Santo Stefano, patrono di Prato, e di San Giovanni Battista, protettore di Firenze, anche i disegni per la vetrata. Lippi risiede a Prato dal 1452 al 1465 poiché i lavori sono spesso interrotti a causa della penuria economica dei finanziatori dell'impresa. In questo tempo il pittore non si fa mancare il lavoro, che gli viene commissionato dai personaggi di spicco della città.

Negli anni di Prato Lippi si innamora di una giovanetta del monastero agostiniano di Santa Margherita. La relazione dovette essere intensa, tanto che, per un periodo, lei abbandona il monastero e fugge con il pittore. Dalla coppia nasce un figlio, Filippino Lippi, che da piccino vive nella casa del padre a Prato e poi lo segue a Spoleto quando il pittore, nel 1467, riceve l'incarico per gli affreschi da eseguire nella tribuna della cattedrale. Giorgio Vasari offre una dettagliata ricostruzione dell'avventura licenziosa di Filippo Lippi con la giovane e della segreta nascita del figlio.

Essendogli poi, dalle monache di Santa Margherita, data a fare la tavola dell'altar maggiore, mentre vi lavorava gli venne un giorno veduta una figliuola di Francesco Buti cittadin fiorentino, la quale o in serbanza o per monaca era quivi. Fra' Filippo dato l'occhio alla Lucrezia, che così era il nome della fanciulla, la quale aveva bellissima grazia et aria, tanto operò con le monache che ottenne di farne un ritratto, per metterlo in una figura di Nostra Donna per l'opra loro; e con questa occasione innamoratosi maggiormente, fece poi tanto per via di mezzi e di pratiche, che egli sviò la Lucrezia da le monache e la menò via il giorno appunto ch'ella andava a vedere mostrar la cintola di Nostra Donna, onorata reliquia di quel castello. Di che le monache molto per tal caso furono svergognate, e Francesco suo padre non fu mai più allegro e fece ogni opera per riaverla, ma ella o per paura o per altra cagione, non volle mai ritornare, anzi starsi con Filippo il quale n'ebbe un figliuol maschio, che fu chiamato Filippo egli ancora, e fu poi, come il padre, molto eccellente e famoso pittore.

Giorgio Vasari, *Vita di Fra Filippo Lippi*, 1568

The frescoes of Prato and Spoleto and the love for Lucrezia Buti

After his fertile period of activity in Florence, Lippi was summoned by the great and powerful in Prato to paint the fresco for the main chapel in the city's abbey. The painter was offered 1,200 ducats for the job, which, in addition to the frescoes depicting the Stories of Saint Steven and Saint John the Baptist (respectively the Patron Saints of Prato and Florence), also included designs for the stained glass. Lippi resided in Prato from 1452 to 1465, since the work was often interrupted due to its financiers' dearth of funds. During this time, the painter saw no shortage of employment, with commissions from the city's leading figures.

During his Prato years, Lippi fell in love with a young woman in the Augustinian monastery of Santa Margherita. The relationship must have been an intense one: for a time, she actually left the monastery and ran off with the painter. The son produced by their union, Filippino Lippi, lived in his father's home in Prato when he was a little boy, then followed him to Spoleto when the painter, in 1467, was commissioned to do the frescoes in the Cathedral's gallery. Giorgio Vasari offers a detailed account of Filippo Lippi's licentious adventure with the young woman, and of his son's secret birth.

After this, having been commissioned by the Nuns of S. Margherita to paint the panel of their high altar, he was working at this when there came before his eyes a daughter of Francesco

Buti, a citizen of Florence, who was living there as a ward or as a novice. Having set eyes on Lucrezia (for this was the name of the girl), who was very beautiful and graceful, Fra Filippo contrived to persuade the nuns to allow him to make a portrait of her for a figure of Our Lady in the work that he was doing for them. With this opportunity he became even more enamoured of her, and then wrought upon her so mightily, what with one thing and another, that he stole her away from the nuns and took her off on the very day when she was going to see the Girdle of Our Lady, an honoured relic of that township, being exposed to view. Whereupon the nuns were greatly disgraced by such an event, and her father, Francesco, who never smiled again, made every effort to recover her; but she, either through fear or for some other reason, refused to come back - nay, she insisted on staying with Filippo, to whom she bore a male child, who was also called Filippo, and who became, like his father, a very excellent and famous painter.

Giorgio Vasari, *Life of Fra Filippo Lippi*, 1568

a sinistra / [on the left](#)

Filippo Lippi (Firenze, 1406 – Spoleto, 1469)

Banchetto di Erode / *The Feast of Herod*, 1452-1465

affresco / [fresco](#)

Prato, Cattedrale di Santo Stefano (© Foto Scala, Firenze)

Prospettiva e colori cangianti

Nel corso degli anni Trenta Filippo Lippi elabora uno stile maturo in cui le idee delle prime opere risentono delle novità introdotte a Firenze da Donatello (1386-1466) che, tra il 1433 e il 1439, realizza la *Cantoria* del Duomo, e da Brunelleschi (1377-1446), che, nel 1434, ha terminato la grandiosa cupola del Duomo cui ha dato inizio nel 1419. Filippo Lippi elabora in pittura molte delle idee a cui guarda anche l'artista e umanista Leon Battista Alberti (1404-1472), autore, nel 1435-36, del trattato *De Pictura*. Nei dipinti degli anni Trenta la prospettiva – che egli aveva visto nell'opera di Masaccio e che aveva sperimentato empiricamente nelle proprie prove giovanili – diventa geometrica, i colori virano su tonalità più drammatiche, le vesti raffigurano il movimento dell'aria, che le fa vibrare di luce e di grazia con toni cangianti costruiti da ombre scure, e il ritratto si perfeziona in soluzioni che, prendendo le mosse dagli accenti caricaturali tipici della sua prima fase pittorica, si sviluppano grazie a una concezione monumentale d'ispirazione classica.

Perspective and iridescent colours

During the 1430s, Filippo Lippi developed a mature style in which the ideas of his first works bore the influence of the innovations introduced in Florence by Donatello (1386-1466), who between 1433 and 1439 did the *Cantoria* frieze at the Florence Cathedral, and by Brunelleschi (1377-1446), who in 1434 completed the Cathedral's majestic dome that he had begun in 1419. Filippo Lippi elaborated in painting many of the ideas also being developed by the artist and humanist Leon Battista Alberti (1404-1472), who in 1435-36 authored the treatise *De Pictura*. In his paintings from the 1430s, perspective, which he had seen in Masaccio's work and had experimented with empirically in his youthful attempts, became geometric, while the colours turned towards more dramatic tones; the clothing depicted the movement of the air, vibrating with light and grace through the use of shimmering hues built out of dark shadows; and portraiture was perfected in solutions that built upon the caricatured accents typical of his initial painting phase, and that were developed thanks to a classically-inspired monumental vision.

Filippo, Filippino e Botticelli

Filippino Lippi (Prato, c. 1457 – 1504) vive al centro di un intreccio culturale che segna il passaggio al Rinascimento maturo del Cinquecento ed è in contatto con le maggiori personalità che legano Firenze e Roma. Figlio di Filippo Lippi (Firenze, 1406 – 1469) e di Lucrezia Buti, nato probabilmente nel 1457, Filippino cresce a stretto contatto con il padre mentre questi esegue gli affreschi di Prato e di Spoleto. Nel 1472 è documentato come “dipintore con Sandro di Botticello” a Firenze, dove probabilmente completa l'apprendistato e inizia a lavorare. La relazione fra Botticelli e i due Lippi è singolare. Botticelli ha appreso da Filippo i rudimenti di una pittura di linea e colori e di pose piene di grazia. A sua volta, Filippino, figlio di Filippo, si forma nella bottega di Botticelli, dove acquisisce anche parte degli elementi stilistici del padre. Questa confluenza spiega una certa uniformità di linguaggio nella pittura fiorentina del Quattrocento, pur nella peculiarità espressiva individuale.

Filippino Lippi e il disegno

Un tratto identificativo dell'arte di Filippino Lippi è la capacità di comporre immagini sacre rinnovando i canoni iconografici tradizionali. Di lui Vasari scrive: “Che più? Non è possibile, né per invenzione, né per disegno, né per quale si voglia altra industria o artificio, far meglio”. Filippino sa “far meglio e fare di più” grazie a una fervida fantasia e alla continua sperimentazione nel disegno, testimoniata dalla sua ricca produzione grafica, alla ricerca instancabile di forme, luci e invenzioni sempre nuove.

Giorgio Vasari: l'arte del disegno

“chi vuole bene imparare a esprimere i concetti dell'animo, e qualsivoglia cosa, fa di bisogno che si eserciti nel disegnare figure per divenir più intelligente”.

Filippo, Filippino, and Botticelli

Filippino Lippi (Prato, ca. 1457 – 1504) lives at the centre of a cultural intersection marking the transition to the mature Renaissance of the 16th century, and is in contact with the leading figures that linked Florence and Rome. Son of Filippo Lippi (Florence, 1406-1469) and Lucrezia Buti, and born probably in 1457, Filippino grows up in close contact with his father as the latter is painting frescoes in Prato and Spoleto. In 1472, he is documented as “painter with Sandro di Botticello” in Florence, where he likely completes his apprenticeship and starts working. The relationship between Botticelli and the two Lippis was a unique one. From Filippo, Botticelli had learned the rudiments of a painting of line and colours, and of graceful poses. And in his turn, Filippo's son Filippino was trained in Botticelli's workshop, where he also acquired a portion of his of his father's stylistic elements. This confluence explains a certain uniformity of language in 15th-century Florentine painting, albeit one that preserves individual distinctness of expression.

Filippino Lippi and drawing

An identifying trait of Filippino Lippi's art lies in his ability to compose sacred images while renewing traditional iconographic canons. As Vasari would write of him: “But why say more? It would not be possible for the work to be better either in invention or in drawing, or in any other respect whatsoever of industry or art”. Filippino knows how “to do better and to do more” thanks to his fervid imagination and his continuous experimentation in

drawing, as shown by his rich graphic output, tirelessly seeking newer and newer forms, light, and invention.

Giorgio Vasari: the art of drawing

“Whoever wishes to learn well how to express the concepts of the soul, and anything whatever, needs to practice drawing figures in order to become more intelligent”.

Il periodo maturo dell'attività di Filippino Lippi

Nel 1480 Filippino ha lasciato la bottega di Botticelli ed è ormai un pittore indipendente. Nel 1481 si iscrive alla Confraternita di San Paolo a Firenze alla quale sono associati i pittori Domenico Ghirlandaio (Firenze, 1448 – 1494) e suo fratello Davide (Firenze, 1452 – 1525), il signore di Firenze Lorenzo de' Medici (Firenze, 1449 – Careggi 1492) e il poeta Angelo Poliziano (Montepulciano, 1454 – Firenze, 1494). L'artista inizia a entrare nelle grazie dei potenti della Firenze di Lorenzo il Magnifico e riceve dai frati carmelitani l'incarico di completare gli affreschi della Cappella Brancacci al Carmine, quel ciclo lasciato incompiuto da Masolino e Masaccio, ma che tanta influenza aveva esercitato sulla formazione di suo padre.

Nel 1483 i signori di San Gimignano gli commissionano un'*Annunciazione della Vergine* da raffigurare in due grandi tondi per il palazzo comunale cittadino. Filippino assegna a ciascun tondo una straordinaria forza iconica ricostituendo attraverso la prospettiva e il colore l'unità di luogo, spazio e azione tra l'Angelo e la Vergine.

Nell'opera, Filippino unisce gli intimi interni del padre con le figure sinuose di Botticelli. In un'inedita concezione del contrappunto pittorico, nella nuova profondità prospettico-paesaggistica che si ispira alla "prospettiva aerea" di Leonardo, l'artista propone in primo piano preziosi colorismi e trasparenze che determineranno la sua fortuna nella grande produzione pittorica delle ultime decadi del Quattrocento.

The mature period of Filippino Lippi's activity

In 1480, Filippino left Botticelli's workshop and was now an independent painter. In 1481, he joined the Confraternity of Saint Paul in Florence, with which the painters Domenico Ghirlandaio (Florence, 1448 – 1494) and his brother David (Florence, 1452 – 1525), the Florentine potentate Lorenzo de' Medici (Florence, 1449 – Careggi, 1492), and the poet Angelo Poliziano (Montepulciano, 1454 – Florence, 1494) were associated. The artist began to enter into the good graces of the great and powerful in the Florence of Lorenzo the Magnificent, and was commissioned by the Carmelite friars to complete the frescoes of the Brancacci al Carmine Chapel, the cycle left uncompleted by Masolino and Masaccio, but that had exercised such great influence on his father's training.

In 1483, the lords of San Gimignano commissioned him to do an *Annunciation of the Virgin* to be depicted in two large tondi for the city's Palazzo Comunale (cat. 10 and cat. 11). Filippino gave each tondo an extraordinary iconic force, reconstituting through perspective and colour the unity of place, space, and action between the Angel and the Virgin.

In the work, Filippino combined his father's intimate interiors with Botticelli's sinuous figures. In a wholly new conception of pictorial counterpoint, in the new depth of perspective and landscape inspired by Leonardo's "aerial perspective", the artist emphasized colourisms and transparencies that determined the success of his sizeable pictorial output during the last decades of the 15th century.

Le bizzarrie di Filippino Lippi a Roma e nell'ultima attività fiorentina

Alla prolifica fase delle importanti commissioni di pale d'altare a Firenze e in altre città, tra cui Prato, Lucca e Bologna, appartiene la celeberrima *Visione di San Bernardo* (c. 1484-86), commissionata da Piero di Francesco del Pugliese per la cappella di famiglia nel convento delle Campore dei monaci di Badia fuori Porta Romana a Firenze.

Nel 1487 Filippino riceve una convocazione da parte di Filippo Strozzi (Firenze, 1428 – 1491), potente banchiere fiorentino legato al re di Napoli Ferdinando I d'Aragona (1458 – 1494), per la decorazione ad affresco della cappella a Santa Maria Novella. A distanza di pochi mesi, tuttavia, Lorenzo il Magnifico suggerisce il nome di Filippino al cardinal Oliviero Carafa per una cappella nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma.

Nel 1488 Filippino parte per Roma dove fino al 1493 lavora al ciclo di affreschi della volta, delle tre pareti della cappella e dell'adiacente cubicolo funerario.

L'esperienza romana segna un'ulteriore tappa nell'invenzione figurativa di Filippino sia nelle opere su tavola che negli affreschi della Cappella Strozzi, cui lavora al suo ritorno a Firenze fino al 1502. Qui si mostra il gusto di Filippino per un linguaggio esuberante e imprevedibile tra grottesche, ruderi classici e citazioni di fisionomie e abbigliamenti antichi. Filippino Lippi muore improvvisamente all'età di 47 anni il 18 aprile 1504.

Vasari lo ricorda con un tributo di profondo apprezzamento per il suo lavoro e la sua personalità:

Onde essendo sempre stato cortese, affabile e gentile, fu pianto da tutti coloro che l'avevano conosciuto, e particolarmente dalla gioventù di questa sua nobile città, che nelle feste pubbliche mascherate et altri spettacoli si servì sempre con molta soddisfazione dell'ingegno et invenzione di Filippo [*sic* per Filippino], che in così fatte cose non ha avuto pari. Anzi fu tale in tutte le sue azzioni, che ricoperse la macchia (qualunque ella si sia) lasciatagli dal padre. La ricoprì dico, non pure con l'eccellenza della sua arte nella quale non fu ne' suoi tempi inferiore a nessuno, ma con vivere modesto e civile, e sopra tutto con l'esser cortese et amorevole.

Filippino Lippi's oddities in Rome and in his last activity in Florence

The renowned *Apparition of the Virgin to Saint Bernard* (ca. 1484-86) belongs to the prolific phase of major commissions of altarpieces in Florence and other cities, including Prato, Lucca, and Bologna. The work was commissioned by Piero di Francesco del Pugliese for the family chapel in the delle Campora convent at the Badia Fiorentina abbey in Florence.

In 1487, Filippino was summoned by Filippo Strozzi (Florence, 1428 –1491), a powerful Florentine banker with ties to the King of Naples, Ferdinand I of Aragon (1458-1494), for the fresco decoration of the chapel in Santa Maria Novella. However, just a few months later, Lorenzo the Magnificent suggested Filippino's name to Cardinal Oliviero Carafa for a chapel in the church of Santa Maria sopra Minerva in Rome.

In 1488, Filippino left for Rome where, until 1493, he worked on the fresco cycle of the vault, the chapel's three walls, and the adjacent funerary monument.

The Roman experience marked an additional step forward in Filippino's figurative invention, both in his works on panel and in the frescoes at the Strozzi Chapel, on which he worked upon his return to Florence until 1502. Seen here is Filippino's taste for an exuberant, unpredictable language amid grotesques, classical ruins, and references to ancient clothing and physiognomy.

Filippino Lippi died suddenly at 47 years of age on 18 April 1504.

Vasari recalled him with a tribute of profound appreciation for his work and his personality:

Thereupon, having ever been courteous, affable, and kindly, he was lamented by all those who had known him, and particularly by the youth of his noble native city, who, in their public festivals, masques, and other spectacles, ever availed themselves, to their great satisfaction, of the ingenuity and invention of Filippo, who has never had an equal in things of that kind. Nay, he was so excellent in all his actions, that he blotted out the stain (if stain it was) left to him by his father—blotted it out, I say, not only by the excellence of his art, wherein he was inferior to no man of his time, but also by the modesty and regularity of his life, and, above all, by his courtesy and amiability; and how great are the force and power of such qualities to conciliate the minds of all men without exception, is only known to those who either have experienced or are experiencing it.

La Cappella Carafa a Santa Maria sopra Minerva a Roma

Nel 1488 Filippino Lippi riceve dal cardinale Oliviero Carafa l'incarico di dipingere la Cappella Carafa nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma.

Filippino dipinge, alle spalle dell'altare, l'*Assunzione della Vergine* e, all'interno di una cornice di marmo, l'*Annunciazione*. Gli affreschi della grande parete d'altare sono riprodotti nelle due foto qui di fronte.

Con un sofisticato gioco illusionistico, il corridoio voltato a botte dipinto nell'*Annunciazione* richiama la volta di un cubicolo segreto adiacente alla Cappella Carafa, la cui volta è decorata a grottesche ispirate ai soffitti della *Domus Aurea* di Nerone.

A destra dell'altare, Filippino dipinge, nella lunetta, il *Miracolo del Crocifisso* che si rivolge a Tommaso dicendogli: "Bene scripsisti de me Thoma". Il bambino che gioca col cane è una citazione di una statua classica del *Fanciullo che gioca con l'anatra*.

Una finta trabeazione dipinta con un fregio all'antica, tratto da quello che nel XV secolo si trovava nella basilica

di San Lorenzo (oggi conservato nei Musei Capitolini), divide la lunetta dal riquadro in basso.

Sotto la lunetta, l'artista dipinge la *Disputa di San Tommaso in Cattedra* – riprodotta nella foto a destra.

Nell'affresco san Tommaso, seduto nell'abside di una basilica, schiaccia la personificazione dell'eresia, il cui aspetto è preso dalla *Statua di re barbaro prigioniero*, oggi nel cortile del Palazzo dei Conservatori ai Musei Capitolini.

Il cartiglio nella mano del barbaro recita: *sapientia vincit malitiam* – "la sapienza vince la malizia". Sul libro di Tommaso si legge una frase di San Paolo: *sapientiam sapientium perdam* – "distruggerò la sapienza dei sapienti" (Cor. I.19). Ai lati del santo siedono le personificazioni della Filosofia, della Teologia, della Dialettica e della Grammatica, ai suoi piedi vi è un consesso di studiosi che discute le eresie, rappresentate da bizzarri personaggi vestiti all'orientale e all'antica.

Sullo sfondo vi è una veduta di Roma in cui appare la *Statua equestre di Marc'Aurelio*, all'epoca collocata davanti alla basilica di San Giovanni in Laterano, prima di essere spostata, nel 1538, nella piazza del Campidoglio (l'originale è conservato nell'Esedra di Marc'Aurelio ai Musei Capitolini).

The Carafa Chapel at Santa Maria sopra Minerva in Rome

In 1488, Filippino Lippi was commissioned by Cardinal Oliviero Carafa to paint the Carafa Chapel in the church of Santa Maria sopra Minerva in Rome.

Behind the altar, Filippino painted the *Assumption of the Virgin* and, inside a marble cornice, the *Annunciation*. The frescos of the large altar wall are reproduced in the two photographs opposite this page.

With a sophisticated play of illusion, the barrel-vaulted corridor painted in the *Annunciation* makes reference to the vault of a secret monument adjacent to the Carafa Chapel, decorated with grotesques inspired by the ceilings of Nero's *Domus Aurea*.

To the right of the altar, in the lunette, Filippino painted the *Miracle of the Crucified One* who turns to Thomas, saying to him: "Bene scripsisti de me Thoma" ("you have written well about me, Thomas"). The child playing with the dog is a citation of the classical *Statue of a Boy with a Duck*.

A painted faux trabeation with an ancient-style frieze based on the one that, in the 15th century, was to be found at the Basilica of St. Lawrence (now at the Capitoline Museums), divides the lunette from the square beneath.

Beneath the lunette, the artist painted the *Dispute of Saint Thomas* – reproduced in the photo at right.

In the fresco, Saint Thomas, seated in the apse of a basilica, crushes the personification of heresy, whose appearance is borrowed from the *Statue of Barbarian King Imprisoned*, now in the courtyard of the Palazzo dei Conservatori at the Capitoline Museums.

The scroll in the barbarian's hand reads: *sapientia vincit malitiam* – “wisdom defeats malice.” On Thomas's book we read a phrase from Saint Paul: *sapientiam sapientium perdam* – “I will destroy the wisdom of the wise” (Cor. I.19). Seated beside the Saint are the personifications of Philosophy, Theology, Dialectics, and Grammar; at his feet is a gathering of scholars discussing the heresies, which are represented by bizarre figures in ancient, Eastern dress.

The background provides a view of Rome including a glimpse of the Equestrian *statue of Marcus Aurelius*, at the time standing in front of the Basilica of St. John Lateran, before it was moved, in 1538, to Piazza del Campidoglio (the original is conserved in the Marcus Aurelius Exedra at the Capitoline Museums).



Volta del cubicolo funerario, Cappella Carafa, Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva
Vault of funerary monument, Carafa Chapel, Rome, Basilica di Santa Maria sopra Minerva



Statua di fanciullo con anatra, II secolo d.C. (copia di un originale di epoca ellenistica), marmo, Roma, Galleria Borghese
Statue of a Boy with a Duck, 2nd century AD (copy after Hellenistic original), marble, Rome, Galleria Borghese

Filippino Lippi, *Miracolo del Crocifisso*, 1488-1493, affresco, Roma, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa
Filippino Lippi, *Miracle of the Crucified One*, 1488-1493, fresco, Rome, Basilica di Santa Maria sopra Minerva, Carafa Chapel



Grande frammento di architrave con rilievi raffiguranti strumenti sacrificali, Roma, Musei Capitolini
Large fragment of an architrave with reliefs showing sacrificial instruments, Rome, Capitoline Museums



Statua di re barbaro prigioniero, II secolo d.C., marmo bigio morato, Roma, Musei Capitolini
Statue of Barbarian King Imprisoned, 2nd century AD, Lucullan marble, Rome, Capitoline Museums



Statua equestre di Marco Aurelio, 161-180 d.C., bronzo, Roma, Musei Capitolini, Esedra di Marco Aurelio
Equestrian Statue of Marcus Aurelius, 161-180 AD, bronze, Rome, Capitoline Museums, Marcus Aurelius Exedra

Si ringrazia la Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno, proprietaria, per l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini della Cappella Carafa in Santa Maria Sopra Minerva, Roma.

For its authorization to publish the images of the Carafa Chapel at Santa Maria Sopra Minerva in Rome, we would like to thank their owner, Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto (Central Directorate for religious affairs and the administration of the



fund for buildings of worship) of the Italian Ministry of the Interior.