

L'età di Masaccio

Il primo Quattrocento a Firenze



Electa

Leggendo in Vespasiano da Bisticci la nobile vita di Palla Strozzi, si può rimanere toccati dal passo — che è stato anzi un primo suggerimento per la mostra — in cui il famoso libraio fiorentino, sebbene in età medicea inoltrata (1482) e ben legato ai coltissimi signori di via Larga, eppure nostalgicamente scrive: "Era la città di Firenze in quello tempo, dal ventidua [1422] al trentatré, in felicissimo istato, copiosissima d'uomini singolari in ogni facultà; ed era piena di singularissimi cittadini; che ognuno s'ingegnava nelle virtù avanzare l'uno l'altro, e per tutto il mondo era la sua fama del suo degno governo, e non era persona che non ne tremasse della potenza loro, per i loro laudabili governi..."

Sono gli anni finali della Repubblica oligarchica, prima della lacerazione che porterà all'esilio ma poi al ritorno di Cosimo il Vecchio con la proscrizione dei suoi avversari, tra cui lo Strozzi; gli anni di un grande tentato avvio di politica marittima commerciale verso l'Oriente con i Consoli del Mare, e la coniazione del 'fiorino largo di Galea'; di una nuova dura e costosa guerra ma ben sostenuta contro il Duca di Milano, della severa riforma fiscale con il Catasto varato nel 1427, del tentativo su Lucca, dell'accoglimento degli ebrei a Firenze, della pace conseguita nel '33; ma, per quanto qui interessa, sono proprio anche gli anni della meteora di Masaccio, che inizia nel 1422, si afferma decisamente nella cappella Brancacci già col 1425, segna altri suoi culmini nel politico di Pisa del '26, nella *Trinità* di Santa Maria Novella, per scomparire di colpo a Roma nell'estate del 1428.

E proprio Masaccio ci ha lasciato una delle immagini dirette più rappresentative per quel 'tempo' e quei 'cittadini', rinvenibile nella *Sagra* da lui affrescata nel chiostro del Carmine, perduta ma abbastanza testimoniata da alcuni disegni di copia, fra cui uno in

mostra. Vi è rappresentata la processione del 19 aprile 1422 per la consacrazione del Carmine, procedono a file quei 'leader' politici, quei 'manager' economici, ma ci sono anche gli artisti, Brunelleschi, Donatello, e pure lui stesso Masaccio a coppia con Masolino, anzi i due spiccano perché fissano intensamente verso l'osservatore.

Questa presenza di esponenti figurativi risulta significativa circa la loro rivendicazione, ormai, di un ruolo non più subalterno entro la *civitas*. Del resto, intanto, i fiorentini d'ogni genere erano convintissimi di tutta una superiorità anche estetica della loro città: "Queanam urbs, non in Italia solum, sed in universo terrarum orbe, est mœnibus tutior, superbior palatiis, ornatio templis, formosior aedificiis... ingenii subtilioribus exercitior?" (così il Cancelliere umanista Salutati, già nel 1403).

Nello stesso 1401 quando la morsa dell'espansionismo di Gian Galeazzo Visconti sembrava proprio sul punto di strangolare Firenze, qui si era bandito il concorso per la superba seconda porta del Battistero; ma adesso, 1422, stava sorgendo ormai la Cupola del Brunelleschi, prodigio anche tecnico grazie agli *ingenii subtilioribus* di cui poteva disporre in ogni campo la città; e a Orsanmichele erano quasi complete le nicchie con le statue di Ghiberti, Nanni, Donatello; mentre lo studio dell'Umanesimo aveva forza trainante generale, anche per il figurativo. L'Alberti attesterà che solo ritornando a Firenze (nel 1428, ma con qualche puntata precedente) aveva trovato "molti" (oltre i cinque massimi campioni che nomina, fra cui Masaccio) "da non postporli acqual si sia stato antico et famoso in queste arti...".

In quel giorno di primavera del 1422 Masaccio era solo ventenne e stava per terminare il suo lavoro di debutto, cioè il trittico di San Giovenale; ma doveva essere già ben preso nella spi-

rale di quella complessiva visione orgogliosa e ambiziosa. Così daterà il trittico non più in lettere gotiche ma in capitali umanistiche, ed è il primo pittore a farlo (seguito da Masolino e da Gentile nel 1423), a dichiarare la sua pronta totale adesione alla cultura di maggiore avanguardia.

È sempre sconsigliabile dare l'impressione di toni verso il trionfalistico (e specialmente in questo caso se chi scrive è un fiorentino), ma le indicazioni oggettive sono ormai proprio per un Masaccio che, quel periodo, lo visse con le più intense soddisfazioni morali.

L'immagine precedentemente invalsa, già un po' (in dal Vasari e che poi commuoveva il romanticismo di Stendhal e Delacroix — "nato miserabile, quasi sconosciuto durante la... sua breve vita, [ma che] ha operato da solo, in pittura, la più importante rivoluzione..." — tranne che nelle ultime parole risulta alquanto da correggere. Non miserabile, niente affatto sconosciuto, e nemmeno propriamente solo.

Intanto veniva da una famiglia artigiana di provincia, e suo padre era giunto a divenire notaio, sua madre rimasta vedova fece un secondo matrimonio di convenienza con uno speciale sessantenne. Morto anche questi, Masaccio ebbe i mezzi per trasferirsi nel 1417 a Firenze, dove compì un tirocinio completo di apprendistato, circa cinque anni, e nel 1418 veniva qualificato già "dipintore". Ebbe anche la straordinaria fortuna di trovare, a parte il titolare della bottega presso cui si educava, due amorevoli e incitatori maestri nientemeno che in Brunelleschi e in Donatello. Come dimostra il trittico di San Giovenale, dove anzi non mi perirei a supporre che la prospettiva così esatta del trono gli venisse disegnata dal medesimo Brunelleschi. All'inizio del 1422 fu in grado di immatricolarsi come pittore indipendente, il che non

era da tutti perché comportava anche i rischi dell'autonomia e gravami fiscali; e immediatamente ricevette la commissione per il suddetto trittico.

Ma si è aggiunto, secondo ultime ricerche, che non si trattò della richiesta di una chiesetta sperduta nel Valdarno superiore, a un proprio conterraneo e per incoraggiarlo. Il trittico fu ordinato invece a Firenze dalla potente famiglia Castellani, e anzi nemmeno inviato lassù in campagna ma trattenuto in città almeno fino al 1436, visibile presso la Basilica di San Lorenzo, cioè proprio dove la meraviglia dei nuovi lavori brunelleschiani richiamava la curiosità generale. Probabilmente perché si era avvertita la singolare importanza di quel dipinto seppure con ancora delle acerbità; e difatti in mostra si constata come Arcangelo di Cola da Camerino lo vide e ne desinse; mentre Gentile da Fabriano ne citò, implicito omaggio, una figura entro una delle sue storie nella predella Quaratesi.

Ritornando poi alla *Sagra* (che si suppone dipinta sul 1424), basterà riflettere che se Masaccio vi raffigurò i principali membri della dirigenza fiorentina, come ancora ricorda Vasari, per farne i ritratti dovette necessariamente entrare in rapporto con loro, e quindi introdursi socialmente.

Tutto il seguito conferma per un artista che non si curava di tanti incarichi, remunerativi ma dispersivi; e invece pur a costo di una massima sobrietà personale (in quell'unica concentrazione creativa di cui riferisce il Vasari, e qui dovette riprendere da una verace tradizione) puntava sempre a opere in gran vista. Tale la cappella di Felice Brancacci, politico di primo piano e che si esibiva; ma anche la *Sant'Anna Metterza* per Sant'Ambrogio si è supposto (Verdon, 1988) che fosse collocata in evidenza sotto un monumentale ciborio all'altar maggiore di quella chiesa. Il politico di Pisa fu anch'esso un'ancona spettacolare, un cinque me-

tri di altezza comprendendo l'altare, per una larghezza di due metri e quaranta circa; e nella città-porto che era allora tra i centri più richiamanti l'attenzione in Toscana. Della *Virginità* in Santa Maria Novella, superfluo sottolineare che equivale a un 'manifesto' pittorico completo della Rinascita, e quali dotti consiglieri ecclesiastici dovettero suggerire l'iconologia, mentre per la soluzione figurale intervennero Brunelleschi e, si può ritenere, anche Leon Battista Alberti.

In sede di ricostruzione storica non si dovranno dimenticare nemmeno le opere scomparse, e sempre attestanti un massimo impegno. Tale il *Sant'Ivo* di Badia in "veduta di sotto, la qual cosa, non essendo si bene usata da altri, gli acquistò non piccola lode"; o il *Sant'Paolo* di contro alla Brancacci, "figura meravigliosa" esaltata da tutte le fonti; o l'*Annunciazione* a San Niccolò, dalla perfetta prospettiva di colonne e "che a poco a poco abbagliatamente si perde di vista". Anche i dipinti con destinazione privata, come il tondo di Berlino con la *Natività della Vergine*, o la *Madonna* per il cardinale Casini che è in mostra, sempre si attengono alla qualità, e non sono davvero prodotti audanti per gentilezza. Meraviglia semmai il 'tempo tecnico' minimo impiegato per questo seguito di invenzioni e realizzazioni in impennata; ma il Landino (1481) gli nota anche "gran facilità nel fare essendo ben giovane che morì d'anni ventisei".

Masaccio pertanto fu un artista estremamente ambizioso e inserito (lo ribadisce anche la chiamata in ultimo a Roma, dai Colonna della famiglia papale). Per di più, come hanno dimostrato in particolare l'Antal e il Meller, egli partecipò pienamente di quel momento storico a Firenze, si è visto la *Sagra*, e la Brancacci era piena di allusioni politiche anche ritattistiche. Lionello Venturi e la Pittaluga ben evidenziarono quanto il suo stile fosse

espressivo della nuova *Weltanschauung*, filosofica generale, così razionale, volitivo, stoico, di immanenza e non più trascendenza ecc.; ma in esso c'è anche un *animus* più circostanziato per quel momento di Firenze. Cioè un'arte 'patriottica', come sarà in altri termini quella di un David per la Francia. Al termine del suo lavoro nella Cappella Brancacci, egli si è di nuovo autoritratto di fianco al San Pietro in cattedra; e come ha scoperto il restauro odierno, toccando con un braccio l'Apóstolo, a ricordo di una visita già fatta alla sua Basilica in Roma (Baldini); o forse anche ad annuncio del suo trasferirsi nell'Urbe, in cerca di ancora maggiore fama. Insieme a lui ha raffigurato Brunelleschi e l'Alberti, sicuramente, e in una figura bassetta forse Masolino: cioè il maestro da cui era partito, il grande discepolo che già sentiva per il proseguimento, e il compagno di quell'impresa pittorica. Ritroviamo il volto già comparsoci nella *Sagra*, ma si direbbe con espressione meno tesa, in una pensosa consapevolezza di quanto frattanto aveva compiuto, e appunto non da solitario.

Dopo aver giustificato l'intitolazione *Il decennio di Masaccio*, adesso però rifacciamoci proprio sul 1420, quando ancora quell'adolescente valdarnese poteva apparire una promessa ma non più. È supponibile che sia passato per la bottega di Bicci di Lorenzo, considerando come il trittico (1430) di Bicci a Vertine in Chianti sembri il trittico di San Giovenale ma rimasto a una fase di maniera antecedente, prima dello scatto.

Bicci di Lorenzo, comunque, era e sarebbe rimasto a lungo uno degli impresari figurativi più attivi a Firenze, immesso anche in progetti architettonici come il palazzo di Niccolò da Uzzano in via dei Bardi, oltreché lavori in Santa Maria Nuova. Lo storico dell'arte se lo ritrova spesso presente, addirittura

Masaccio, *Autoritratto con Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi*, Firenze, Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci.

Bicci di Lorenzo, *Madonna con Bambino e Santi*, Siena, Pinacoteca Nazionale (da Vertine).



fino al ciclo nel coro di San Francesco ad Arezzo, di cui ebbe ottantenne la commissione nel 1447, e lo iniziò nella volta ma, morendo col 1452, gli successe Piero. E sebbene rimanga sostanzialmente costante in un suo buon mestiere ma superficiale, doveva essere però un bonario e di qualche apertura modernista, come prova alla mostra la gradevole *Madonna* di Empoli (1423) dove Bicci dimostra di orecchiare prontamente dai recentissimi esordi di Masaccio, Masolino, e anche dalla venuta di Gentile.

Però, la 'Ditta Bicci' lavorando appunto per tutta la Toscana, qualche suo prodotto in cui abbia messo mano anche Masaccio da apprendista, ante 1422, potrebbe ritrovarsi, e sia a Firenze sia in quest'area così larga (e non solamente nel Valdarno superiore). Il problema sarà tuttavia come individuare, perché nel laterale sinistro di San Giovenale, obbiettivamente, Masaccio è ancora irricognoscibile, c'è solo un particolare rifarsi di studio a Giotto, con molta serietà ma senza un senso ancora preciso.

Al 1420, in effetti, la pittura fiorentina doveva ritrovarsi come a una situazione di varco, stretto ancora quanto a visuali ulteriori, e tuttavia al contempo obbligato. Perché si verificava, ormai, una vistosa sua sfasatura rispetto alle altre due arti maggiori e 'sorelle' con lei nel 'Disegno' (secondo la nota concezione estetica di Firenze); mentre il primo Ghiberti non poteva funzionare più da punto di riferimento, e per chi crede all'identificazione Starnina-Maestro del Bambino Vispo, costui morì nel 1413; e Lorenzo Monaco restava un grandissimo maestro però limitato entro il suo squisito misticismo. Invece era in atto la piena rivincita di Brunelleschi su Ghiberti, con la Cupola, con la progettazione radicalmente umanistica a San Lorenzo e agli Innocenti, con le due famose tavolette in cui Filippo fondava un'inedita

scienza prospettica. E a sua volta Donatello aveva finito di enucleare la propria appassionata e sensuosa vitalità, fino alla baldanza ma calibrata del *San Giorgio* (1417 c.) con in più la sua predella prospettico-paesaggistica. Simili progressi erano includibili anche per la pittura; e, come si suol dire, se un Masaccio non ci fosse stato sarebbe occorso inventarlo. L'alta pressione formatasi in campo architettonico e scultoreo tendeva necessariamente a espandersi, e intanto destabilizzava.

Sintomatico di un'inquietudine è per esempio quel Maestro del 1419 che, seppure acerbamente, comunque tenta insistite pedane prospettiche e apionibi di figure dal taglio energico quali nel suo trittico di San Gimignano; mentre resta da spiegare come egli sembri precorrere Masolino in certe sue figure 'cortesì', tale appunto in quell'opera il San Giuliano centrale. Nel complicato eppur doveroso calcolo degli specialisti, è venuto pertanto opportuno far intervenire a questo punto la stupenda *Madonna dell'Umiltà* come un Masolino sul 1420 (ma Boskovits la anticipa); semmai con la difficoltà che essa è tanto diversa da quella di Brema del 1423; sebbene le conversioni possano imprimere crescenti straordinarie accelerazioni.

Questo capolavoro presente in mostra sembra davvero un ponte fra gli anni Dieci e gli anni Venti, fra Lorenzo Monaco e la presenzialità carnale e terrena di Masaccio; e può valere anche quale un elegantissimo culmine per un'altra corrente riscontrabile in pittura, nella seconda metà degli anni Dieci, e che alla mostra è rappresentata da esemplari di Rossello Franchi e di Giovanni Toscani, più pacati e teneri della corrente Maestro del Bambino Vispo.

Tale ramo di pittura più dolce (i rosei infantilismi di Rossello, le più arrotondate ma occhieggianti figure del To-

scani) offre anzi lo spunto per bilanciare meglio la rappresentazione di Firenze rispetto a quella delineata fin qui.

In realtà c'era un *double face* (come rilevò Eugenio Battisti nel suo *Antirinasimento*), all'esterno quei connotati rigorosi e progressisti, ma all'interno, dietro le facciate bugnate, un altro 'universo' domestico e di lungo filo tradizionale (come ancora si esemplifica in Palazzo Davanzati); ed erano le stanze affrescate a tendaggi e verzieri, i solfitti e le calde pannellature lignee, le immagini devote ma anche, come nei cassoni, raffigurazioni novellistiche o, perfino, erotiche ecc. La mostra ne presenta qualche cenno rappresentativo; e in tale 'universo' anche il tempo stilistico ovviamente non procedeva incalzante, la coerenza non veniva d'obbligo, l'etica civica si allentava.

Perciò intellettuali e religiosi cercavano di intervenire pedagogicamente, per esempio il Dominici nella sua diffusa *Regola del governo di cura familiare* col canzonare la eccessiva indulgenza dei genitori verso i figli "e tutta sollecitudine porre in fargli belli, grassi, licti, e secondo la sensualità in tutto contenti..." E, invero, pur in scultori altrimenti 'impegnati', quale mirabile, varia verità e affettuosità di osservazioni quando rappresentano Madonna e Bambino; e quale gusto di immettere putti ad allietare i monumentalismi anche funerari; e con che senso di generale *juventus mundi*. Bimbi o bamboli, cioè bambolotti: nella *Sant'Anna Meterza*, Masolino vorrà rappresentare così i suoi angeli, magari da noi troppo criticati per preferirgli quello dipinto da Masaccio; che ha invece concepito il suo quale una antica Vittoria alata, e giovinetto però senza più un ingenuo e sereno spirito infantile.

Non si può escludere tuttavia in assoluto che anche Masaccio non pagasse qualche suo tributo a questo risvolto di gusto verso l'intimo e la *privacy*; e

ciò anzi ha comportato dubbi su pezzi come il desco da parto di Berlino, o sulla *Madonna Casini*. Invece, seppure considerando con tutte le dovute cautele certe cose nell'elenco delle opere perdute, non è poi inverosimile che fosse proprio sua la tavola "dentrovi un maschio et una femmina ignudi, quanto il vivo", tanto più perché per la nobile Casa Rucellai; o nell'inventario di Lorenzo il Magnifico un desco da parto con una "schermaglia", sebbene questo più plausibile per suo fratello, lo Scheggia, che di consimili pitture a uso privato divenne un fecondo e longevo produttore.

Dove però volevamo finir di venire, in questo paragrafo, è proprio nella Brancacci, vale a dire a quello sfondo di 'casamenti fiorentini' nella *storia di Tabita* opera di Masolino, di fronte al *Tributo* di Masaccio; e che, producendo una intensa attrattiva, risulta brano poco meno celebre del *Tributo* stesso. Longhi, in una sua lettura famosa e mirabile, lo aveva però attribuito a un intervento di Masaccio; senonché il restauro ha riconfermato come la tecnica non perfezionistica risulti di Masolino (Casazza), e sua anche deve essere la sostanziale idea poetica. Poiché è proprio "la vita umana d'ogni giorno" (Longhi) a venir qui rappresentata, panni stesi fuor dalle finestre, vasi di fiori ai balconi, gabbie di uccellini appese ecc., questo si addice appunto a Masolino, in un senso affine all'odierno storiografico del *non événementiel*; mentre Masaccio appare sempre 'eroico' e con azioni determinanti. Ad ogni modo quell'altra Firenze si affaccia, constatiamolo, anche negli affreschi del Carmine; e nelle due scene inferiori, ai lati della finestra, lo stesso Masaccio ne attingerà almeno per una maggiore adesione ambientale, non solo fresca edilizia modernissima e palazzi o torri, ma anche più umili 'sporti'. E perché Masaccio non deve aver mai appreso nulla da Masolino?



Nel *Tributo*, invece, come aveva recepito e sviluppato Brunelleschi e Donatello. Tra le paraste della Sagrestia Vecchia — anch'essa oggi ottimamente restaurata, dall'arch. Pietro Ruschi, ed è estremamente consigliabile rivisitarla — si estendeva la purezza di piano geometrico della parete intonacata; e qui invece dietro le paraste si presenta e svolge l'*istoria*. La cupola ombrellata della stessa Sagrestia si permuta in figure umane, proiettandosi e concentrandosi nel cerchio di Cristo con gli apostoli. E il cenno paesistico nella predella del San Giorgio è divenuto amplissimo paesaggio, non più stormire di qualche ulivo su balzi, ma una grande catena montuosa sui cui crinali il vento appenninico fischia e straccia le nubi.

Nel preciso percorso storico non ci furono, tuttavia, queste linearità. Tra il 1420 e il 1425 a Firenze si esperiscono anche altri tentativi, e con la chiamata e intervento pure di maestri forestieri. Salmi aveva creduto da sottolineare quella nel 1420 di Arcangelo di Cola da Camerino, un raccomandato magari di Papa Martino V Colonna, che nel 1421 dipinse, ben pagato, per un Bardi una tavola in Santa Lucia dei Magnoli. Arrecava "un colorito chiaro, limpido, nutrito di un chiaroscuro lievitante e luminoso" e che Masaccio poté osservare e utilizzare (penso in specie al laterale destro di San Giovenale, più caldo del restante). Sarà da notarsi come l'affrescatura di quella stessa cappella del Bardi veniva condotta da Bicci di Lorenzo, quindi se Masaccio era ancora nella bottega bicesca, l'osservazione e il contatto potevano essere più diretti.

Ma non possiamo in verità, almeno per ora, avere alcuna idea sicura di quella tavola di Arcangelo. Se poi il *Martirio di San Lorenzo* oggi Cini fosse relativo alla sua predella, come supponeva Longhi, dovremmo notarne che

non mancava di vivezze. A sua volta Zerì (1969) ha indicato il fiorentinismo già di due tavolette di pertinenza a qualche complesso recanti i due personaggi dell'*Annunciazione*. Però le affinità con Masaccio che poi troviamo in altre opere di Arcangelo sono a evidenza di recezione e non di precorrimiento. Così la fragrante *Madonna* di Bibbiena (pure in mostra) ha visto quella di San Giovenale (piuttosto che quella di Pisa), e in più ci aggiunge il lusso di Gentile; inoltre si collega con la *Madonna* van Beuningen che del resto fu attribuita ad Arcangelo stesso, e anche a Masolino (ma da escludere), o al primissimo Angelico. Mentre la deliziosa anconetta oggi a Urbino (anch'essa in mostra) congiunge fiorentinismi masaceschi e trecentismi marchigiani, in un ritrarsi del pittore entro la sua cultura d'origine.

Arcangelo partì da Firenze presto, nel febbraio 1422, però intanto vi sopraggiungeva Gentile da Fabriano, il massimo maestro allora reperibile in Italia, già consacrato da trionfi a Venezia e a Brescia, già collegato a Papa Martino, e chiamato da Palla Strozzi per un intervento il più spettacolare nella propria cappella di Santa Trinita. In questa, che corrispondeva alla Sagrestia, si ebbe davvero l'ultima grande linea di resistenza ai novatori più radicali. Con un complesso raffinatissimo (1418-23), che doveva essere al contempo di sepolcreto, sacello, biblioteca: l'architettura di Ghiberti, con collaborazione di Michelozzo; il sepolcro già tutto umanistico di Onofrio Strozzi (dove ho supposto, 1966, che i fiori affrescati nel sottarco possano essere di Gentile); e a un altare andava l'*Adorazione dei Magi* commissionata appunto a Gentile; a un altro altare, in un contrappeso meglio devozionale e meno profano, un'altra pala che Lorenzo Monaco iniziò soltanto nelle cuspidi, e nella predella (esposta in mostra) con quei suoi tre pezzi eccezionalmente vi-

sionari, specie le *Scene della vita di Sant'Onofrio*. È l'estrema opera di Lorenzo Monaco (e la compirà più tardi l'Angelico, quale *Deposizione*, forse il suo massimo capolavoro, oggi al Museo di San Marco): di grande emotività, quasi "come una reazione isterica" (Bellosi) al chiudersi di un mondo ormai travolto — nella sua autonomia fantastica ancora medievaleggiante — dal rinascimentalismo razionalista e mondano.

Si capisce come il gusto storicistico più recente (cfr. ad esempio Morolli, 1987) sia tornato ad apprezzare altamente la qualità anche elegiaca della Cappella di Messer Palla, quel suo tentativo 'continuista' rispetto allo 'strappo' dell'altro Umanesimo d'assalto; quest'ultimo che aveva centro in quell'altra già richiamata Sagrestia, a San Lorenzo, di patronato dei Medici con il loro manovrismo politico filopopolare, rispetto alla aristocraticità dello Strozzi (il quale però anche politicamente era un indeciso). Ma "nell'entusiastico affrore di un mondo che si pretendeva appunto rinato", il profumo di squisite essenze però già disseccatesi, quali in quell'arte del Monaco, non poteva più preoccupare, risultando ormai anacronistico.

Gentile, invece. Come è stata richiamata la *Sagra* per il ricordo di Vespasiano da Bisticci, per l'*Adorazione dei Magi* oggi agli Uffizi pare addirsi, ad esempio, questa altra memoria fiorentina, relativa all'anno pure 1422 o circa: "Firenze nel colmo di tutti i beni. Imperciocché aveva allora la Città settantadue Banchi aperti. Vi era fra i Cittadini il valore di due milioni di Fiorini d'oro in contanti... Anche gli Esercizi, e le Arti nobili erano al sommo: che in questo tempo si die' principio al mestiero dell'oro filato, e s'incominciarono a tessere superbi drappi d'oro, e di gran pregio, e il mestiere della Seta dai gran lavori, non poteva

riparare..." Una componente anche plutocratica e mercantile si evidenzia; e in mostra, la piccola *Madonna* di Gentile del Museo di Pisa allude a questa mercanzia raffinata, agli inter-scambi con l'Oriente di cui fa riecheggiare una nenia coranica, a quel sensualismo che viene comportato dalla grande agiatezza.

Ma l'operetta preziosa di Pisa è solo uno scampolo rispetto alla pala di Santa Trinita, che fu certo concordata in ogni suo aspetto con Palla Strozzi e i suoi consiglieri; e che non tanto inclina a importare a Firenze sogni eccessivi e esotici, come talora è stato detto, ma a evidenziare potenzialità reali del momento, esaltandole in una fantasmagoria fiabesca. Ed è enciclopedica (fioristica, animalistica, costumistica) quanto un 'tesoretto' stipato, e si è aggiornata pure circa le novità metodiche figurali fiorentine (prospettiva, come nella veduta di piazza cittadina nella predella; scorcio, come il protendersi della mano di Cristo nella cuspidi, che anticipa quella nella *Sant'Anna Metterza* di Masolino e Masaccio); e si distende in una orchestrazione stilistica informata del meglio e più avanzato nell'arte europea. Dalle auree visioni nell'alto del trittico, fino ai tre pezzi eccezionali di bravura e naturalistici nella predella: il notturno; *En plein soleil* paesaggistico centrale; la scena urbana.

Masolino non mancherà di attingerne anche per la Cappella Brancacci (i lunettoni marini come quello di cui testimonia l'apogrofo in mostra; e la stessa *Storia di Tabita* dalla *Presentazione al Tempio* di Gentile); e d'altronde tanta esaustiva capacità deve aver perfino irritato di gelosia l'ambiente fiorentino, se ricordiamo l'incidente in cui alcuni giovani locali tirarono sassate nel cortile della casa dove il maestro fabrianese aveva sistemate "certa scultilia et picture maxime importantie". Nel 1425 Gentile pubblica, seconda opera

prodigiosa, il politico Quaratesi per la chiesa di San Niccolò, nella cui predella tuttavia (e due suoi pezzi, prestati dal Vaticano, sono in mostra) il suo stile esegue una impensabile virata che significa omaggio a Firenze e a Masaccio: in una semplificazione e tattilità, in una chiara illuminazione naturale, in una aderenza quasi disarmata alla verità diretta del mondo. Ancora lo Schmarsow attribuiva quei pannelli a Masaccio. La forte impressione su Gentile del masaccismo inteso pure come calore vitale è attestata anche nell'anconetta Frick certo per il palazzo di qualche importante famiglia fiorentina, e nell'affresco del Duomo di Orvieto, ora pienamente apprezzabile dopo un restauro.

D'altra parte, come si avverte in catalogo a proposito di quel *Sant'Ansano* ad affresco sempre in San Niccolò (circa il quale non sono più tanto sicuro di una esclusiva soluzione, assegnandolo a Francesco d'Antonio), questa venuta di Gentile comporta per Firenze un primo annodarvisi di certi fili di relazioni, la cui molta problematicità non deve però comportare che si trascurino. Si intende la possibile presenza, nel seguito del Fabrianese, di Jacopo Bellini, o di Domenico Veneziano, o del Pisanello. E il recarsi a Venezia in quel 1425 di Paolo Uccello e di Dello Delli non è forse senza collegamento, data la gran reputazione e i legami che Gentile aveva lasciato sulla Laguna.

Quanto al rapporto complessivo Gentile-Masaccio, anche il secondo però dovette venire stimolato, nel senso di individuare il suo preciso più opportuno spazio proprio in opposizione, proponendosi quale un austero 'anti-Gentile'. All'*Adorazione dei Magi* risponde la *Sagra* monocroma, o la scenetta asciutta e scandita nella predella di Berlino. Nella *Sant'Anna Metterza*, l'insolito velo sul capo della Madonna, in luogo del consueto cappuccio formato col manto, è attinto dalla Ma-



donna Quaratesi (che poté andare in lavorazione fin dal 1423), ma tutto il resto è al contrario di quella pallida nobildonna con il suo lezioso bambino principesco. A sua volta, Gentile ricambia qualche stoccata. Mentre Masaccio nella *Liberazione di un indemoniato* (venuta alla mostra da Filadelfia) si era impelagato in una troppo complessa e dura prospettiva brunelleschiana, abbandonando poi l'opera per disperazione alle infelici mani dell'aiuto Andrea di Giusto (come suppongo), nei *Pellegrini alla tomba di San Niccolò* della predella Quaratesi, Gentile, con più empirismo, attinge su un tema analogo un toccante capolavoro, da *Autunno del Medioevo* alla Huizinga.

Giunti a Masolino, la mostra ripropone il famoso problema dell'a lungo presunto maestro di Masaccio, poi ridotto a un suo accondiscendente ma impari e svagato socio, e tuttavia anche questa seconda versione non lascia completamente soddisfatti. Ma se Masaccio ha detto il vero nella *Saga*, lui e Masolino costituivano fin dal 1422 un duo preciso e noto; o se invece, dipingendola nel 1424-25, si riferiva alla loro recente collaborazione con i lavori alla Brancacci, la differenza però non è granché sia di tempo sia di sostanza. Vale a dire che delle affinità elettive e complementari li dovevano aver associati, perché non si può pensare che Masaccio tollerasse di spartirsi un'opera così decisiva per lui, solo dietro mera opportunità pratica e senza stimare l'altro e trovarci del *feeling* e della sintonia. D'altronde, anche dopo il restauro, l'equilibrio pur nella diversità risulta ottimo, e chi scrive lo ha paragonato (1988) a quello di un grande 'duetto'.

Lasciamo stare i misteri di Masolino fino al 1423 in cui già quarantenne si immatricola; ma la sua *Madonna* di Brema è anch'essa cosa assai nuova, in un naturalismo raccolto e tenero, argu-

to piuttosto che perentorio, e magari più normale di quello masacesco a San Giovenale. Ancora può venir utile richiamarsi al *double face* della Firenze civica e invece privata (e la *Madonna* di Brema era di destinazione privata, per i Carnesecchi); e magari riferirsi pure — poiché c'è una correlazione complessiva di tutte le sorte di linguaggio — a quell'*umanesimo volgare* cioè affidantesi all'«idioma fiorentino» comune, circa cui c'era appunto in quel momento un gran dibattito culturale, e piuttosto con senso favorevole (fino al «certame coronario» del 1441 promosso dall'Alberti). Baron e Garin lo hanno particolarmente studiato, qui basta l'accenno e il notare che Masaccio dipinge anche lui in «volgare», di una icasticità dantesca, ma più ristrutturato da richiami al classicismo latino e da ambizioni progressiste.

La «naturalzza» invece nel dettato pittorico di Masolino venne avvertita fin dalla riconsiderazione su di lui del Vasari nelle seconde *Vite*; «cominciò... a far ne' volti delle femmine l'arie più dolci, ed ai giovani gli abiti più leggiadri... e anco tirò di prospettiva ragionevolmente... le pitture sue sono sfumate ed unite... Onde se avesse avuta l'intera perfezione del disegno...»

E par proprio di essere al Carmine constatandovi la perfetta adesione critica vasariana, quella seduzione muliebre dell'Eva nel Paradiso Terrestre, quei damerini a passeggio nella piazza di Tabita; e non l'inserimento plastico (Masaccio) oppure l'intarsio cromatico (Piero), ma la fusione in un dolce impasto di porcellana del gruppo di ascoltatori nella *Predica di San Pietro*. La mostra però presenta specialmente il Masolino immediatamente antecedente, a Empoli nel 1424, pitture già assai significative senonché molto meno note al grande pubblico.

Sul loro carattere ormai innegabilmente primorinascimentale, sebbene intuitivamente più che sistematicamente,

avevo già scritto con entusiasmo nel 1964; e più di recente (1988) mi si è affacciata un'ipotesi di lavoro che secondo me potrebbe ancora meglio spiegarle. Cioè un viaggio compiuto insieme, da Masaccio e Masolino, a Roma nel 1423 (che, sembra, fu un anticipato anno giubilare); ma vedendovi e ricavandone ciascuno secondo i propri occhi. Vale a dire Masaccio dal carattere «eroico» e storico-civile dell'arte romana classica, Masolino invece con altre impressioni, più diramanti e umbratili, una Roma cioè anche paleocristiana e non solo Antico netto, e di durata indefinita fino al presente; e percepita in uno spirito più stupito, da «pellegrino» e non soltanto da «antiquario». Si potrebbe ritornare così di nuovo all'accennata questione linguistica, perché appunto molto si discuteva in quell'epoca se il latino degli scrittori antichi fosse stata una vera lingua parlata oppure «una quasi arte et invention» (lo sosterrà l'Alberti) e al contrario ci fosse stato un altro latino più autentico e comune, e che adesso si proseguiva nel volgare.

Già a Empoli Masolino, direi, tiene per questo secondo partito; e se dimostra un'esperienza di Antico (cfr. le teste clipeate nella finestra della Cappella della Croce) la ripresa però viene fatta lungi da dotte e ben denunciate faticosità, invece in un lieto alleggerirsi da quei goticismi e forestierismi (come negli iberismi nello Starnina-Mastro del Bambino Vispo) che appesantivano e deformavano la figuratività tardotrecentesca e di tipo internazionale. Invece ritrovando, nell'esperienza del sopralluogo a Roma, giustificazione storica anche a spontanee vivacità inconfite, perché ad esempio la catasta apparentemente regressiva di fanciulle nel *Sant'Ivo* (esposto in mostra) non sarà poi solo attribuibile a mera trascuratezza, potendo venir riferita a quella consimile nell'*Arco efesiano* (V secolo) di Santa Maria Maggiore Romana.

Debbo dire che questo richiamarsi anche alla questione linguistica vera e propria, non mi pare poi affatto astruso, seppure tra gli artisti di ciò si sarà parlato da «uomini senza lettere», e principalmente per cenni e intuizioni. Masaccio magari era altrimenti convinto che inoltre «è necessario esser latino chi vuol esser buon toscano»; ma se ci vogliamo immaginare come i suoi discorsi con Masolino toccassero anche di questo, ecco che amichevolmente fra i due si aggiustava la polemica antitetica che finora aveva troppo diviso il Quattrocento fiorentino, cominciando da Ghiberti e Brunelleschi; e Masolino metteva in guardia da *overdose* di archeologismo; e insomma per Masaccio non era un amico e collega né ingenuo né sciocco.

Circa Masolino, in breve, altre due notazioni. La prima è per la sua variabilità continua seppur leggera; e se alla mostra si fossero per ipotesi potute mettere in serie le sue *Madonne* di questo periodo fiorentino, non ce n'è una che ripeta l'altra, e dal quasi languido decadentismo di quella dell'Umiltà (1420 c.), si giunge al ritaglio magro di quella scomparsa di Novoli, per l'altare Carnesecchi (1425).

Seconda notazione, Masolino è capace di splendide luminosità, però non sistematiche come le masacesche, invece forse attinte da un suo empirismo sensibilissimo o magari da certe teorie eterodosse. Per esempio è appena albale in quella *Madonna dell'Umiltà*, ma impregna invece di luce tutta interna la *Madonna* di Brema, quasi fosse un'immagine illuminata artificialmente e intensamente entro una nicchia (come ho sentito prospettare da Carlo Bertelli); e nel *Sant'Ivo* e nella *Pietà* empolesi presenti alla mostra, siamo già ad azzurro e caldo mattino.

Invece, circa la luce in Masaccio, Brandi ha fatto (1980) delle ulteriori e importanti osservazioni. Nel trittico

Angelico o Arcangelo di Cola, *Madonna con Bambino e due angeli* (van Beuningen), Rotterdam, Boymans Museum.



Gentile da Fabriano, *Madonna col Bambino e Santi*, New York, Frick Collection.



di San Giovenale c'è ancora "il lume universale" (difatti basti notarvi la freddezza uniforme del trono); ma più tardi Masaccio fa la scoperta della fonte di luce diretta (e questo si risapeva) ma si avverta, essa viene applicata con del sistematico così da tendere a equivalere a quello brunelleschiano nella prospettiva. Pertanto c'è la piramide ottica prospettica, ma ora anche questa sua intercisione da parte di tale secondo elemento pure ottico, e pure attinto dalla realtà percettiva; ed esso non è solo linearistico, bensì anche chiaroscurale, e quindi plastico e in specie cromatico; e d'altronde pur nella sua razionalità comporta conseguenze estetiche ed emotive.

Non dovette tuttavia essere un metodo rigoroso, ma un'intuizione e applicazione progressiva. La luce diretta da sinistra interviene nella *Sant'Anna Metterza*, però ancora soltanto in un impatto globale, così che l'immagine conserva un suo carattere di blocco compatto vibrante, come una campana che rintocchi fortissimo. Nella *Madonna* di Londra invece l'effetto è analitico, combinandosi con il particolarismo architettonico-prospettico-archeologico del trono, e tutto diviene suddivisibile e variato, come nello svolgimento musicale da parte dei liuti di quei due angeli musici.

Nella *Saga* i disegni ci indicano un'ondata luminosa che spinge di spalle le figure in processione; al Carmine l'*Adamo ed Eva cacciati* vengono 'sferzati' dalla luce che li investe di fronte, mentre le lancette delle loro ombre rigano il terreno, rispetto all'altrimenti blando trattamento chiaroscurale usato da Masolino per i suoi Progenitori. L'illuminazione masacesca apporta una carica ulteriore di energia a quella già figurale e psicologica dei personaggi. Se confrontiamo il San Giovenale nel trittico 1422 con il *San Paolo* di Pisa 1426, in mostra, rimangono nel secondo certi timbri del primo, quali il ca-

stano della capigliatura e barba, il vinato del manto; ma diversa è la partecipazione luministica (il santo pisano è piuttosto sotto luce che in ombra); nel *San Paolo* più compenetrata, mentre il volto si ripartisce tra il chiaro e l'oscuro, in tal modo con un accento più vibrante. Nella *Trinità* ci sarà un inoltramento ancora più penombroso nel sacello, quasi a esprimere il progressivo misterioso del Divino...

Si è ritenuto, qui, che gli affreschi nella Brancacci siano stati osservati e ammirati e già in corso d'opera, nel 1425, ad esempio anche da Gentile, poiché vi fa riferimento nella predella Quaratesi. Anche il grande senese Sassetta cita l'"ignudo che trema" nel suo *San Martino che divide il mantello col povero*, del 1433; e magari credo abbia veduto perfino il trittico di San Giovenale allora a San Lorenzo; se nella sua squisitissima *Adorazione dei Magi* venuta alla mostra, a parte il riferimento a quella di Gentile, i singolari profili perduti del giovane re di spalle (dal biondo casco di capelli) e del nano retrostante riscontrano curiosamente proprio con quelli dei due angeli nel trittico masacesco.

Però tra gli incontri di Masaccio, e ancora in vita di lui, non vorrei tralasciarne un altro e molto significativo, seppure senza quasi la minima conseguenza: cioè quello col Pisanello. Già nel 1964 mi ero accorto come il Putto che seduto succhia l'uva, nella Madonna pisana, venisse da un disegno del Pisanello con putti vendemmianti attinti da qualche esemplare dell'Antico; e nel 1988 ho esteso le osservazioni all'*Adorazione dei Magi* nella predella masacesca, per i cavalli, per quell'altra animalistica notata dal vivo, come nel buco accosciato alla mangiatoia. E la spiegazione è semplice: Pisanello era nativo od oriundo di Pisa, di lì ripassava, si saranno incontrati. E certamente si rivedettero anche quando Masac-

cio si recò nel 1428 a Roma, dove Pisanello stava proseguendo Gentile in San Giovanni in Laterano.

Difficile immaginare maggiore diversità di genio tra questi due pur ugualmente giovani maestri, perché Pisanello era poco più di età che Masaccio; e aveva esordito subito anche lui con gran successo cominciando da Venezia (1422); e altresì si è detto come qualcuno lo abbia supposto collaboratore di Gentile a Firenze, dove d'altronde Vasari allude vagamente anche a dei suoi affreschi giovanili. E come Masaccio trovava la sua forza sospingente nei primorinascimentali fiorentini e toscani, Pisanello veniva sull'onda dell'arte di Lombardia e di Gentile. E se oggi Masaccio ci si è ulteriormente chiarito con il restauro al Carmine, anche per Pisanello si era aggiunta la sensazionale scoperta (Paccagnini, 1969) dei suoi straordinari murali di Mantova, un'opera davvero asistemica, onirica, avvolgente lo spettatore in un turbine di squisita fantasia cavalleresca.

Masaccio e Gentile che intrattengono qualche discorso a Roma (illogico sarebbe semmai l'escluderlo) mentre il primo non sa di avere i giorni contati. Sono ipotesi impraticabili e anzi vietate, però ricordo quanto dessero noia ad alcuni filologi, pur di grande rispettabilità e in ottima fede, nel laterale con *San Girolamo* e *San Giovanni Battista* ultima pagina masacesca, il leoncino di San Girolamo e quei pochi fiorellini su quattro palmi di terreno, ma quasi cavati da qualcuno degli innumeri fogli d'appunti, d'*après nature*, di Pisanello. Il Puro, come poteva concepirsi nel Puro Masaccio una sia pur così minima deviazione...

Del resto aggiungiamo subito che immaginarsi un Masaccio il quale avrebbe potuto proseguire fino al tondo con l'*Adorazione dei Magi* di Domenico Veneziano, col suo compromesso Masaccio-Pisanello, non entusiasma poi trop-

po. La gloria di Pisanello fu comunque, meritatamente, grandissima in tutta Italia, e anzi fin già nel Quattrocento superò quella di Masaccio, la correzione sarà fatta dal Lanzi; senonché Masaccio lasciava un solido sistema, e anche Pisanello nella sua medagliistica sarebbe dovuto venire a quella essenzialità partita dalla *Sagra*; mentre lui Pisanello, con i suoi mirabili sogni panottici, sarebbe rimasto un maestro senza vero seguito.

Si entra di qui già negli anni Trenta, mentre il sistema figurativo fiorentino ha preso ormai un'accelerazione che in scultura, dopo aver prodotto la formella di Donatello con il *Banchetto di Erode* per Siena (1427), passerà ai grandi quadri aurei del Ghiberti (definiti a partire da circa il 1429) per la porta del Paradiso. C'è ormai tutta una consapevolezza che anche il linguaggio figurativo moderno a Firenze "è sì rilmato e copioso che ogni astratta e profonda materia si puote chiarissimamente con esso dire, ragionare e disputarne".

La mostra prosegue e per non poco dopo Masaccio; e quanto alla sua precisa eredità esemplifica sia le impacciate e serie desunzioni da parte di artisti mediani, come Francesco d'Antonio; oppure le disinvoltate e liete versioni in senso narrativo-decorativo come nello Scheggia fratello di Masaccio. Inoltre i primi veri grandi scolari. Filippo Lippi, circa cui basterà avvertire quanta sensuale libertà si respiri nel suo affresco con i Carmelitani all'aperto, del 1432; o il Beato Angelico, che purifica la laicità masaccesca fino alla tavoletta di San Marco, ante 1435, dove l'aere è diurno, i casamenti prospettici, ma le figurine, raccolte come in un pugno di pietre preziose, splendono di una casta spiritualità ritornata a valori simbolici. E d'altronde per tutta la varietà di aspetti del momento, rimandiamo alle schede del catalogo, mentre semplice-

mente tentiamo una certa linea di congiunzione con il seguente saggio di Antonio Natali, inteso a dimostrare come il "felicissimo istato", in arte, sopravvisse alle contingenze politiche del 1434.

Ma il 1° aprile 1438 Domenico Veneziano scrive da Perugia a Piero dei Medici promettendogli di "far vedere chose meravigliose", sebbene ci siano a Firenze "de bon maestri" quali il Lippi e l'Angelico; e nel 1439 inizierà a Sant'Egidio un ciclo spettacolare, ormai al di là della Brancacci (sebbene questo vanto non risulti espresso), con aiuto Piero della Francesca. Si sta passando intanto a un'altra fase, pittura specialmente di "luce", circa cui Firenze offre in contemporanea a questa mostra un'altra — in Casa Buonarroti — diretta da Luciano Bellosi.

Andrà anche ricordato d'altronde che nel 1439 la città ospita il solenne Concilio per riunire Chiesa romana e Chiesa orientale, e nell'Umanesimo pertanto ancora più si saldano le fonti latine e quelle greche, e Gemisto Pletone rilancia allora — con lunghe conseguenze — il platonismo anche misteriosofico sull'aristotelismo; così, se Masaccio era stato l'esponente di un fiorentinismo più specifico, adesso dovevano proporsi altre sintesi, più vaste e idealistiche.

A un recentissimo (febbraio 1990) convegno a Sansepolcro per la casa di Piero della Francesca, un breve intervento di Argan poneva però il quesito di perché Piero si sia presto allontanato da Firenze (già ante 1442); e prospettava come soluzione — se non riporto male — una 'arte del numero' la quale ormai veniva a contrapporsi all'arte fiorentina 'di linguaggio'. E certo i pittori di Firenze, compreso Masaccio, soprattutto 'parlano' sempre, il *Tributo* difatti è recitato, e recitano i grandi seguaci masacceschi; recitano del resto già Brunelleschi e Ghiberti nelle loro formelle 1401. La figurativi-

tà fiorentina si ispirava difatti ad una cultura specialmente di oratori e scrittori, il Salutati, il Brunni ecc. Il linguaggio, la recita, comportano funzionalità espressiva, intensità psicologica; e in quanto, implicitamente, costituiscono e presuppongono della dialettica, attivismo e pluralismo.

Ma già nel 1436 l'Alberti aveva esaltato la matematica quale base della pittura, e Brunelleschi lo aveva preceduto in un razionalismo scientifico per la figuratività. Ora il numero è invece astratto, generale, imperturbabile, contemplativo; e mentre attinge "dalle radici entro della natura" (Alberti) tende a un'armonia globale, e superiore alla contingenza.

Similmente che nell'arte di Piero, così allontanandosi da quella di Masaccio, che invece aveva semmai scientificizzato una sua eticità primaria e individualistica. E del resto Piero non compare nella lista degli scolari della Brancacci stesa dal Vasari; mentre d'altra parte risultano nelle sue pitture vivi ricordi del Concilio del '39, con i singolari copricapi geometrizzanti dei dignitari greci (e non è memoria visiva, è qualcosa di impressosi fin nell'inconscio, e con del valore sacrale, eppoi dopo la caduta di Costantinopoli nel 1453; cfr. Ginzburg, 1981 e Paolucci, 1989).

Ma insomma anche circa questo bivio di linguaggio o numero si dibatté entro quel quarantennio — tanto eccezionale e decisivo storicamente; e così pieno di sviluppi; e dove l'arte non era stata davvero in un ruolo secondario — che fu l'età di Masaccio'.