**FRANCESCO SUPPA**

**Curatore della mostra**

***Alterità di Masolino, frescante a Empoli sul 1424 \****

Avvicinarsi ancora una volta allo studio delle pitture lasciate da Masolino in Santo Stefano a Empoli seicento anni fa può comportare una sorta di esitazione. Chi si accinga al lavoro deve infatti valutare se sia lecito o meno riandare alla desolazione delle pareti della cappella della Croce, con le loro sinopie vanite, quasi consunte dai troppi sguardi insoddisfatti che si sono posati su di loro, e i radi scampoli di intonaco dipinto, come quelli del sottarco con i santi portacroce, ancora inebetiti dopo tanti anni dal naufragio. La situazione non migliora se lo studioso e i suoi scrupoli si portano nel transetto destro, dove saranno costretti a oscillare fra la frustrazione per le difficoltà dell’enimma offerto dal frammento con il cosiddetto *Sant’Ivo fra i pupilli* e la muta contemplazione della lunetta sopra la porta di sagrestia con la *Madonna col Bambino e angeli*, specie di castone di intatta bellezza, più simile a un aerolito conficcatosi nella parete che al frammento superstite di un insieme ben più vasto.

Spazzate via le ubbie, tuttavia, la sottile eterodossia che accomuna tutte queste tracce artistiche, in termini di stile quanto di invenzioni iconografiche, basterà sempre a dimostrare che non tutto è stato detto e che, pure se irreparabilmente depauperate, le pitture di Masolino premono per risalire alla superficie del discorso storico-artistico.

Il ritrovamento delle pitture nella cappella di Sant’Elena nel 1943 fu il risultato di una ricerca iniziata quando, nel 1905, Giovanni Poggi aveva pubblicato i documenti che ricordavano i pagamenti saldati il 2 novembre 1424 a Masolino da parte della Compagnia della Croce per la sua opera di frescante nella cappella posseduta dalla confraternita in chiesa. Pochi anni prima Bernard Berenson, nelle sue perlustrazioni toscane, si era spinto a Empoli e aveva riconosciuto la mano del pittore nella *Pietà* del Battistero della Collegiata, nonché nella *Madonna* sopra la porta di sagrestia di Santo Stefano, allora al centro di una mostra d’altare seicentesca, con una tela in mezzo alla quale si apriva una finestra, che lasciava scorgere la Vergine e il Bambino. Queste circostanze confortarono Ugo Procacci, all’epoca funzionario di Soprintendenza, fiducioso di poter recuperare qualcosa di quegli affreschi documentati per la Compagnia della Croce. Dopo una scrupolosa indagine in archivio, egli individuò la cappella e non si fermò davanti alla necessità di smantellare la grande mostra d’altare lapidea per recuperare quanto rimaneva della decorazione pittorica primo-quattrocentesca. Sotto gli occhi entusiasti di Procacci, nella stessa campagna di saggi riemersero il cosiddetto *Sant’Ivo* e gli altri lacerti del transetto meridionale, i santi del sottarco della cappella della Purificazione della Vergine, già della Nunziata, opera dello Starnina, le sinopie e gli affreschi bicceschi della cappella di San Gaetano, già della Maddalena, e infine alcuni frammenti di affresco, parimenti della bottega di Bicci di Lorenzo, nella cappella *a cornu Evangelii* del presbiterio. Dipoi passò la bufera della guerra, che irruppe in Santo Stefano con il crollo del campanile e la conseguente devastazione delle cappelle presbiteriali, massime la maggiore e quella *a cornu Evangelii*, dove perirono quegli affreschi di Bicci che da pochissimo avevano rivisto la luce.

Dal dopoguerra in avanti, chiunque si sia occupato di Masolino ha pagato il suo tributo alle sinopie della cappella della Croce, assieme alle altre prove lasciate dal pittore a Empoli, giacché esse, con la *Madonna* datata 1423 di Bremen (Kunsthalle, inv. 164), sono le sue più antiche opere ancorabili a date certe. Tuttavia – e stiamo parlando ancora della cappella della Croce –, le osservazioni di ordine stilistico hanno portato poche novità nel discorso su Masolino. La serie di santi portacroce del sottarco di ingresso alla cappella, il brano meglio conservato di tutta la decorazione, mostra delle inflessioni di stile che sono state presto additate dalla critica come prova dell’intervento, a fianco del maestro, di almeno un collaboratore, sovente individuato in Francesco d’Antonio, soprattutto all’indomani del ritrovamento di un atto notarile con il quale questi, nel marzo dello stesso 1424, siglava con Masolino un compromesso, evidentemente legato a lavori che i due avevano portato avanti in compagnia. Anche le sinopie delle figure, che per la più parte si riducono a *silhouettes* con le teste come vuoti tondi in cui galleggiano gli occhi, hanno fatto sospettare, ingiustificatamente, l’intervento di una mano meno esperta e più sbrigativa di quella di Masolino, che spesso nei disegni preparatori indugia nel chiaroscurare col tratteggio i volumi.

Sul piano iconografico, dopo l’individuazione dell’antigrafo cui si rifà Masolino, vale a dire gli illustri affreschi di Agnolo Gaddi nella cappella maggiore di Santa Croce a Firenze, il riconoscimento dei singoli episodi di cui restano le sinopie è stato abbastanza agevole, sebbene la perdita totale delle pitture sulla parete di fondo abbia lasciato monca la lettura del ciclo, una mancanza cui si è tentato di porre rimedio più di recente con qualche proposta. Di particolare peso, nel cercare una soluzione al problema di quanto è andato perduto, è stata la precisazione del sistema adottato da Masolino per architettare la narrazione, impostando registri che, dalle pareti laterali, si estendono alla parete di fondo senza fermarsi agli angoli: una circostanza ricostruibile solo per via indiziaria, ma altamente verosimile e solo recentemente messa in luce. A destare l’ammirazione degli studiosi in massimo grado è stata invece la felice *trouvaille* della finta loggia abitata squadernata nella parte più bassa delle pareti e oggi intuibile solo dalle tracce di battitura dei fili per costruire l’architettura e da pochi frammenti nel margine inferiore, dove si lasciano ancora vedere le basi delle colonne e quanto rimane delle figure inginocchiate che un tempo si disponevano sotto la loggia – probabilmente i confratelli della Croce dalla veste nera, ma non è da escludere che vi comparissero anche i frati eremitani, magari affrontati ai battuti. Altrettanto lodato è il repositorio aperto nella parete destra, che peraltro doveva cozzare clamorosamente con l’intento illusionistico delle finte logge, il cui fondo fu dipinto per fingere degli scaffali con libri e ampolle, pitture che, per la loro posizione defilata, sono state risparmiate dallo scialbo e sono oggi commovente reliquia di una freschezza che doveva informare tutta la decorazione. Quasi tutti, infine, hanno arrestato il passo davanti alla inusitata soluzione della volta, dove sulle quattro vele si succedono quattro diverse rappresentazioni di Cristo, riproposizioni di iconografie ben diffuse nel Trecento e nel primo Quattrocento, ma difficili da spiegare nella loro associazione nel contesto in esame, anche se è stata individuata una possibile corrispondenza di significati, per quanto lasca, fra ciascuna delle quattro immagini e le scene delle pareti su cui esse insistono (salvo per il *Cristo risorto*, ultima immagine memorabile per chi esce dalla cappella).

Empoli (FI), 5 aprile 2024

**\* Estratto dal testo in catalogo Mandragora**