**EMPOLI 1424**

**MASOLINO E GLI ALBORI DEL RINASCIMENTO**

***Il percorso espositivo***

***1. L’eredità orcagnesca: Gerini e Lorenzo di Bicci***

Nel 1399, a seguito di gravi epidemie, un movimento di Disciplinati, i cosiddetti Bianchi, dilaga per l’Italia, le loro processioni vanno di città in città, esortando alla penitenza, dietro ad antichi Crocifissi di piccola taglia. Anche a Empoli, fra il 24 agosto e il primo settembre. Al passaggio del *Crocifisso*, un’opera della cerchia di Giovanni Pisano custodita nella Collegiata di Sant’Andrea, un mandorlo secco rifiorisce. Nasce una nuova confraternita di Battuti bianchi e viene commissionato un grandioso polittico per inquadrare il *Crocifisso* miracoloso. Per la mostra è stato ricostruito, rimettendo i tre pannelli della predella nell’ordine giusto, con il *Compianto su Cristo morto* in asse con il *Crocifisso*. Il pittore è il fiorentino Niccolò di Pietro Gerini, che perpetua la tradizione trecentesca di rigore formale e severità tetragona. In un secondo momento viene aggiunta una seconda predella, per narrare la processione dei Bianchi, fuori dal castello di Empoli, il concorso di popolo che chiedeva grazie e la fioritura miracolosa del mandorlo. A fianco di Gerini lavora per Empoli, per Santo Stefano in particolare, un altro pittore di antica formazione orcagnesca, Lorenzo di Bicci, che passerà poi il testimone al figlio Bicci di Lorenzo, ampiamente attivo come frescante nella stessa chiesa empolese degli Agostiniani, cercando di conciliare novità e tradizione.

***2. Lorenzo Monaco 1404 e la ventata del gotico internazionale***

Per una chiesetta ora sconsacrata, San Donnino, fuori dalle mura di Empoli, vicino a Santa Maria a Ripa e presso il letto antico dell’Arno, spina vitale dei traffici e dei transiti di una cittadina in pieno sviluppo, Lorenzo Monaco dipinse nel 1404 un trittico mirabile, con al centro una *Madonna dell’Umiltà*, accasciata su un cuscino dorato, dal timido sorriso, in dialogo con santi infinitamente più piccoli di lei, avvolti da ampi mantelli strascicati. È questa un’opera manifesto della conversione decisa del pittore monaco camaldolese, insediato a Firenze in Santa Maria degli Angeli, alle delicatezze estreme e alle accese calligrafie importate di Spagna da Gherardo Starnina e propugnate dal vincitore del concorso del 1401 per la Porta Nord del Battistero, l’orafo e scultore Lorenzo Ghiberti. Sulla scia di questa apertura di gusto altri committenti empolesi cercarono di attrarre da Firenze pittori giovani, educati in questo clima, a partire dallo stesso Starnina, che nel 1409 lavorava per gli Agostiniani di Santo Stefano, ma anche più tardi suoi allievi come Scolaio di Giovanni (per l’altare di Sant’Ivo in Collegiata) e Rossello di Jacopo Franchi (per la pieve di San Giovanni Evangelista a Monterappoli).

***3. L’*ars nova *di Masolino da Panicale***

Firenze all’alba del nuovo secolo fu una capitale del gotico internazionale, in maniera effimera ma intensa. Masolino da Panicale, nato nel 1383, fu nella pittura il maggior interprete di questa stagione, dopo Lorenzo Monaco e Gherardo Starnina. Nel secondo decennio dipinse capolavori di flessuosa eleganza come la *Madonna dell’Umiltà* degli Uffizi, in cui mise a frutto la sua formazione irregolare, collaborando con Lorenzo Ghiberti nell’officina della seconda porta bronzea del Battistero e viaggiando probabilmente nel Nord Italia. Rientrato a Firenze, dove è documentato nel 1422, negli anni seguenti fu tra i primi a reagire, a lato di Fra Giovanni da Fiesole, l’Angelico, e del senese Sassetta, al naturalismo di pelle di Gentile da Fabriano e al contempo a condividere la ricerca di volumi più turgidi e rese spaziali più chiare. Una grande svolta si consumò fra il 1424 e il 1425, dopo aver lavorato in Santo Stefano a Empoli, quando collaborò con il più giovane Masaccio, originario come lui del Valdarno superiore, agli affreschi per Felice Brancacci nella cappella di San Pietro al Carmine, palestra di un linguaggio prospettico e atmosferico, essenziale e coinvolgente. Masolino non rinunciò mai a ritmi dolci e gentili, a fronte della severità di Masaccio, e a colori più delicati. Ne trasse però lo stimolo per intensificare la resa degli affetti, al vertice nella grandiosa *Pietà* per il Battistero della Collegiata di Sant’Andrea, frutto di un ritorno a Empoli dopo la decisiva esperienza della cappella Brancacci.

***4. Pittori di transizione, attorno a Masolino***

Lorenzo Monaco all’inizio del secondo decennio torna a lavorare in Santo Stefano a Empoli con un trittico per la cappella di San Matteo, ora sagrestia, in fondo al transetto destro. Fra lui e Masolino si muovono tanti maestri che condividono in vario modo l’apertura a una pittura più carnosa e sensibile, pur senza assimilare le novità masaccesche nella loro radicalità. Campione di questo mondo di mezzo è Giovanni di Francesco Toscani, che verso il 1410 dipinse un polittico per San Martino a Pontorme, in contemporanea e forse in connessione con una *Madonna col Bambino* in terracotta, plasticata dal giovane Donatello. Francesco d’Antonio, allievo di Lorenzo Monaco, è documentato a fianco di Masolino, a Empoli nel 1424. Nello stesso tempo anche Bicci di Lorenzo, stimolato dalla competizione con Masolino, dipinse, in uno stato di grazia quasi unico per lui, un polittico per l’altare di San Leonardo in Collegiata, su commissione di Simone Guiducci da Spicchio. Come Masolino altri pittori dialogano con le novità masaccesche, stemperandole in una pittura più tenera e luminosa. Uno di questi è Paolo Schiavo, forse autore di un *Crocifisso* affrescato del Carmine, delicatissimo e quasi diafano pur nella precisa resa corporea. Fra Pisa e Lucca condivide questi orientamenti Borghese di Pietro, folgorato dalla visione del polittico di Masaccio al Carmine di Pisa, 1426, attivo pure nella vicina Val d’Era. È l’alba contrastata di un nuovo mondo.

***5. Attorno alla cappella della Nunziata***

Narra Vasari che Gherardo Starnina, rientrato da Toledo e Valenza, nella cappella di San Girolamo al Carmine sorprese tutti dipingendo «alcuni abiti che usavano in quel tempo gli spagnuoli, con invenzione molto propria, e con abondanza di modi e di pensieri nell’attitudini delle figure». Nel 1409 affrescò la cappella in fondo a destra in Santo Stefano, per la Compagnia della Santissima Annunziata. Restano solo alcuni santi del sottarco di accesso, riportati in occasione della mostra nella cappella di origine e messi a confronto con alcune sante superstiti strappate dalla cappella del Carmine, fiche non si vedono mai. Le sue figure sprizzano di vitalità e si accendono di colori smaglianti. Starnina è stato identificato proprio grazie a questi frammenti empolesi, documentati. Prima era noto come “Maestro del Bambino Vispo”, nome critico indicativo della sua vivacità espressiva, in linea con il gusto del gotico internazionale. I santi empolesi hanno pose più nobili e composte, moderando i calligrafismi più accesi. Starnina morì subito dopo. Diversamente da Lorenzo Ghiberti non dovette fare i conti con gli ideali figurativi del primo Rinascimento. Quindici anni dopo, nel 1424, nel transetto prospiciente lavorarono Masolino e Bicci di Lorenzo, insieme. Fra i vari lacerti spiccano quelli di Masolino, la lunetta della cappella di San Matteo, una tenerissima *Madonna col Bambino fra due angeli*, e un gruppo di fanciulle ridenti, cui viene offerto un cero, forse una singolare rappresentazione della festa delle Candelora.

***6. Attorno alla cappella della Croce***

Nella seconda guerra mondiale andarono distrutte la cappella maggiore e quella a sinistra, affrescata da Bicci di Lorenzo, ma emersero i resti della cappella della Croce, fondata dall’omonima compagnia nel 1397. Due anni dopo Lorenzo di Bicci dipinse un trittico, di cui resta la *Crocifissione*, rimessa sul suo altare in occasione della mostra. Grazie all’impulso del priore Michele di Bardo, Santo Stefano attirò artisti di prima grandezza, fra cui Masolino, che nel 1424 vi lasciò uno dei suoi capolavori. Restano nel sottarco santi che reggono la croce. Osservando le sinopie riconosciamo un programma iconografico molto originale. Nella volta Cristo è raffigurato quattro volte, come stimolo per la devozione individuale: portacroce, in croce come *Volto santo* di Lucca, risorto, vivo con la croce mentre versa il sangue in un calice (*Cristo di dolori eucaristico*). In basso sono i resti di un finto colonnato, sotto il quale si inginocchiavano i confratelli e forse anche i frati agostiniani, a livello del pavimento, rivolti verso la pala d’altare con la *Crocifissione*. La cappella era piccola e Masolino ridusse al minimo le cornici – all’opposto di Starnina – spalmando alcune scene da una parete all’altra: così sant’Elena in fondo a destra assisteva alla prova della vera Croce (festa dell’*Invenzione della croce*, 3 maggio) sulla parete adiacente, ed Eraclio a sinistra avanzava verso il muro di fondo, nel riportare la croce a Gerusalemme (festa dell’*Esaltazione della croce*, 14 settembre).