**ANDREA DE MARCHI**

**Curatore della mostra**

***Masolino da Panicale, un irregolare \****

Non è senza significato che Vasari collochi la *Vita* di Masolino, nella parte iniziale della seconda età, subito dopo quella di Lorenzo Ghiberti, prima della *Vita* dell’aretino Parri Spinelli e della sequenza trionfale Masaccio-Brunelleschi-Donatello. Secondo Vasari Masolino avrebbe appreso l’arte della pittura da Gherardo Starnina, ma prima ancora si sarebbe formato nella bottega di Ghiberti «nel lavoro suo delle porte» e anzi fu «il miglior rinettatore che Lorenzo avesse. Ne’ panni delle figure era molto dèstro e valente, e nel rinettare aveva molto buona maniera et intelligenza; per il che nel cesellare faceva con più destrezza alcune ammaccature morbidamente, così nelle membra umane come ne’ panni». Nella «seconda convenzione» fra Lorenzo di Bartoluccio e i «suoi lavoranti», del primo giugno 1407, risulta infatti un «Maso di Christofano», pagato dapprima 55 fiorini e poi 75 fiorini annui, una discreta paga. Secondo Gaetano Milanesi questi pagamenti però potevano riferirsi all’orafo Tommaso di Cristofano di Braccio, immatricolato all’Arte della Seta nel 1409 e morto il 13 gennaio 1413. Come è stato fatto notare Vasari non conosceva il patronimico di Masolino, non attingeva ai documenti, per cui è probabile raccogliesse una tradizione orale di qualche fondamento, presente già in Antonio Billi e nell’A­nonimo Magliabechiano.

Anche altri pittori si formarono in quegli anni magici nella bottega del Ghiberti, primo fra tutti Paolo di Dono, Paolo Uccello. L’identificazione con il pittore, originario di Panicale, probabilmente Panicale de’ Renacci presso Castel San Giovanni (oggi San Giovanni Valdarno) è però per noi molto suggestiva, perché una frequentazione prolungata della bottega ghibertiana potrebbe aiutare a spiegare i caratteri originali dell’arte di Masolino: non solo l’amore per ritmi che cadenzano i panneggi e inarcano le figure, propri del primo linguaggio ghibertiano, squisitamente tardogotico, ma quel modo di concertare a distanza i gesti in reazioni emotive misurate, giocando coi pieni e coi vuoti, prediligendo una mimica sospesa, come fossero istantanee pregnanti. Sono affinità profonde, che coinvolgono proprio la metrica compositiva e che sul lungo periodo qualificano Masolino come un analogo pittorico di Ghiberti, capace fra terzo e quarto decennio di conciliare un’irriducibile eleganza calligrafica con una narrazione più efficace e una resa degli affetti più misurata. In qualche modo, un tentativo di terza via al Rinascimento.

Paul Joannides fece notare come le due ancelle che inorridiscono alle spalle di Erodiade, nella presentazione della testa del Battista del Battistero di Castiglione Olona, 1435, riecheggino rispettivamente i gesti di Lucifero tentatore e dell’Annunciata e del Cristo tentato nelle formelle bronzee della seconda porta del Battistero. Se a distanza di anni riemergono somiglianze simili è evidente che alla base ci deve essere stato un substrato condiviso ben sedimentato. A mia volta vorrei proporre un confronto fra la varia gestualità di san Pietro e degli astanti sopresi alla *Resurrezione di Tabita*, nella cappella Brancacci (1425 circa), e quella orchestrata sapientemente da Ghiberti nella formella con la *Resurrezione di Lazzaro*.

Sulla base della sua portata al catasto del 7 luglio 1427, quando è ancora vivo il padre Cristofano di Fino, sappiamo che allora dichiarava di avere 43 anni e quindi sarebbe nato nel 1384. Non sempre queste dichiarazioni erano precise, ma è chiaro che non poteva essere tanto più giovane. Per noi è allora un enigma capire come potesse dipingere fra primo e secondo decennio, dato e non concesso che non abbia iniziato come plasticatore e non sia giunto alla pittura solo in un secondo tempo, comunque ben prima del 7 settembre 1422, quando lui, pittore del popolo di San Lorenzo, prese a pigione per due anni, a partire dal primo novembre, una casa nel popolo di Santa Felicita, «ubi dicitur la via nuova», avendo come garante il pittore Francesco d’Antonio, alla presenza di Bernardo Ciuffagni, scultore settatore fazioso del Ghiberti. Siamo tradizionalmente abituati a leggere Masolino a lato di Masaccio, ma egli appartiene a tutta un’altra generazione, in sostanza è un coetaneo di Donatello (nato nel 1386) e di Giovanni di Marco, noto come Giovanni dal Ponte (nato nel 1385), un po’ più giovane di Giovanni di Francesco Toscani (nato verso il 1372), di Nanni di Banco (verso il 1374), di Rossello di Jacopo Franchi (verso il 1376-1377), di Filippo Brunelleschi (1378) e di Ghiberti stesso (1378), ma un po’ più anziano di Francesco d’Antonio, suo mallevadore a Firenze nel 1422 e suo socio a Empoli nel 1424 (nato verso il 1393-1394), di Paolo Schiavo e di Paolo Uccello (nati verso il 1397), per non dire di Masaccio, nato nel 1401.

Masolino poco dopo, il 18 gennaio 1423, si immatricolò all’Arte dei medici e speziali, e l’anno seguente alla Compagnia di San Luca. Il nuovo affitto di una casa, per cui è garante in maniera curiosa anche il padre, e l’immatricolazione tardiva fanno sospettare che negli anni precedenti il maestro sia stato lontano da Firenze, che si tratti insomma di un ritorno, quando aveva quasi quarant’anni.

Si è strologato molto sui viaggi giovanili di Masolino, su dove possa essere andato a studiare e a lavorare nel secondo decennio, se nel Nord Italia o già in Ungheria al servizio di Pippo Spano. Dal punto di vista stilistico la base per una ricostruzione critica non può che essere la *Madonna dell’Umiltà* Contini Bonacossi degli Uffizi, un dipinto affascinante e stranissimo che Roberto Longhi gli riconobbe e che presenta già tutti i caratteri profondi della sua arte, ma in morfologie non immediatamente collegabili al suo dipinto più antico universalmente accreditato, la *Madonna* di Brema datata 1423, tanto che un conoscitore come Federico Zeri aveva dubitato dell’attribuzione e proposto che si trattasse di un altro protagonista del tardogotico fiorentino, magari Giuliano d’Arrigo, il Pesello. Lo stato sfibrato di molti punti della superficie pittorica ha reso forse anche più bidimensionale quest’opera, specie nel manto azzurro, che presenta un sommovimento mirabile di pieghe rifluenti, di occhielli sinuosi, di intermittenze maliose della luce e dell’ombra: la traduzione pittorica maggiore che si possa immaginare dell’universo formale del primo Ghiberti. Difficile ricondurre tali squisiti calligrafismi al solo magistero di Starnina, come avviene per contemporanei come Giovanni dal Ponte o Rossello di Jacopo Franchi, anche se non si può escludere che l’affermazione vasariana avesse fondamento. Si intuisce un pittore colto, che come il Ghiberti scrittore dei *Commentari*, si sia nutrito dello studio dei grandi trecentisti e specie di quelli senesi, ma con rielaborazione affatto moderna e autonoma. Dove trovare un precedente sensato per quelle mani dalle dita lunghissime e affusolate, che sfiorano e accarezzano, non stringono mai, se non in Simone Martini? La carnosità polposa, senza rapporto ancora con Gentile da Fabriano, nei volti lattei e appena rosati, all’improvviso quasi diafani, come si può spiegare, a una data che dobbiamo ipotizzare precedente non di poco rispetto al non molto discosta dal 1423 dell’ancona di Brema, *grosso modo* verso il 1415? Possiamo presumere una colleganza con l’abbrivo in quegli stessi anni, ma in più evidente rapporto formativo con la bottega degli Angeli di don Lorenzo Monaco, dell’allora Guido di Pietro, poi fra Giovanni da Fiesole, l’Angelico? Stessa ricerca di chiarezza di gesti e di espressioni, prima che di veri e propri volumi, squisitamente ghibertiana, è infatti nell’anconetta di Rotterdam, che Zeri voleva addirittura della stessa mano della *Madonna dell’Umiltà* degli Uffizi e di un frammento ritagliato di testa della Vergine, di collezione privata, che permette di risalire a ritroso ancora e di far balenare una possibile primissima educazione starniniana, tutta da sostanziare. Ma anche questo nobilissimo vestigio, stagliato contro un nimbo granito dalle insolite fantasie floreali, colpisce per il modo sofisticato con cui la donna flette il capo, mentre una ciocca dei capelli biondissimi e ondosi risbuca all’improvviso, da dietro, sopra la spalla destra, colpisce per il turgore delle carni intessute di pennellatine tremule, per il volto delineato dai tratti esilissimi delle palpebre e della canna nasale. Non è il modo di dipingere, altrimenti denso e compatto di Starnina, e nemmeno quello sfumatissimo ma astratto di Lorenzo Monaco. Anche nella tavola degli Uffizi colpisce quel tessuto vibrante di pennellate intrecciate, che non ha rapporti con la maniera di Gentile da Fabriano, ancora ignota a Firenze, mentre potrebbe ricordare Giovanni da Milano, o per i toni più luminosi perfino il tipico *ductus* di Simone Martini e Lippo Memmi. Si intuisce un pittore dalla tecnica superiore, che nel panorama dominato a Firenze, dopo la morte di Starnina, da Lorenzo Monaco, svetta su tutti, anche sul notevole Giovanni di Francesco Toscani o sull’incantevole Maestro della Madonna Straus, che pure gli si avvicina per quella qualità delle carni «tutta latte e rose», come la definì poeticamente Richard Offner. Sono tutti indizi di una volontà di riforma profonda, che solo nei primi anni venti trovò la sua catalizzazione decisiva.

Empoli (FI), 5 aprile 2024

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