

L'occhio ribelle di Masaccio e la coscienza critica

di Marco Fidolini

Dal *De pictura* dell'Alberti ai recenti restauri degli affreschi del Carmine molti studiosi illustri hanno affrontato la questione masacesca – a volte in modo esemplare – ricostruendone un quadro che lascia ben pochi interrogativi almeno sul piano della lettura critica. E riprendere a scriverne con l'intento di sondare ulteriormente la pur sempre abissale pittura di questo genio, e magari aggiungere qualche piccolo contributo, è davvero impresa inopinabile.

Ma da parte mia non esiste alcun progetto che implichi una simile disperata avventura, anche perché competere con tali studi critico-filologici è fuori dalla portata delle mie conoscenze e comunque non appartiene al disegno e alle ambizioni di questo lavoro.

Quello che invece mi preme, come si sarà già compreso, coinvolge aspetti e interrogativi umanamente più convincenti e pressanti; tuttavia non intendo sottrarmi al ruolo specifico che compete ad ogni *lettore* di opere d'arte, dubitando anche di autorevoli giudizi. E lo farò limitandomi ad affrontare soltanto quei frammenti masaceschi che investono più direttamente la mia ipotesi di lavoro, promuovendoli a *prototipi* artistici senza ritenerli, nondimeno, il corpo di un teorema che ha prodotto seguaci o tendenze fino alla Nuova Oggettività, anche se certe coincidenze ed occasioni parallele, còlte a posteriori, potrebbero indurre a forzature plausibili.

Se poi si vorrà ironizzare su un Masaccio «comunista» e «antiborghese»¹ e dubitare finanche del suo occhio ribelle, o magari vestirlo di scapigliate passioni romantiche per poi ricondurlo sul sicuro terreno della grande pittura, a ridurre in singolare accidente quell'ansia perenne a ingoiare pezzi interi di realtà, per rivomitargli in lucida coscienza critica, senza star lì a «guardarsi le unghie»², troveremo all'istante prestigiose compagnie.

O ci potremmo forse imbarcare, spinti da altri venti, sulla nave del *ritorno all'ordine* insieme a Carrà o Rosai³.

Ma veniamo a Masaccio e alle sue *ribellioni*.

Il blocco piramidale che da Arnolfo si fa pittura in Giotto è il legame strutturale che modella la *Madonna* e il *Bambino* (1424 ca.) nella *Metterza* masoliniana, e qui il confronto con la *Pala di Ognissanti* di Giotto (1306-10) permette già di stabilire, al di là delle affinità dell'impianto monumentale, un diverso approccio con la realtà.

La *Maestà* di Giotto, nonostante la credibilità dei suoi volumi scultorei, la concretezza dei seni rigonfi e delle ginocchia aggettanti, o il desiderio di comunicare gesti e sentimenti terreni, è ancora inafferrabile in quel suo trono, rialzato e distante, eretto a esporre sacralmente quel blocco materno solenne e quel bimbo pressoché ingessato a benedire. In questa perpetuata separazione fra celesti e mortali che ci assoggetta in un'aura di contemplazione divina, il diaframma dogmatico impone insuperabili limiti psicologici anche se «la popolana» del Marangoni «forte sana positiva [...] tradisce la sua origine plebea»⁴.

E di terra plebea è anche l'impasto della tavola masacesca, ma il volto della *Madonna* ed il *Bambino*, come del resto nel più tardo *Polittico* pisano, assumono aspetti del tutto inediti e rivelano al *confronto* con il *prototipo* giottesco, oltre le ovvie risoluzioni formali dello strappo rinascimentale, una misura reale di ben altra intensa partecipazione umana.

Una nuova consapevolezza terrena compone questa austera figura di donna che con dignitosa fierezza materna, perfino regale, in quella composta semplicità popolana, mostra il proprio figlio ad altezza d'uomo. E da questa fierezza autentica, di autorevoli certezze materne, trabocca tutta la potenza espressiva che ogni donna sa palesare in tali frangenti, fino ad impedirci, se occorre, di incrociare la nuova luce del suo sguardo. Eppure questi occhi, che senza respingerci ci escludono dal pregnante evento di intimi affetti, sono pieni di intensa umanità, e la loro apparente distanza emotiva non si interpone a stabilire barriere soprannaturali. E chissà quante volte ci è sfuggito lo sguardo delle nostre donne; e ci ha fatto interrogare e meditare sulla nostra protervia di *maschi* e sulle pretestuose e sciocche prerogative di un rigore morale e di una coscienza intellettiva irrevocabilmente assegnati al più *forte*.

In questa Madonna dal carattere antigrazioso e severo sono già impressi quei segni risoluti e *trasgressivi* che esploderanno fulminei ed urgenti sui muri del Carmine.

Certo nessuno vorrà e potrà oltremodo caricare di significati sociali (e soprattutto questi, in particolar modo) gli esiti pittorici della realtà masacesca e ordinarli, ben strutturati, in un progetto rivoluzionario di quelli a cui la nostra storia moderna ci ha avvezzi. Nessuno oserà rileggere il linguaggio espressivo dell'artista valdarnese come se la sua singolare vicenda quattrocentesca, pur meteora incandescente propulsa fino a noi, avesse prefigurato o lambito la soglia di una cultura sociopolitica quale noi la intendiamo. Niente di tutto questo, ovviamente. Le occasioni di rivolta e la coscienza critica del pittore andranno espunte dalla sua inquieta partecipazione alla drammatica condizione umana, in quella lucida tensione intellettuale ed artistica che trasmuta l'accadimento religioso o quotidiano in una realtà perennemente interrogante, angolare, terragna, irrisolta nella sua dimensione esistenziale. E parrà davvero improprio, quasi burlesco, quel tentativo di taglio crociano di ridisegnare un Masaccio tutto intuitivo (per non parlare di quello più *insolente* che voleva – o vuole – l'artista a seguire sul ponteggio della *Trinità* la mano dell'amico Brunelleschi che tracciava l'impianto prospettico). Come fa sorridere, d'altra parte, quella infelice definizione di *naturalismo* appiccicata più volte nei capitoli della storia dell'arte all'opera masacesca diminuendo – e a mio avviso equivocando – la potenza espressiva del suo linguaggio *attivo*, dinamico; sempre tutto teso a scrutare la sostanza della realtà, i suoi significati profondi, con le sue implicazioni interumane; e che poco concordano con quelle epidermiche registrazioni, magari di altissima qualità estetica, di un occhio passivo che dirige lo sguardo sulle cose della natura.

Del resto anche quei pittori di scuola nordica come il coevo van Eyck o il più tardo Holbein, registrati altrettanto impropriamente sotto il segno del naturalismo (semmai si dovrebbe parlare, *ante litteram*, di Realismo Magico o di pittori *visionari*), trascendono la loro rigorosa oggettivazione in lucidissimi traslati quotidiani che assumono, in più occasioni, impiososi e iperreali teoremi metafisici.

Dunque, e per tornare alla questione principale, sarà opportuno seguire le ribellioni dell'artista anche alla luce di queste considerazioni.

Se ascriviamo al solo Masaccio, come si dice quasi unanimemente*, lo scenario urbano nella *Guarigione dello storpio e Resurrezione di Tabita* (1424-25) di Masolino, sarà meno difficile convincersi della coscienza critica dell'artista espressa in quella simbiosi linguistica relativa al problema *impegno-realtà*.

In questo caso non basterà rimeditare i *prototipi* urbanistico-pittorici degli affreschi giotteschi o di quelli senesi di Ambrogio Lorenzetti. L'architettura fiorentina di questo fondale e le annotazioni dell'inventario quotidiano cittadino, dipinti sulle facciate e sulle finestre, se per un verso riducono l'invenzione masacesca nel rimando a certe intenzioni urbanistiche del Giotto soprattutto padovano (queste sicuramente sconosciute all'artista rinascimentale) o di quello *Bardi*, poi ripreso dai seguaci del maestro medievale e dal calibratissimo Maso di Banco, o a quelle ancor più decise e complesse del *Buon Governo* (1338-40) di Ambrogio (in questo straordinario documento di ricostruzione urbanistica e campestre si muove un formicolio umano di ogni ceto sociale: dai muratori alle botteghe artigiane; dalla processione cortigiana ai contadini intenti al lavoro nei campi. E poi le donnine affacciate ai balconi o alle finestre; gli oggetti sospesi sui davanzali e i panni stesi ad asciugare), non ci autorizzano a ridimensionare il nuovo significato etico-formale dell'affresco.

E sarà difficile prendere per buone le riserve avanzate dal Francastel, peraltro propenso a ribaltare l'ordine di grandezza fra Masaccio e Masolino, naturalmente a danno del primo⁵.

Il fatto è che in questo frammento urbano di Firenze si evidenzia una volontà di racconto tutta intessuta di avvenimenti umani, dove la presenza del *documento* architettonico e delle sue correlazioni sociali (molto più descrittive e inani per la loro fissità narrativa negli artisti precursori; addirittura apologetica nel Lorenzetti), travalica la realtà più spicciola per comunicarci un intreccio di situazioni esistenziali e psicologiche di

incomparabile partecipazione alle vicende terrene. La condizione umana svelata in questo brano di vita minuta e la sua essenziale e icastica valenza espressivo-formale, scarnificata da ogni belletto o narrazione favolistica, prorompono crudamente dalla parete frantumando anche il protagonismo del racconto apostolico dipinto da Masolino che, inutile barriera, si frappone alla nostra vista. Anzi è proprio questo contrasto ideologico di due realtà antitetiche (non solo pittoriche) a ribaltare la resa espressiva dell'affresco, cosicché quella masoliniana (tutta intessuta di raffinatezze tardo-gotiche, di riferimenti *cortesi* o di finzioni teatrali pur mascherati da involucri solidificati e da plasticismi chiaroscurali; da costrutti prospettici e velature di umane passioni, tutti epidermicamente e scolasticamente impigliatisi fra le setole dei pennelli del più vecchio collaboratore in uno «scompiglio mentale»)6 cede il passo a quel quarto – o giù di lì – di affresco marginale che scavalca le tavole del palcoscenico miracolato, appena accarezzato dai piedi di San Pietro e compagni.

Ma questo frammento periferico obbedisce ad un pensiero preciso dell'artista, fortemente determinato da una coscienza morale immanente; da una radicata consapevolezza della fragile condizione umana; da un ripiegarsi partecipe e commosso nell'evento quotidiano.

Un quarto di calce dove già si configura ampiamente la frattura ideologica con la regola medievale e si separano il vincolo religioso e il suo *pathos* dalle vicende e dai sentimenti umani; l'apologia delle corti e il suo dominio dall'evidenza più amara e grigia del reale. Questa nuova volontà espressiva e il suo costante assillo di una ritrovata dignità umana, restituiti anche nell'apparenza più marginale dell'intonaco masacesco, magari per risucchiarsi «nel sentimento della grama giornata fiorentina»7 attraverso quel sobrio inventario quotidiano esposto o appeso alle finestre o tracciato sulle figurine della piazza, rinvigoriscono l'ipotesi di un occhio ribelle e di una meditata coscienza critica.

Sarà bene, a questo punto, ripensare a quel brano acutissimo del Longhi che interpreta e sottolinea, come nessuno ha saputo fare, l'intreccio psicologico di questa straordinaria vicenda artistica quando, in polemica col Salmi8, scrive: «... Allora neppur le scimmiette che corrono sulle cornici facendo stridere i pali negli infissi, il lenzuolo povero che pende dal davanzale, la gabbietta o il cestino, ci sorprendono o ci distraggono troppo; e nulla ci narrano altro che di umor grave nel tardo meriggio, vuoto di eventi, il vecchio che sermona, seduto fuori della porta; il giovine immantellato che consuma la sua bile strusciando la spalla alla calce fresca del casamento; la borghese che nel rientrare s'appoggia, soprappensiero, al battente, e persino il bimbo che, seguito ad un passo dalla zia beghina, frigna e si torce perché lo portano a' vespri»9.

Ora poco ci importa che la «calce» non sia poi così «fresca» o che la «beghina» anziché «zia» abbia altri legami di parentela o segua per caso il bambino; e lasciamo alla fertile inventiva dello studioso tali meravigliose fantasie. Quello che invece ci convince è la sostanza di questa lettura pregnante di sicure evidenze, di reali rimandi psicologici, di valenze sociali espresse magistralmente in quelle notazioni che dicono di «umor grave [...] vuoto di eventi» o si soffermano in quei «consuma la sua bile» e «frigna e si torce».

È qui, anche in queste minute vicende, che il linguaggio di Masaccio si acumina e trafigge ribellandosi alle convenzioni celebrative (religiose e no), o al potere della committenza, per fluire liberamente e perfino ficcarsi nella vuotezza – allora come oggi – della realtà più intorpidita e banale, inquieta, a volte rassegnata, ed esprimersi come autonoma ma interattiva coscienza morale in un mondo di uomini veri.

Nessun artificio, dunque, condotto a mitigare i bruschi e stentorei segni di una realtà antierica che si fa civile consapevolezza, e poi storia, in quella negazione dell'ordine preconstituito, accattivante, inesistente.

Se è davvero così – e non mi pare altrimenti – si deve cogliere da questi *periferici* lacerti di parete un significato, oltreché di grande pittura, di meditazione espressiva sulla condizione esistenziale di una Firenze *altra*, lontana dal pur avviato splendore architettonico, dal brulichio operoso o magari dai nuovi lumi della Rinascita. Perché l'intenzione di questo brano pittorico è aspra e ci mostra una città mediocre, infiacchita; quasi perdente in quel grigiore quotidiano di piazza e di strade che si ripete ovunque, da

sempre; in quel respiro monotono e lento di vita domestica, appena celato o scoperto dai legni delle imposte di quell'alveare di calce.

Allora, se intendiamo il fondale masacesco in questi termini, si prefigurano nuove speranze e ribellioni che attraverseranno oltre le pitture di Masaccio tutta la storia per giungere fino a noi, si voglia o meno sottilizzare con il Berti intorno a quella «tragica ironia antiborghese»¹⁰ del quasi certo *Desco* di Berlino, magari scrutata al microscopio e vista affiorare con «malumore» sui volti dei «suonatori assoldati» in quella stupenda lettura longhiana di *fatti*. Di certo, l'artista, quel pensiero ribelle lo espresse comunque in molti pezzi di intonaco del Carmine, insieme a sentimenti e passioni di più violenta tragedia.

E saranno appunto i nudi della *Cacciata*¹¹ (1424-25) a rammentarci perennemente la fragile condizione umana, in quella drammatica e brutale esplosione di dolore e di vergogna che dal Quattrocento percorre, rabbrivendo, tutta la nostra storia. Mai tanta terribilità pittorica si è identificata con le vicende umane per riemergere vera, lacerante e crudele, ma anche più stolta, nei massacri guerreschi e nelle violenze del nostro tempo (dai campi di sterminio alla bomba di Hiroshima ed oltre), sopportando un castigo terreno di smisurato dolore, perfino più assoluto e disperante della tragica potenza dell'irrevocabile destino biblico. E anche in questo sconvolgente affresco, oggi restituito a migliore lettura e alla sua originaria nudità, si potranno cogliere con più violenza espressiva, al di là dei formidabili e rinnovati valori formali, quelle intenzioni terrene tutte protese e mirate a raggiungere il cuore di una realtà brutalmente interrogante.

E pure qui, come altrove, si è fatto il nome di Giotto, se non come diretto legame formale, almeno per il richiamo espressivo della tensione drammatica che Adamo ed Eva sprigionano nella loro straziante umanità, indicando l'affresco padovano della *Strage degli innocenti* (o in modo più plausibile, seguendo il Marangoni, gli esempi pistoiesi e pisani dei *pergami* di Giovanni Pisano)¹².

Senza dubbio il primigenio e altissimo esito giottesco (e il confronto a distanza sarà più agevole in termini pittorici anziché di scultura) è già un esempio di dramma espressivo che rivela, in quel riappropriarsi di sentimenti umani, una nuova e lancinante realtà del racconto evangelico. Ma il *pathos* impresso soprattutto nei volti delle donne – dove un sospetto di tragedia antica le muta quasi in gruppo di prefiche – e nel bambino che si divincola dalla presa del carnefice, resta irrevocabilmente bloccato nelle forme scultoree, senza oltrepassare il riquadro imposto per raggiungerci e coinvolgerci emotivamente; (e che dire di quella pur crudele ammicchiata di corpicini, disposti a pietraia, che non riesce a raggelarci?¹³ Forse apparirà più crudele e gravida di passioni terrene la resa impietosa dei flagellanti, dipinti appena poco sotto, in parte fissati in sadici e oltraggiosi gesti espressivi).

Del resto in tutto il ciclo padovano la presenza della tensione drammatica e il relativo rapporto con la realtà si consumano all'interno della finzione scenica; e l'osservazione del Gombrich – in positivo – sul *Compianto del Cristo morto* («Ci pare d'essere testimoni dell'evento reale come se fosse recitato sul proscenio».)¹⁴ è pertinente anche per il resto degli affreschi e comprende un'altra proposta di lettura.

Difatti l'esser testimoni, o osservatori, di una scena che si compie sulle tavole di un teatro, anche se per un istante o in più tempi una recitazione, neppure tanto straordinaria, ci cattura e ci rende partecipi di una illusoria finzione esistenziale di poltrona, supera appena i confini di un'epidermica commozione. Si tratta insomma di simulazioni provvisorie segnate dai confini stessi del proscenio.

Niente di tutto questo, invece, nella *finzione* masacesca.

La nostra partecipazione non è più testimonianza di un dramma, magari enfatizzato, che si compie esclusivamente sulla parete dipinta. Noi siamo riflessi e coinvolti totalmente nella tragedia umana di quei due corpi nudi, pronti a rabbrivire, a soffrire; a vergognarci. Non esiste qui una barriera fisica o immaginaria che ci relega al ruolo di testimoni commossi per un evento recitato, e lo scambio fra l'immagine dipinta e la nostra realtà è continuo, simbiotico, irrecusabile. È la nostra stessa esistenza che ci scorre davanti e che ci prende alla gola, in modo brutale, come nelle occasioni più dolorose e angoscianti del nostro quotidiano. È la perenne vicenda della condizione umana che si ripete in ogni

tragedia; quando il dolore diventa incontenibile e cede ogni intimo pudore, senza schermirsi, per comunicare il vortice dei sentimenti, anche nella sua totalità corporea, e trovare il conforto degli uomini.

Quel corpo possente di Adamo che si inarca e si ripiega nella sua disperante ingiuria, incurante della sua nudità virile (e non è certo casuale quella gamba destra arretrata nel riprodurre il passo e che oggi riscopre in modo *insolente* il membro maschile)¹⁵, raggruma una potenza espressiva di una realtà senza precedenti, apodittica, aspra, ribelle: *antiborghese*, appunto.

E in quel volto di Eva un altro grido di uomini – più lacerante e moderno dell'*Urlo* bestiale di Munch – straziante e terribile; di una sofferenza strappata alla carne, vissuta in un brivido raggelante, fino a cancellare ogni rimando biblico per farsi monito terreno impetuoso e indelebile alle nostre coscienze. Mai più un simile impeto di dolore diromperà così allarmato e allarmante in tutta la pittura superando perfino i confini temporali, oltre ogni scuola o rivoluzione formale, per mantenere intatta la sua forza espressiva ed artistica di perenne contemporaneità, a interrogarci storditi e magari a confonderci («...ma chissà, davvero, che qualcuno, sbirciando di traverso *quest'ingrata* figura, non l'abbia presa per 'uno dei soliti sgorbi d'oggi'!»)¹⁶.

Certo questi corpi impastati di carne, plasmati e fulminati da una luce impietosa, e costretti a calpestare la terra in quel penetrare reale di spazi, continueranno a camminarci affiancati e a ricordarci, incessanti, la fragile natura umana e il suo immanente destino.

Allora questa nuova tensione espressiva, questo dramma brutale e pressante della realtà non potranno essere ricondotti al semplice diaframma temporale o formale che separa la straordinaria stagione medievale di Giotto dall'alba rinascimentale, ma a quella appassionata e vigile coscienza morale radicata nella pittura di Masaccio. Allora parrà davvero improprio quel ritornello di un «Giotto rinato» anche (o soprattutto) alla luce del *dopo* Masaccio, quando le fratture temporali saranno anche più rilevanti, e le consapevolezze civili e le intenzioni di rivolta giocheranno tutte a favore dei nuovi intelletti.

Non sarà poi difficile ritrovare nell'episodio più celebrato della cappella Brancacci (*Tributo*, 1425), oltre la contingente vicenda del *Catasto* e il suo relativo ammonimento a rispettare ed applicare le leggi, l'impegno di Masaccio a restituirci i segni reali dell'esistenza, specialmente per quelle tipologie espressivo-psicologiche magistralmente impresse nei volti e nei corpi degli apostoli. Anche in tal caso la realtà degli uomini supera il racconto evangelico e la pur civile allusione catastale, e si fa ricostruzione umana, autentica e partecipe in quel terragno cilindro centrale penetrato dall'aria e scavato all'interno come il *Colosseo*¹⁷.

Ed ecco un pulsare di vita in quelle diversità corporee di giovani e vecchi; nelle più docili ed imberbi carnagioni; in quelle rozze o marcate dagli impacci popolari. In quella tensione colloquiale o di ascolto spaesato, tradita dalle fronti corrugate e dagli sguardi accigliati, attoniti; forse smarriti e che rivelano a volte, nella loro disarmante semplicità di analfabeti, una difficoltà a capire (ed è probabile che l'apostolo fra il Cristo e il gabelliere sia anche debole d'udito), a sgarbugliare il nodo dialogico concettuale – e perfino verbale – degli interlocutori protagonisti. Neppure un debole segno di tregua espressiva o di mitezza formale – se non fosse per quel frammento di Cristo dal «viso di cera e miele»¹⁸ – in quel gruppo di uomini dimessi, appesantiti e sgraziati dalle fatiche; appena più raddrizzati e giovanili come il biondo San Giovanni o meglio acconciati e più *certi* del presunto Brancacci¹⁹.

Ancora un mondo ruvido, di aspra umanità, dunque, ad agitarsi in questi volti inquieti; di corpi gravi piantati in quella terra che si allontana, oltre di essi e il caseggiato, a sollevare gobbe montuose che a noi valdarnesi rammentano quelle del Pratomagno.

Ma gli affreschi che rivelano più intensamente l'occhio ribelle e la coscienza critica di Masaccio sono le due superbe e sconvolgenti storie di Pietro dipinte ai lati dell'altare della cappella Brancacci.

Nel *S. Pietro che risana gli infermi con la propria ombra* (1426-27) si ritrovano espressi con più forza quei caratteri socio-urbani della realtà quotidiana già fortemente fissati nel

fondale *fiorentino* della *Tabita*. E in questo affresco, più del piccolo corteo evangelico o della miracolistica presenza di Pietro, pur ben salda alla terra per quell'incedere lento e sicuro o per quel volto assorto di vecchio saggio che schiva il nostro sguardo (come nella Madonna della *Metterza*) nella consapevolezza austera di un compito assegnato, sono le tre piramidi umane – in posizione scalata – che sottolineano e rafforzano la fuga prospettica di quello sguincio urbano appena forato da un minuscolo rettangolo di cielo (e si tenga presente che, qui come altrove, l'applicazione dell'impianto prospettico non sopravanza mai la resa espressiva del reale; anzi l'impiego della nuova regola spaziale resta contenuto al ruolo di strumento, destinato soprattutto a caricare il significato delle cose terrene, con la stessa intenzione e misura riservata agli uomini unitamente rappresentati. Quanto saranno diversi, dopo Masaccio, i modelli architettonici impeccabili e calcolati nell'utopico riordino classico!). La strada – o meglio il chiasso – non molto dissimile, peraltro, da quello squarcio di sinistra nella *Tabita* che spacca i caseggiati e fugge in prospettiva, distende in questo scorcio ombelicale di case uno straordinario brano della realtà urbana fino a fornirci, al di là delle differenziazioni architettoniche e dei relativi materiali edili (pietra bugnata, calce e intonaco dipinto), mai banalmente descritti, un inventario abitativo che implica intenzioni e richiami esistenziali. E l'estensione stessa del tema urbanistico – di pari dignità e valore pittorico rispetto alle figure – risolto senza intenti aulici o scenografici, o iperboliche e intellettualistiche applicazioni prospettiche, avvalora l'ipotesi di un Masaccio costantemente alle prese con il progetto etico di una realtà dimensionata a misura d'uomo, anche laddove la presenza umana è soltanto intuibile.

Da questo vicolo angusto di Firenze, di popolo misero, forse più grigio e uggioso del fondale della *Tabita*, sbucano d'un tratto storpi e pezzenti questuanti come stanati al passaggio di un forestiero dai panni un po' più decorosi e si appressano, cenciosi e petulanti, in quell'attesa implorante e servile, in quel rituale e ostentato raggrinzarsi di gesti.

Pressappoco così potrebbe essere apparso all'occhio del pittore l'evento apostolico in questa corte di miracoli.

Dei tre disgraziati, quello in piedi, già risanato – o pago dell'elemosina – si mostra compito e devoto, dignitoso e grato, nella sua sincera e profonda espressione di umanità accorata. L'altro, il più vecchio e cencioso, genuflesso; timoroso di alzare lo sguardo, ossequiosamente composto e tutto proteso nell'attesa incerta e trepidante di un evento sospeso. E poi il più giovane che solleva il busto e si protende in avanti forse dubbioso, appoggiato alle minute stampelle; puntando sicuro, quasi insolente, il suo occhio di sfida verso l'apostolo, mentre una smorfia inebetita si stampa sul grugno rigonfio.

In questi tre personaggi si riassumono i drammi e le passioni di un'umanità dolente, emarginata, perseguitata da un destino crudele e straziante; e l'episodio evangelico cede il suo significato religioso al dramma esistenziale di tutti gli uomini, in quella accorata partecipazione di eventi quotidiani che si ripetono da sempre nelle strade del mondo.

Inserito sociale, dunque, in questa interazione compositiva di uomini e case, finanche a rammentarci, attraverso quel giovane corpo impietosamente demolito dal male, gli ultimi strazianti tronconi umani su cuscinetti a sfera che, radenti i muri, strisciavano sui marciapiedi dell'ultimo dopoguerra, o magari crudelmente ritratti da Dix o Sander.

E dell'altra storia parallela del Santo (*Distribuzione dei beni e morte di Anania*, 1427) che dire?

Se anche qui – come nel *Tributo* – si allude forse alla nuova legge del Catasto del 1427 il messaggio civile di Masaccio può arricchirsi di ulteriori significati storico-contingenti, senza però modificare la già sostanziale intensità espressiva e morale dei contenuti umani e dei richiami sociali proposti da questa ulteriore straordinaria lezione pittorica.

Nella composizione in questione, a differenza dell'affresco simmetrico, si stabilisce un rapporto architettonico-urbanistico di altro respiro. Non più il filare prospettico delle case addossate nell'angusta stradina, ma uno squarcio profondo di spazio incastrato fra i casamenti turriti e che appena oltre i confini urbani si allontana in pance arrotolate di collina, fin sopra un altro Pratomagno (ora innevato), per poi disperdersi nella voragine azzurra del cielo.

La città si apre alla campagna rimescolando la sua gente, in un rinfittirsi pressante di indigente urbanesimo pronto a promuovere i contadini al rango di popolani, magari emarginati e pezzenti.

Ed è ancora di uomini miseri e della loro dolorante esistenza che si parla in questa pittura; e non sarà più significativo e determinante che altrove il monito evangelico, nonostante l'intensità dolorosa del volto di Pietro o il fulmineo e mortale stramazzone di Anania. Ma non sarà neanche quell'inserito straordinario di campagna, o il castello già tizianesco all'apice della collina; e neppure la potente resa dei volumi, impregnati e modulati da cromie impastate di luce, a catturare con prepotenza il nostro sguardo; e testardi punteremo dritti al gruppetto di miseri popolani che sulla sinistra dell'affresco, diviso a metà dallo spigolo del caseggiato centrale, si contrappone all'altra schiera umana malgrado il sottile legame di quel formidabile intreccio di mani. (E chissà che questa divisione di genti – l'infermo e i popolani cenciosi opposti alla compagnia apostolica – non alluda, superando il significato evangelico, a traslati di altra intenzione. Ma anche considerando per certa la lettura cristiana di una divisione comunitaria dei beni, e plausibile l'esortazione a pagare il Catasto, probabilmente suggerita dal monito della punizione divina per l'imbroglio di Anania, il contenuto etico del groviglio espressivo dipinto in quelle miserevoli figure, di fatto, non sposta di una virgola il rimando masacesco ad una realtà che si fa prepotentemente coscienza critica).

Ancora un povero storpio, questa volta più dignitoso, consapevole, severo, forse sereno; dallo sguardo acuto, diretto, intelligente. Magistralmente caratterizzato in quella calvizie pronunciata; nella naturale trascuratezza dei folti capelli sulla nuca o dell'ispida barba; dal tascapane afflosciato a tracolla. Rigido in quell'equilibrio precario. (E anche qui potrà essere utile il confronto con Giotto e il suo storpio dipinto nell'affresco della *Drusiana*, o con i miseri del *Trionfo della morte* di Buffalmacco).

Più in là, ad un passo, la mirabile figura di donna con in braccio il bambino. E subito il pensiero corre al solido corpo materno nella *Metterza* e alle altre Madonne che trattengono e mostrano figli in pose terragne, *dinamiche*, scomposte. Ma se la Madonna della tavola masoliniana è popolana austera e consapevole del proprio ruolo di madre, questa donna tradisce un'ancor più umile condizione sociale in quel corpo tutto cilindrico e sgarbato di robusta contadina. E quel volto miseramente incorniciato da un cencio di massaia rustica, infiacchito da uno sguardo greve e rassegnato nella sua smorfia labiale di amarezza, resta impietrito e ingrato. Neppure il disagio per la forte presa del braccio che sorregge il figlio – o la certezza della moneta ricevuta – smuove il dramma umano che si consuma dentro il petto e la mente di questa donna.

Il bambino invece smania annoiato; ignaro di tanta sofferenza. Si struscia una mano sulla testa, e con l'altra si tiene alla madre o forse si gingilla intorno a quel collo robusto e tirato che sguscia dall'umile veste. Anche lui ricoperto di poveri panni; di un avanzo di cencio, come il fagotto acconciato sul capo della donna; a mostrare il suo piccolo culo rigonfio e scomposto dalla pressione dell'avambraccio materno.

E oltre lo spazio di queste due magistrali figure, lì vicino allo storpio, una vecchia ricurva dall'occhio penetrante; un cranio pelato che sbuca improvviso; una giovane donna – forse gravida – con le mani composte sul ventre, assorta e dimessa.

In diciannove giornate di lavoro Masaccio riuscì, in questi due affreschi, a comunicarci quell'insuperabile groviglio di gesti e turbamenti umani; di angosce dignitosamente custodite, di brutali insolenze sociali, di aspettative deluse e di ancestrale rassegnazione, ritessendo con occhi ribelli in quella cruda realtà pittorica l'intreccio di un'umanità fragile e travagliata.

Io non so se la realtà e la sua relativa valenza, da sempre angolare e inafferrabile, troverà una qualche certezza unitaria nella pittura di questo genio e se sarà possibile riconciliare le letture critiche dell'innumerabile schiera di illustri studiosi. Certo ci si dovrà districare, forse con il rischio di perdersi, nella selva delle *realtà* masacesche a riconoscere uomini o eroi. Sì, perché la realtà dell'artista – a seconda dei casi e tanto per citare due esempi – implicherebbe letture, diciamo, molto variegate: «... Malgrado tutta la

sua concretezza Masaccio non è un realista, perché la sua realtà è una leggenda di eroi» (Venturi)²⁰; o «... una umanità di eroi, ma di eroi che calcano la nostra terra» (Procacci)²¹.

Ma le certezze, forse, sono altre e se il progetto della pittura contiene, come io credo, oltre il valore formale dello specifico artistico un respiro linguistico più profondo e palpitante, Masaccio è riuscito a restituirci la simbiosi espressiva del linguaggio che si fa, irrevocabilmente, ideologia.

Si discuta pure sul concetto di realtà, di naturalismo e poi di umanità o di eroi; tuttavia converrà rimeditare sulle *scelte* dell'artista. Su quella intenzionale vocazione selettiva e provocatoria della realtà più aspra e violenta, fragile, rassegnata; altrove quasi sempre timorosamente annotata in ruoli marginali, addolcita in folcloristiche e didascaliche rappresentazioni; o perfino degradata in pietistiche immagini per la finta commozione dei potenti.

Sarà davvero difficile ripensare a questa straordinaria lezione di pittura e di coscienza critica senza essere trafitti, anche nel cervello, da una lingua così brutalmente penetrante e interrogativa.

Io credo che la pur derisa nomea di pittore «antiborghese», il suo impegno morale, e la sua partecipe commozione umana siano oltremodo ribaditi dal confronto delle opere stesse attraverso quel percorso che da Giotto si dilata fino ai nostri giorni. Del resto la meteora masacesca esprimerà tutta la sua singolare potenza fin subito la sua scomparsa fisica, ma gli esiti rinascimentali che seguiranno di lì a poco non filtreranno per l'occhio ribelle di Masaccio. I nuovi protagonisti, quasi insensibili alla fragilità degli uomini e del loro destino, con una brusca sterzata, si allontaneranno per altre vie, magari rimuginando intorno alla vigorosa lezione plastica del giovane maestro e alle sue applicazioni prospettico-spaziali. Poi scioglieranno il suo magistero nel volumetrico plasticismo dall'impronta devozionale dell'Angelico; o ficcheranno occhi e cervelli in raffinatissime e tardogotiche favole di corte, dai labirinti di fughe e punti di vista, come in Paolo Uccello, o in quei superbi e assoluti teoremi di metafisica rarefazione del grande Piero.

Dopo sarà anche più difficile ritrovare il protagonismo brutale degli uomini in quelle pur straordinarie vicende di intelletti tutti rivolti a conquistare il centro del mondo o a rincorrere utopiche armonie e dimensioni mitologiche. La ribellione di Masaccio e la sua lacerante avventura di quotidiane *banalità* terrene, attraverseranno in apnea tutto il successivo percorso dell'arte, per riemergere di tanto in tanto a riprendere fiato – forse a respirare con i polmoni del Caravaggio – e giungere intatte e allarmanti anche alle nostre più illuminate e consapevoli ragioni.

L'occhio ribelle e la coscienza critica di Masaccio non ci appariranno allora il prodotto di una deformante lettura ostinata e capricciosa; e neppure l'irritante coincidenza di un *infortunio* epocale.

Che poi questa vicenda sembri ancor oggi troppo singolare e moderna poco importa. (E allora che pensare di Leonardo e del suo altrettanto irripetibile *incidente* se guardiamo, al di là del suo geniale talento di artista, a quelle fughe di scienza che hanno lambito finanche il nostro tempo?). A noi non rimane che piegarci all'evidenza dei fatti (le opere) e riconoscerci insopprimibili urgenze esistenziali che hanno superato cinque secoli di pittura e di storia.

E sarà bene tener presente come riferimento etico, in questo itinerario segmentato, la costante masacesca.

* *Postscriptum*

È probabile che gli affreschi del Carmine, a restauro ultimato, correggano la traiettoria critico-filologica degli studi masaceschi.

Da quanto si può già intuire dal considerevole materiale pubblicato sullo stato avanzato dei lavori – tuttora in corso – non mi pare che al di là del prestigioso intervento, che ha permesso di acquisire una ricca documentazione di certi rilievi tecnici e di riesumare

vivide cromie e brani d'intonaco originale, frammenti inediti e sinopie, il vecchio *nocciolo* pittorico di Masaccio prometta essenziali alterazioni alle migliori letture sull'opera dell'artista.

Di grande rilievo parrebbe invece, in seguito alla pulitura, l'ascrizione totale a Masolino del fondale della *Tabita* (Casazza e poi Berti, 1988) semmai con qualche marginale interrogativo, per i più ostinati, sul «giovine» bilioso e «il vecchio che sermona».

Su questa nuova proposta critica i *Fatti* del Longhi risultano fortemente datati e vacillano trascinandosi dietro tutte le successive *cantonate* fino all'attuale restauro.

Si ridisegna così, almeno in questo brano di affresco, un Masolino inedito, più terragno e vicino a Masaccio; e certo meno attonito per quello «scompiglio mentale» longhiano.

Sarà difficile, peraltro, stabilire se – e quanto – nel fondale, unica prova di *esatta* realtà e *coscienza critica* di Masolino, abbia pesato la vicinanza – o la mano – di Masaccio.

Per quei *tetti* poco masaceschi o per altre considerazioni del brano in questione si potrebbero avanzare più ipotesi; del resto il confronto dei ritrovati medaglioni con racemi e ascritti rispettivamente a Masolino (testa femminile) e Masaccio (testa maschile – «anche se estratta da una invenzione masoliniana» – Berti, 1988) non sembra contribuire, a mio avviso, a chiarire stature o flessioni di alcune collaborazioni fra i due artisti.

Sotto questa nuova luce anche il mio scritto (antecedente alla pubblicazione dei risultati di restauro) sulle architetture del fondale e le relative implicazioni sociali, tutte costruite sul pennello di Masaccio, verrebbe (o viene) inficiato. Può darsi che l'abbaglio critico possa ulteriormente rivelarsi macroscopico e irragionevole per non aver provveduto a riconoscerlo come tale, e nell'attesa di prenderne atto dal vivo mantengo il testo stilato a suo tempo.

Meno clamoroso mi pare invece il risultato di un'altra pulitura (*S. Pietro risana gli infermi*) dove cielo e architetture, compreso il capitello corinzio (elementi tutti intuibili già prima del restauro anche attraverso le fumosità dell'affresco), non modificano la fisionomia del vicolo angusto o comunque delle relative implicazioni esistenziali, pur anticipando un'architettura «albertiana» (Baldini, *Critica d'arte*, n 9, 1986).

Note

1 Luciano Berti, *Masaccio* (1964). [x](#)

2 Roberto Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio* (1940). [x](#)

3 La questione Masaccio-Novecento, e nel caso specifico Masaccio-Carrà e Rosai è piena di equivoci. Personalmente ritengo che l'elemento plastico-chiaroscurale, estrapolato e recuperato dalla lezione masacesca in termini formali semplicistici, non è sufficiente a qualificare la supposta rivisitazione della grande figura rinascimentale. Troppo spesso si è tirato in ballo Masaccio, da Longhi (Carrà) ad Arcangeli (Rosai), per avallare la qualità pittorica dei due artisti (non eccelsa nel primo, ancor più scadente nel secondo). L'argomento esula comunque da questo lavoro, anche se nel capitolo sulla Nuova Oggettività esistono sfumati cenni a Carrà e Rosai, in parte ricollegabili alla presente nota. [x](#)

4 Matteo Marangoni, *Saper Vedere* (1930). [x](#)

5 Le pagine del volume *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo* (1951), di Pierre Francastel, che trattano dei due artisti tendono, in più occasioni, a ridimensionare la figura di Masaccio. Senza dilungarmi troppo sull'argomento, del resto opinabile e direttamente accessibile attraverso la lettura del saggio, mi limito ad espungere qualche significativo frammento. «Pur di trovare un eroe, si è preso Masaccio [...]. Si dice che Masaccio ha creato l'arte nuova negli affreschi del Carmine»; e ancora «Accanto a Masaccio si profila la figura sacrificata di Masolino e non vedo perché, se non in omaggio al Vasari, si seguiti a preferirgli il primo». E alludendo ai due giovani in mazzocchio della *Tabita* arriva perfino a farneticare, forse per aver guardato qualche altro intonaco («Ammetto che il gruppo di giovani che passeggiano sia uno dei brani migliori di Masaccio o di Masolino, ma nego che il tema sia rivoluzionario»). E non mi pare poco! [x](#)

6 Op. cit. n. 2. [x](#)

7 Ibidem. [x](#)

8 Il Longhi, nel citatissimo *Fatti di Masolino e di Masaccio*, considera come «prevenzione contenutistica» le riserve formulate dal Salmi sull'attribuzione masacesca delle figurine dipinte sul fondale architettonico della *Tabita*. Secondo l'interpretazione di Mario Salmi, il racconto novellistico di questi piccoli frammenti di

affresco andava ascritto al «loquace Masolino». [x](#)

9 Ibidem. [x](#)

10 Op. cit. n.1. [x](#)

11 Considero secondaria ai fini di questa rilettura masaccesca l'itinerario cronologico dell'esecuzione degli affreschi. Del resto la questione della progressione esecutiva e dei *tempi* è tuttora dibattuta, anche se i *Documenti* di James Beck (1978) sembrano ipotizzare la partecipazione di Masaccio al ciclo pittorico dopo il 29 luglio del 1427, in base alla denuncia dei redditi dell'artista («Masaccio era molto indebitato e allo stesso tempo nessuno gli doveva del danaro, ciò significa che egli aveva pochi, se non nessun, lavori in sospeso»). Ma il documento della denuncia dei redditi dell'artista non sembra avallare sufficientemente l'ipotesi dell'intervento al Carmine nel 1427 se, come sembra più plausibile, Masolino e Masaccio lavorarono gomito a gomito dall'inizio del ciclo. (O. Casazza, *Critica d'Arte*, n° 9, 1986). [x](#)

12 Op. cit. n. 4. [x](#)

13 Forse il sospetto del Toesca sulla presunta collaborazione di un aiuto per l'epidermica drammaticità e una certa ridotta dinamicità (elementi a mio avviso costanti in molte opere giottesche) non è fondato. Resta il fatto, però, che la composizione esprime un dramma anche troppo teatrale. [x](#)

14 Ernst H. Gombrich, *La storia dell'arte* (1950). [x](#)

15 Questa *insolenza* anatomica in un corpo prossimo alle dimensioni naturali contiene significati ideologici ed espressivi di una ribellione non rapportabile a quella del *Giudizio* giottesco di Padova. Infatti nella cappella Scrovegni, a parte l'intenzione *terroristica* radicata nel dogma e l'infernale massacro di peccatori (anche se più umani), rigenerato dall'incubo romanico di Coppo di Marcovaldo, si dovrà ben aguzzare la vista per distinguere agevolmente quelle figurine che palesano i loro falli circoscritti. (*Insolenza* del resto non associabile al membro del contemporaneo e frontale, nonché femminile, *Adamo* di Masolino). [x](#)

16 Op. cit. n. 4. [x](#)

17 La questione del presunto viaggio romano che Masaccio avrebbe fatto nel 1425 e la più tarda esecuzione del *Tributo* (rivissuto nel gruppo degli apostoli con la memoria ancora tutta rivolta alle architetture di Roma), proposte da Longhi e riaffermate da Ferdinando Bologna, hanno fatto pensare ad «un vero Colosseo d'uomini». [x](#)

18 Op. cit. n. 2. (È pressoché assodato, almeno sul piano formale, l'intervento di Masolino sul volto del Cristo). [x](#)

19 Il *presunto* Brancacci è certamente più attendibile della generica traccia del Vasari o di chiunque altro voglia identificare nell'effigie in questione il volto di Masaccio. A dire il vero una tale ipotesi e quantomeno balorda; basterà dare un'occhiata a quel volto che ci punta di traverso in quel rettangolo di penombra, a due passi dal *San Pietro in cattedra*, per ricostruire le sembianze del Nostro ribelle. [x](#)

20 Lionello Venturi, *Come si comprende la pittura* (1947). [x](#)

21 Ugo Procacci, *Tutta la pittura di Masaccio* (1951). [x](#)

Tratto da:

M. Fidolini, *Impegno e realtà – Da Masaccio alla Nuova Oggettività*, Arnaldo Lombardi Editore, Palermo, febbraio 1991.

Suggerimenti bibliografici sull'argomento

- R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, 1913/1914 e Sansoni, Firenze, 1988.
 L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, 1926 e Einaudi, Torino, 1972.
 C. Carrà, *Impressioni su Masaccio*, in *Il Vasari*, 1-2, 1930.
 M. Marangoni, *Saper Vedere*, 1930 e Garzanti, Milano, 1986.
 M. Salmi, *Masaccio*, Roma 1932 e Milano, 1948.
 R. Longhi, *Fatti di Masolino e Masaccio*, in *Critica d'Arte*, 1940.
 L. Venturi, *Come si comprende la pittura*, Roma, 1947 e Einaudi, Torino, 1975.
 E. Gombrich, *La storia dell'arte*, 1950 e Einaudi, Torino, 1966.
 U. Procacci, *Tutta la pittura di Masaccio*, Milano, 1951.
 P. Francastel, *Lo spazio figurativo dal Rinascimento al Cubismo*, Einaudi, Torino, 1960.
 L. Berti, *Masaccio*, Milano, 1964.
 F. Bologna, *Gli affreschi della Cappella Brancacci*, Milano, 1965.
 J. Beck, *Masaccio – I documenti*, 1978 e ed. it. 1986.
 F. Zeri, *Cappella Brancacci: è un vero scandalo*, in *La Nazione*, 15 novembre 1989.
 U. Baldini e O. Casazza, *La Cappella Brancacci*, Olivetti-Electa, Milano, 1990.
 J. Beck, *Restauri – Capolavori & affari*, Marco Nardi Editore, Firenze, 1993.

