

GIOVANNI PACCAGNINI

UNA PROPOSTA PER DOMENICO VENEZIANO

NEL MUSEO NAZIONALE di Pisa è attualmente esposta una inedita, bellissima Madonna dell'Umiltà, (fig. 1), proveniente da Cedri,¹⁾ di un interesse raro per lo schietto carattere primitivo, cioè primevo, che conserva pur nella sapiente orditura spaziale e architettonica di tutta la composizione. Il problema attributivo posto da questo dipinto mi parve inizialmente di non difficile soluzione e tale da potersi centrare entro una rosa di due o tre nomi al massimo. A chi poteva, infatti, essere attribuita un'opera di tale qualità e timbro — che, per la cronologia, sembrava ragionevole porre verso il 1430 — se non ad un grande artista toscano della specie di un Sassetta, o di un Angelico, oppure di un Masolino? La prima impressione fu, in verità, assai favorevole al Sassetta per l'analogia del ritmo compositivo di questa Madonna con quello della Madonna del politico di Cortona; mentre alcuni dati sembravano indicare, per la Madonna di Cedri, una esecuzione vicina, se non contemporanea, al politico delle Nevi, che sta fra il 1430 e il 1432. E d'altronde anche nel gruppo della Madonna col Bambino del politico di Borgo San Sepolcro, recentemente pubblicato dal Carli,²⁾ non vi erano accenti di stile che potevano invogliare un avvicinamento con questa Madonna? Eppure restava un ostacolo grosso per una identificazione di tal sorta: il rigore quasi programmatico della Madonna di Cedri, difficilmente conciliabile con la nervosa libertà del Sassetta. Anche la struttura spaziale delle pieghe, solo in apparenza gotiche, che sembrava apparentare la Madonna di Cedri con quella di Cortona, rispondeva sostanzialmente, nei due dipinti, a concezioni affatto diverse, risolvendosi la costruzione prospettica nel Sassetta, come è stato osservato,³⁾ in struttura ritmica, mentre nella Madonna di Cedri la purezza ideale del segno tende invece verso una definizione razionale delle tre dimensioni prospettiche. La curiosità, più che l'interesse, che ebbe il Sassetta per la prospettiva fornì certamente nuove possibilità alla sua immaginazione lirica; ma nelle sue opere lo spazio resta sempre privo di una misura razionale, con improvvisi scarti e scambi fra le tre dimensioni, che fan ruotare le immagini in una sorta di empireo lirico, dove i concetti di vicino e lontano sembrano di continuo reversibili. Ma qui, in questa Madonna (fig. 2), l'intenzione prospettica è inequivocabile, e costante è il controllo delle forme sui canoni di una misura geometrica dello spazio.

Era dunque assai più plausibile indirizzare le ricerche verso l'Angelico: tanto più che la Madonna di Cedri era già stata a lui attribuita in una vecchia scheda da me ritrovata in archivio. Volli allora ricercarne un possibile termine di paragone nel raggio dell'attività di questo grande pittore fiorentino, e l'incontro più probante in questo senso mi parve di trovarlo nella 'Madonna Stroganoff' ora a Leningrado, attribuita dal Longhi all'Angelico e dallo stesso critico datata subito dopo il 1424 per la "venatura improvvisa e, direi quasi, contro voglia, delle novità di Gentile sopra un fondo di primo masaccismo", che si nota in quel dipinto.⁴⁾ Tuttavia, e indipendentemente da ogni altro rilievo, le ben altrimenti avanzate ricerche di assimilazione della costruzione prospettica masaccesca che risultano nella Madonna di Cedri nei confronti della Madonna Stroganoff, ne spostano la datazione sulla fine del terzo decennio del 1400, o sui primi anni del quarto. Eppoi, nonostante la parentela fra le due opere, che diversità nel sentire la luce, il colore, lo spazio! E anche qualche anno più tardi che divergenza fra l'accentuazione plastica che assume il colore nei volumi dell'Angelico nel momento nel quale egli è più accosto a Masaccio, e il disciogliersi in passaggi leggeri del colore di questa Madonna, come se il suo pigmento si stemperasse in un fluido sottile, che ne attenua il valore cromatico e lo irradia tutt'intorno in tono luminoso. E allora non era piuttosto da tentare l'ultima delle ipotesi accennate, quella per Masolino, che forse meglio avrebbe potuto spiegare la delicata fluidità del colore di questo dipinto? Esempi ve ne sarebbero stati da ricordare, se non del tutto puntuali per la composizione, almeno assai attraenti, come la più antica 'Madonna' di Brema o la 'Madonna' della coll. Contini-Bonacossi; oppure, ancor più, certe teste femminili degli affreschi di Castiglione d'Olena (fig. 3). Ma, guardando meglio, dove troveremmo in Masolino una razionalità di linguaggio come quella che porta, in questa Madonna (fig. 4), il residuo goticismo della linea verso un preciso significato spaziale che rivela, nell'artista che la eseguì, una fase assai avanzata di esperimenti delle nuove leggi della prospettiva geometrica? Il paragone insomma col Sassetta, l'Angelico e Masolino, che lascio aperto per chi voglia svilupparne i termini, mi sembrava da non doversi portare troppo addentro, e che non convenisse spingerlo al di là degli accertamenti di una contemporaneità di gusto e di ambiente, che non riusciva però a divenire identità di cultura. La



FIG. 1 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MADONNA DELL'UMILTÀ

quale, per molti aspetti, portava semmai più verso l'Angelico: ed era pertanto doveroso estendere la ricerca anche nell'ambito dei suoi scolari e seguaci, nella speranza di trovarvi una paternità sicura per questo dipinto. Per quanto, dopo aver indugiato in tale indagine, debbo dire che nessuno dei maggiori o minori collaboratori

dell'Angelico è riuscito a convincermi di poter reggere la delicata sensibilità per il colore, la leggerezza e libertà dei passaggi chiaroscurali che si trasformano in valori atmosferici, la padronanza — anche se non ostentata, anzi dissimulata — dello spazio che dimostra l'autore di questa Madonna. E avrei lasciata la questione, pur circostanziandola, nei termini di questa parentela generica di gusto e di cultura con i tre grandi artisti citati, in attesa che altri dati più precisi potessero meglio chiarire il problema, se alcuni e non secondari aspetti di quest'opera di altissima qualità non mi avessero invece suggerito l'ipotesi per Domenico Veneziano, che ho anticipata nel titolo e che vorrei esporre come base di discussione.

Come dicevo gli aspetti già indicati, soprattutto angelicani, che si notano nella 'Madonna dell'Umiltà' di Cedri, non mi sembrano esaurire l'esame del dipinto. Nonostante il carattere tipicamente fiorentino della sua costruzione spaziale, resta sempre in questa Madonna come un'aria forestiera, che in parte si potrebbe spiegare con l'influsso di Gentile da Fabriano a Firenze, ma che probabilmente è un accento derivato dallo stesso ambiente veneziano sui primi del 1400: come dire nato da quel modo d'intendere e sentire la luce con empirica ma acuta sensibilità spaziale, e insieme da quel fiorito e raffinato gusto decorativo del colore che dai più anziani pittori veneziani, quali Niccolò e Zanino di Pietro, Jacobello del Fiore, ecc., si trasmette e si sviluppa in questi primi decenni del secolo in Jacopo Bellini o nel Giambono. E ciò che più sorprende è che queste inflessioni forestiere non contrastano né restano esterne allo schema spaziale fiorentino della composizione, anzi vi si fondono pienamente con una tale sicurezza ed equilibrio che denotano, nell'artista che dipinse questa tavola, una eccezionale facoltà di sintesi fra tendenze così diverse. Il gruppo della Madonna col Bambino (fig. 4), e specialmente il Redentore (fig. 5) hanno infatti, una impostazione prospettica così sicura che non so trovarne riscontro, intorno al 1430, neppure nelle opere contemporanee dei pittori fiorentini che più a fondo meditarono, dopo la morte di Masaccio, su tal genere di problemi. La delicata, e insolita a Firenze, sensibilità per il colore e la luce di questo dipinto è sempre controllata da una regola razionale, da un principio geometrico che ne guida con esattezza il ritmo. A cominciare da elementi in certo modo esterni, come la cornice entro la quale si dispongono con studiata misura, lungo un asse verticale di simmetria, il gruppo della Madonna col Bambino sotto l'elastico arco ad ogiva, ed in alto la bellissima figura del Redentore, affacciantesi nel tondo come da una luminosa finestra aperta sul libero spazio. Ma tale articolazione prospettica si può verificare in ogni particolare: ad es. si osservi il libro aperto che il Redentore tiene nella mano sinistra, per la sua impostazione sulle tre dimensioni dello spazio

e per la razionalità del rapporto fra la pagina in ombra e quella in luce; le dita della stessa mano che scorciano in prospettiva nella profondità dell'angolo formato dal libro; il gesto ampio del braccio destro del Redentore, che gira nello spazio luminoso; l'aureola a piatto prospettico (fig. 7) e il braccio destro del Bambino, con quello scorcio brusco e vivace della manina; il senso ideale dei volumi leggeri, tendenti dovunque verso forme geometriche, e in modo più accentuato nella testa e nel collo cilindrico della Madonna (fig. 6). Tutte queste indicazioni portano tuttavia a concludere che l'organica e razionale costruzione di questo dipinto, per quanto di evidente ispirazione masacesca, ha una funzione già ben differenziata da quella che aveva la prospettiva in Masaccio. Poiché i robusti e drammatici valori chiaroscurali di Masaccio qui si attenuano in una luce diffusa, che alleggerisce i volumi e rende trasparenti le ombre; i rapporti plastici si trasformano in rapporti pittorici, dove prevalgono i problemi di un libero spazio atmosferico. Segni che chiaramente precorrono l'indirizzo che avrà la pittura fiorentina dal quinto decennio del 1400 in poi, ma che sono invece nuovi e contrastanti, all'inizio del quarto decennio, con le generali ricerche contemporanee di assimilazione del plasticismo masacesco.

Tali sono le ragioni di stile e di accento poetico che mi hanno indotto a mettere in rapporto questa problematica Madonna con le opere note, per quanto tutte più tarde, di Domenico Veneziano. Certo non mi nascondo che i problemi che presentano opere mature di Domenico sono già così differenziati da quelli del dipinto in questione, che non sembra possibile istituire un raffronto fondato su dati sicuramente controllabili. Ma tale differenziazione non mi pare maggiore di quella che esiste, ad esempio, fra le opere giustamente attribuite alla giovinezza di Filippo Lippi e quelle della sua più matura attività. E quando anche ci si voglia riferire alla Madonna della pala di S. Lucia dei Magnoli (fig. 8) — la figurazione spazialmente più evoluta e



FIG. 2 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MADONNA DELL'UMILTÀ

complessa di Domenico Veneziano — credo possibile che quel problema figurativo abbia uno dei suoi presupposti in questa 'Madonna dell'Umiltà' che nel confronto risulta tuttora deliziosamente acerba e per questo vincolata da una più stretta ortodossia masacesca, ma

che è già liberamente immersa in uno spazio luminoso, scandito da volumi semplici e chiari. Anche se notevolmente distanti l'una dall'altra nel tempo ritengo insomma che queste due figurazioni possano bene essere della stessa razza stilistica. Si confrontino per esempio certi particolari come la libera composizione prospettica delle braccia dei due Bambini, mosse circolarmente nello spazio con scorci arditi, ma esatti e naturali; e l'andamento della linea di contorno delle teste nelle due Madonne, o delle teste e dei corpi dei due Bambini. È una linea che con sicura naturalezza si muove nello spazio prospettico, non guidata come in Masaccio dal senso plastico della massa, ma da quello della luce, che pertanto la riassorbe in sé o la condensa in ombra al limite dei morbidi volumi. Ed è perciò caratteristico dello stile di Domenico Veneziano che questa linea non abbia un valore grafico uniforme e astratto, matematico (come ad es. in Paolo Uccello), ma sotto-

linei — facendosi più marcata o più leggera, fino a scomparire del tutto nella luce (fig. 9) — la sensibile sottigliezza dei luminosi passaggi chiaroscurali.

Con la 'Madonna in trono' del tabernacolo Carnesecchi, ora nella Galleria Nazionale di Londra (fig. 10) il rapporto sembrerebbe per certi lati più diretto, anche per la maggior vicinanza temporale fra i due dipinti.⁵⁾ Analoga è, nelle due Madonne, l'equilibrata misura geometrica, la pausata larghezza spaziale dei rapporti prospettici, la disposizione simmetrica e bilanciata dei volumi lungo un asse verticale centrale, nonché quella specie di rigidità iconica, che permane in entrambe le figurazioni della Vergine, e che può essere un residuo di antica tradizione veneta. Per qualche particolare, oltre alle aureole a piatto prospettico dei putti, vorrei citare il modo come le teste delle due Madonne si raccordano al corpo con le curve dolcissime, ma rigorosamente geometriche, del collo e della tunica, che segnano il limite di volumi ideali.

La parentela stilistica mi pare ancora più stretta con l' 'Adorazione dei Magi' di Berlino, sia nei particolari della Madonna e del Bambino, sia nella somiglianza del *ductus* pittorico, che suggerirebbe per le due opere un'epoca di esecuzione distante appena di pochi anni. E poiché la 'Madonna dell'Umiltà' qui

pubblicata è da presumersi eseguita intorno al 1430, ne risulterebbe confermato il parere di chi ritiene l' 'Adorazione dei Magi' opera primitiva e giovanile di Domenico Veneziano.⁶⁾ Tralascio, per brevità, altri paragoni che si potrebbero istituire con altre opere di Domenico, come la 'Madonna' di Bucarest, la 'Madonna' Berenson, la 'Madonna' Kress.



FIG. 3 - CASTIGLIONE D'OLONA, BATTISTERO - MASOLINO
STORIE D'ERODE (PARTICOLARE)

Comunque sia, è ben legittimo domandarsi, di fronte ad un'opera attribuita a Domenico Veneziano (sia questa, oppure un'altra), la cui esecuzione si aggiri intorno al 1430, se vi sono ragioni storiche sufficientemente valide per poter supporre che questo pittore fosse già attivo a Firenze verso la fine del terzo, o ai primi del quarto decennio del 1400. Generalmente la prima attività di Domenico Veneziano a Firenze, salvo qualche parere discordante nei riguardi dell' 'Adorazione dei Magi' di Berlino, si fa risalire non oltre la fine del quarto decennio del 1400.

Ciò innanzi tutto perchè le prime notizie documentarie che interessano questo artista sono quelle che si ricavano dalla lettera da lui scritta a Piero dei Medici nel 1438, e dai pagamenti eseguiti nel 1439 per i suoi affreschi di S. Egidio.⁷⁾ Inoltre perchè si suppone che egli abbia appreso la scienza della prospettiva da Paolo Uccello, il quale non avrebbe certo potuto insegnargliela senza averla lui stesso bene appresa e approfondita per qualche anno, dopo il suo ritorno a Firenze da Venezia nel 1431. Il Fiocco ritiene anzi che Domenico Veneziano si sia accompagnato con Paolo Uccello, nel 1431, nel suo viaggio per Firenze; ipotesi assai logica, ma solo a patto che si faccia di Domenico un allievo o un seguace di Paolo.⁸⁾

Circa le prime documentazioni della presenza e dell'attività di Domenico a Firenze risultanti dalla lettera menzionata e dai pagamenti del 1439, si può tuttavia osservare che proprio l'importantissima commissione di S. Egidio potrebbe dimostrare che Domenico Veneziano doveva essere già da tempo noto ed apprezzato come eccellente maestro a Firenze se, nel più importante centro artistico d'Italia, dove non mancavano grandi maestri locali, si affidava un lavoro di tal genere ad un pittore forestiero. E inoltre la mancanza di notizie sulla precedente attività di Domenico a Venezia, insieme alla perfetta assimilazione del nuovo linguaggio prospettico



FIG. 4 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MADONNA DELL'UMILT  (PARTICOLARE)

fiorentino che si nota nelle sue opere sicure, ci fa supporre che — sul fondo della sua natura e della sua prima educazione veneta — la sua piena formazione artistica sia avvenuta a Firenze in età giovanile, a contatto diretto con le opere di Masaccio e con quelle dell'Angelico, piuttosto che sotto la guida di Paolo Uccello. Ciò che d'altronde è in accordo col senso della lettera citata, nella quale Domenico ricorda in maniera elogiativa l'Angelico e Fra Filippo, ma tace affatto sul conto di Paolo Uccello. Silenzio che, non solo può avere un significato di implicito giudizio negativo nei confronti di quest'ultimo, ma che sarebbe piuttosto strano se Domenico fosse stato legato a Paolo da rapporti di collaborazione o di discepolanza. Se diciamo dunque venti anni per indicare all'incirca l'età che poteva avere Domenico

Veneziano arrivando a Firenze, non è dir poco per un artista dei tempi di Masaccio, e di quella tempra. Ma allora — poichè la sua nascita è da porsi, secondo i dati finora noti, pochi anni dopo l'inizio del secolo — il suo arrivo nel centro dell'arte nuova coinciderebbe con la venuta a Firenze di Gentile da Fabriano verso il 1422, piuttosto che col ritorno in patria di Paolo Uccello nel 1431. È ben possibile che anche Domenico — insieme al pressochè coetaneo Jacopo Bellini, ricordato per l'incidente avuto a Firenze con la giustizia nel 1423⁹⁾ — sia stato *famulus et discipulus* di Gentile da Fabriano: ciò non dovrebbe sorprendere se si pensa ai legami diretti che ha l'arte di Domenico con quella di Gentile.

In quanto alla prospettata collaborazione di Domenico Veneziano con Paolo Uccello, e alla ipotesi che il primo abbia appreso l'arte e la scienza del comporre prospettico dal secondo, direi che si tratta di un'impressione ben giustificabile ma parziale, che non trova sicura conferma neppure nelle opere di Domenico che

più parrebbero convalidarla. Come ho detto, un indizio in senso contrario sembrerebbe derivare, e *silenzio*, dalla stessa lettera scritta da Domenico nel 1438. Da un punto di vista stilistico poi la certezza di una dipendenza, anche per il solo apprendimento della prospettiva geometrica, di Domenico Veneziano da Paolo

Uccello, se non ci si ferma alle sole apparenze, mi sembra ancor più difficilmente raggiungibile. In verità l'articolazione spaziale di questo innamorato folle della prospettiva che è Paolo Uccello, secondo il ritratto vasariano, non nasce da una realtà sicuramente sperimentata e dominata, e il suo tendenziale estremismo matematico non riuscirà mai — per le interne contraddizioni, incertezze e allucinazioni — a liberarsi completamente dalla bidimensionalità della tradizione grafica gotica, anche quan-



FIG. 5 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MADONNA DELL'UMILTÀ: IL REDENTORE

do Paolo, incuriosito e meravigliato, tenta a fondo l'esplorazione della terza dimensione prospettica rinascimentale e vi si trova dentro, come Alice nel paese delle meraviglie, sbalordito e stupefatto dalle inaudite possibilità che essa offre alla sua fantasia. Il mondo poetico di Paolo è astratto e fiabesco, e la prospettiva doveva sembrare a questo grande sognatore poco meno che un'operazione magica, che gli permetteva di estrarre dalla superficie da dipingere una grande quantità di immagini, mediante l'applicazione di pure leggi geometriche. Un'illusione spaziale, insomma, un'evasione piuttosto che una forma di conoscenza del mondo reale dell'esperienza. Tanto che diventa credibile quanto racconta il Vasari, che cioè Donatello, esaminando alcuni disegni di "cose di prospettiva difficili e impossibili", eseguiti da Paolo, gli abbia più volte ripetuto: "Eh, Paolo, questa tua prospettiva ti fa lasciare il certo per l'incerto",.

In modo assai diverso Domenico Veneziano intende ed applica la prospettiva geometrica, di cui comprende



FIG. 6 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MADONNA DELL'UMILT  (PARTICOLARE)



FIG. 7 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MADONNA DELL'UMILTÀ (PARTICOLARE)

appieno l'importanza, ma anche i limiti da non varcare per non cadere nell' "incerto". L'astrazione matematica e l'esperienza sensibile della realtà in lui s'incontrano e convergono si direbbe naturalmente: in questo punto di dominio e di equilibrio sta la serena armonia della sua arte. Uno dei caratteri della sua pittura che ci lasciano più stupiti è appunto questa sua tranquilla sicurezza nel risolvere a suo modo, e con piena coscienza dei diversi scopi da raggiungere, i problemi della costruzione prospettica del Brunellesco e di Masaccio — che erano anche per i fiorentini di grande difficoltà in quegli anni — quasi come se la nuova concezione spaziale egli l'avesse già nel sangue, piuttosto che averla appresa trapiantandosi in un ambiente artistico così diverso da quello veneziano di origine. Eccezionale equilibrio fra sensibilità e razionalismo che, nella pittura di Domenico, sta alla base, per usare alcuni termini del suo grande allievo Piero della Francesca, dell'unitaria "commensuratione", non solo dei "profili et contorni proporzionalmente posti nei luoghi loro", ma anche del colore, ormai disciolto anch'esso con divina proporzione nella libera luce dell'atmosfera. Un artista di tal genere aveva ben poco da apprendere dalle

ossessioni prospettiche di Paolo Uccello che, con le sue incertezze e i suoi squilibri, era tutt'altro che il vessillifero della pittura del Rinascimento. Indipendentemente dall'attribuzione che qui si è proposta, questa sproporzione e differenza fondamentale fra le opposte concezioni dei due artisti resterà ugualmente evidente anche paragonando opere sicure della loro più tarda attività. Se, per l'analogia del motivo geometrico, confrontiamo ad es. la bellissima, ma astratta, irrealista prospettiva che si sventaglia nel 'Miracolo dell'ostia' della predella di Paolo a Urbino, con la stupenda ma veridica ed esatissima prospettiva del pavimento della pala di 'S. Lucia dei Magnoli' si dovrà pur concludere che, se l'uno aveva qualcosa da imparare in fatto di prospettiva dall'altro, questo era semmai Paolo e non Domenico. E con questo non si vuol dire che l'arte di Paolo sia inferiore a quella del Veneziano, o degli altri grandi artisti a lui contemporanei, ma soltanto che l'uso che egli fa della prospettiva è ben diverso e le conoscenze scientifiche che egli possedeva inferiori

a quelle che generalmente gli vengono attribuite. D'altronde si ricordi che un trattato sulla prospettiva non sarà lui a scriverlo ma Piero della Francesca, allievo di Domenico; e che ad una sufficiente coerenza e precisione prospettica Paolo arriverà soltanto dopo la metà del secolo, con le sue famose 'Battaglie' e la seconda serie di affreschi nel chiostro verde di S. Maria Novella, quando invece Domenico — se non verso il 1430, almeno poco dopo — aveva già raggiunto ben più tangibili e certi risultati.

Intorno al 1430 Domenico Veneziano doveva avere circa venticinque anni, poichè morì nel 1461 all'età di anni cinquantasei, per quanto afferma il Vasari. Egli era dunque coetaneo di un altro grande artista fiorentino, Filippo Lippi, nato nel 1406. Oltre alla comune età, che rende più facile lo scambio delle idee, doveva essere fra i due giovani uno stretto legame di amicizia se Domenico, nella già ricordata lettera del 1438, parla di Fra Filippo in termini tanto lusinghieri. E si sa quanto la necessità di affermarsi sugli altri porti all'invidia e alla rivalità, più che a un generoso riconoscimento dell'altrui valore. Il giudizio contenuto in quella lettera — che cita soltanto l'Angelico e Fra

Filippo come "bon maestri", che dipingevano a Firenze in quel tempo — si può anche considerare storicamente giusto; ma non ci si può sottrarre all'impressione che esso, per essere stato espresso da un attore di quella storia, sia troppo restrittivo. Perché Domenico non nomina altri grandi pittori, che egli doveva ben conoscere, come ad es. Paolo Uccello? Ritengo che alla citazione dei soli nomi del Lippi e dell'Angelico non sia da dare il valore di giudizio critico, ma di affermazione di gusto e di indicazione delle persone e delle tendenze artistiche con le quali Domenico fu a Firenze in rapporti più diretti e fecondi. Così, nello scrivere a Piero dei Medici, Domenico poteva ricordare Fra Filippo come l'amico col quale aveva avuto in comune le straordinarie esperienze artistiche di quegli anni memorabili, mentre all'Angelico forse pensava come a colui che, a Firenze, era stato il primo maestro che l'aveva introdotto alla comprensione sicura e non esaltata della prospettiva, e all'arte di Masaccio. Nel lungo ma incompleto elenco dei grandi artisti che si formarono con lo studio appassionato degli affreschi della cappella Brancacci, il Vasari pone il Beato Angelico al primo posto: posizione di preminenza confermatagli dalla critica moderna, la quale ha riconosciuto come l'Angelico sia stato il primo ad intendere appieno la grandezza di Masaccio.¹⁰⁾ Certo, per l'autorità derivantegli dal magistero della sua arte e dall'età, egli dovette essere il Mentore fra quella schiera di giovani che, secondo la narrazione vasariana, frequentavano quotidianamente la cappella Brancacci; fra i quali era certamente il giovane carmelitano Fra Filippo, ma, pur non nominato dal Vasari,¹¹⁾ con ogni probabilità anche il suo amico e coetaneo Domenico Veneziano, se le ragioni di stile contano qualcosa. Questa sorta di condiscendenza dei due giovani artisti nella cappella Brancacci sotto la guida ideale dell'Angelico mi sembra possa anche documentarsi con uno scambio di accenti stilistici nelle opere di ascendente masacesco da essi eseguite in quegli anni. E sebbene sia ormai da ritenere pacifica l'attribuzione della 'Conferma della regola carmelitana' già al Carmine, al giovane Fra Filippo, che l'avrebbe dipinta fra il febbraio 1432 e il gennaio 1433,¹²⁾ è significativo che questo affresco sia stato assegnato anche a Domenico Veneziano.¹³⁾ Punti di contatto sono riscontrabili nello stile dell'affresco del Lippi e della 'Madonna dell'Umiltà' qui pubblicata; ciò che confermerebbe l'ipotesi prospettata sui rapporti dei due giovani artisti, qualora fosse esatta l'attribuzione di questa Madonna a Domenico. Si veda, in entrambe le opere, il trattamento di alcune teste e la stessa generale traduzione della lezione plastica masacesca in una dolcezza di volumi filtrati di luce. Ma la 'Madonna dell'Umiltà' dimostra una sapienza spaziale ben superiore a quella riscontrabile nelle approssimazioni prospettiche dell'affresco, d'altronde assai bello, di Fra



FIG. 8 - FIRENZE, UFFIZI - DOM. VENEZIANO
PALA DI S. LUCIA DEI MAGNOLI (PARTICOLARE)

Filippo. Basta ricordare la salda impostazione del 'Cristo benedicente' che abbiamo già analizzata (fig. 5), che non soltanto l'indisciplinato e sbalordito Fra Filippo, ma neppure l'esperto Fra Angelico credo avrebbe potuto realizzare. Per la sua grandiosità monumentale

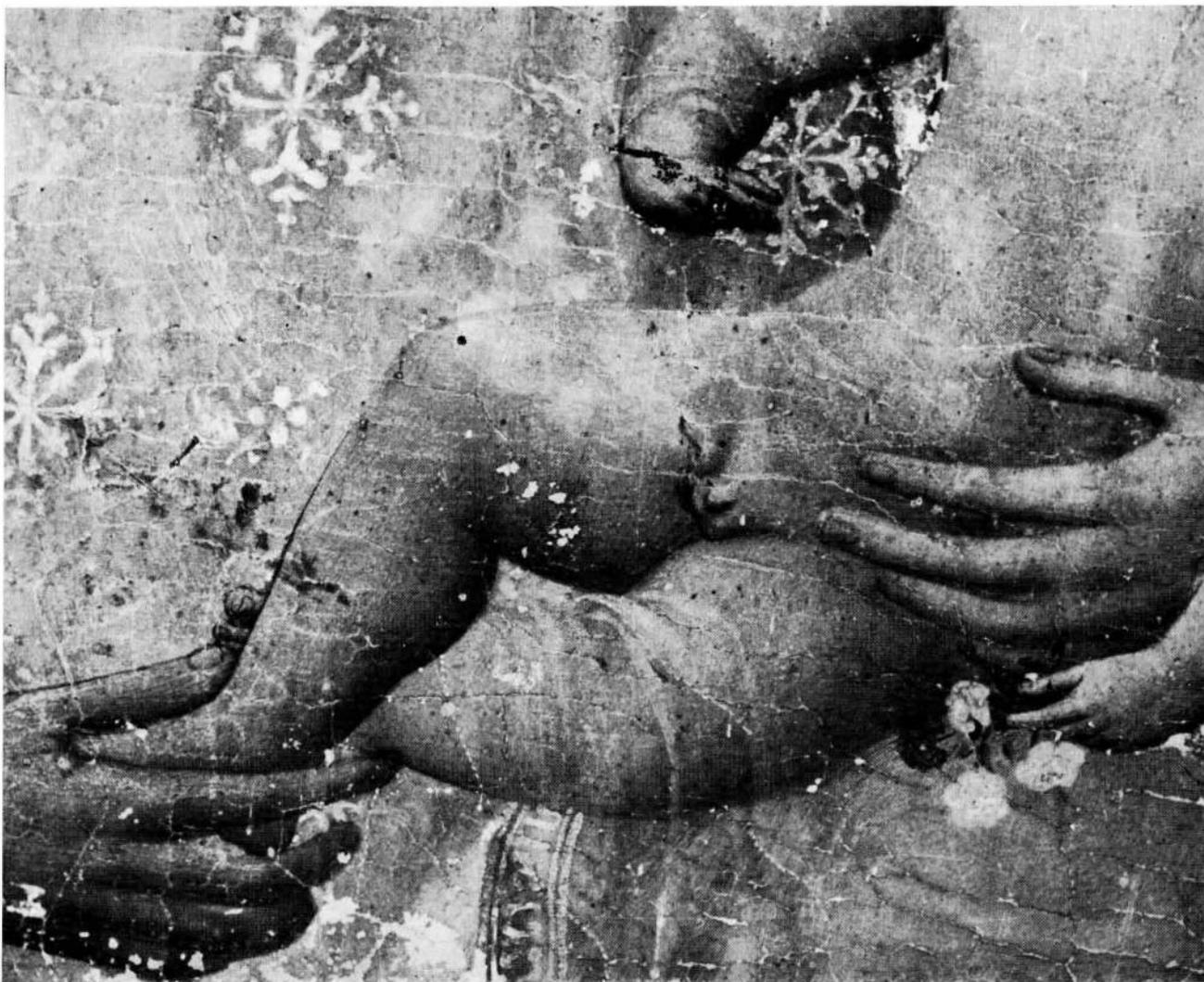


FIG. 9 - PISA, MUSEO NAZIONALE - MADONNA DELL'UMILTÀ (PARTICOLARE)

questa stupenda figura è degna dello stesso Masaccio; e non è da escludere che essa derivi da qualche esemplare analogo di Masaccio oggi scomparso.¹⁴⁾ Un'altra opera di questi stessi anni, concordemente attribuita a Fra Filippo, che parrebbe presentare lo stesso genere di problemi, è la 'Madonna dell'Umiltà' del Museo del Castello a Milano nella quale i rudi accenti masaceschi, per quanto prevalenti, sembrano già filtrati attraverso i morbidi e luminosi volumi di Domenico Veneziano. E tuttavia occorre notare come in questo dipinto del Lippi, oltre a contatti con la scultura di Donatello, sia soprattutto evidente quell'entusiasmo per l'arte di Masaccio che si manifesta intenso in quegli anni anche in altri compagni frequentatori del Carmine, come ad es. in Domenico di Bartolo. Ciò serve a meglio distinguere il modo affatto diverso col quale Domenico Veneziano e Fra Filippo reagiscono, in quel periodo di formazione, di fronte all'Angelico che li

introduce col proprio esempio alle grandi novità di Masaccio. È affatto naturale che l'impulsivo e spontaneo Fra Filippo rimanesse sbalordito da tali novità alle quali era portato a risalire direttamente, come una farfalla abbacinata da un gran lume, senza tenere in gran conto le assimilazioni plastiche e prospettiche derivanti da Masaccio, che erano già avvenute nell'arte dell'Angelico. Il valore dell'Angelico egli riuscirà a comprenderlo pienamente solo più tardi e, come ho accennato, ritengo che Domenico non sia estraneo a ciò.

Ma quando Domenico Veneziano giunse a Firenze, egli aveva già acquisito nella patria di origine quel sottile senso dello spazio basato su di un sentimento irrazionale e vibrante della luce e sull'amore di un colore prezioso e delicato. E se si pensa alla traccia profonda che lasciarono il Pisanello e Gentile da Fabriano nell'ambiente cosmopolitano di Venezia, dove la sensibilità, per quanto empirica, per il valore spaziale di un

colore rifratto in luce, certo non ignorava le analoghe ricerche dei Limbourg e di Jean Van Eyck,¹⁵⁾ meglio si comprenderà l'importanza di queste prime esperienze artistiche per il giovane Domenico, e la direzione verso la quale esse lo condurranno nell'interpretazione atmosferica della spazialità fiorentina. Così questa iniziale educazione veneta e il suo carattere aperto a tutte le novità, ma equilibrato e sicuro, lo porteranno ben presto a Firenze, dopo un presumibile primo contatto con Masolino, ad accorgersi della modernità di linguaggio dell'Angelico, nelle cui riduzioni volumetriche del plasticismo masacesco intravederà quello che dovrà essere lo sviluppo del suo stile. Ad una esatta commensurazione spaziale del suo dolce, luminoso colore sul filo rigoroso della prospettiva di Masaccio e del Brunellesco, Domenico giungerà pertanto attraverso l'Angelico senza sbalordimenti o turbamenti, quasi come se in lui non vi fosse stata soluzione di continuità fra il vecchio e il nuovo. Con questa interiore sicurezza di istinto, che con evidenza risulta dalle sue opere, egli perverrà rapidamente a superare lo stesso Angelico nella comprensione della costruzione spaziale masacesca: non poteva essere altrimenti per un artista che, non più tardi del 1438, fu il maestro di Piero della Francesca, e che poco dopo dipingerà la pala di S. Lucia dei Magnoli, dove l'unità prospettica e la sintesi di forma e colore sono di un rigore assoluto. Toccherà allora a Domenico Veneziano di esercitare una funzione dominante sulla pittura fiorentina contemporanea, l'Angelico compreso, che mi sembra già manifestarsi in alcuni affreschi angelicani a San Marco. Se si pensa alle sorprendenti novità pittoriche che — pur nel loro schema prospettico non sufficientemente padroneggiato — si trovano in taluni di questi affreschi, e che sono così affini a quelle che costituiscono l'inconfondibile aspetto dell'arte di Domenico Veneziano, questa ipotesi non parrà troppo spinta.¹⁶⁾

D'altronde è già stato rilevato dal Pudelko¹⁷⁾ come — una volta esaurito, entro il quarto decennio del 1400, l'interesse entusiastico e persino sbalordito per l'assimilazione dello stile plastico di Masaccio — Domenico Veneziano assuma una parte assai rilevante nella tendenza (che è generale dal '40 in poi, ma che aveva avuto varie manifestazioni anche nel decennio precedente) della pittura fiorentina verso una definizione dello spazio più oggettiva e sistematica. Tendenza che, com'è noto, avrà la sua codificazione teorica, per le nuove generazioni della seconda metà del secolo, nel trattato *De Prospectiva Pingendi* del più rigoroso allievo di Domenico Veneziano, Piero della Francesca. L'acutezza storica del Pudelko su questo importante problema è notevole, per quanto il problema stesso mi sembri troppo semplificato nell'assegnare al Veneziano la soluzione dei problemi pittorici, e a Paolo Uccello quella della disposizione organica delle figure nello spazio



FIG. 10 - LONDRA, GALLERIA NAZIONALE - DOM. VENEZIANO
MADONNA COL BAMBINO

costruito prospetticamente. Ho già detto come, secondo me, non si diminuisca la grandezza poetica di Paolo Uccello — per il quale la prospettiva è un grande sogno svincolato da ogni concretezza dell'esperienza — affidandogli una parte più modesta di quella che non gli sia stata finora attribuita nello sviluppo della pittura fiorentina a lui contemporanea.

Ma per Domenico Veneziano — anche se non si dovrà dimenticare la contemporanea presenza di altri grandi e più anziani artisti, quali l'Angelico e l'Uccello, e dei coetanei e più giovani di Domenico — sarà pur necessario riconoscere come egli non trattò magistralmente soltanto i problemi pittorici della luce e della atmosfera, ma anche quelli relativi alla disposizione organica delle figure nello spazio costruito prospetticamente. Questi problemi sono in realtà per lui — e

probabilmente soltanto per lui nel decennio fra il 1430 e il 1440 — un solo ed unico problema. Problema intorno al quale, se è sua la 'Madonna dell'Umiltà' che ho qui presentata, egli avrebbe incominciato a riflettere già verso il 1430, quando i pittori fiorentini erano

ancora generalmente impegnati nell'assimilazione dello stile plastico di Masaccio. Come poi la soluzione unitaria e poetica di questo problema abbia condotto Domenico Veneziano alla creazione di uno dei più assoluti valori della pittura italiana, è a tutti ben noto.

1) L'opera, segnalata come appartenente alla chiesa di Cedi in provincia di Pisa, fu ivi ritrovata, purtroppo in non buone condizioni di conservazione — e cioè con molte lacune nel colore, abraso o caduto in varie zone, specie nel manto azzurro, ma per fortuna indenne da ridipinture — dal prof. Pietro Sanpaollesi, soprintendente di Pisa, e dallo scrivente, che qui lo ringrazia per avergliene affidata la pubblicazione.

Sarà interessante sapere che una scritta sul retro della tavola dichiara che questa Madonna fu donata nel 1791 dalla famiglia fiorentina degli Alessandri; quella stessa famiglia, cioè, per la quale Filippo Lippi eseguì il trittico ora nel Museo Metropolitano di New York.

Le dimensioni della tavola, dipinta a tempera, sono le seguenti: alt. m. 1,75; largh. m. 0,72 (cornice compresa); gruppo della Madonna col Bambino m. 1,02 × 0,58 (cornice esclusa); Redentore nel tondo, diametro m. 0,17 (cornice esclusa).

2) E. CARLI, *Sassetta's Borgo San Sepolcro Altarpiece* in *Burl. Mag.*, maggio 1951, pp. 145-152.

3) C. BRANDI, *Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949, pp. 37-67.

4) R. LONGHI, *Fatti di Masolino e di Masaccio* in *La Critica d'Arte* 1941, p. 174.

5) Il Salmi, nel suo saggio su Domenico Veneziano, la pone fra le prime opere attualmente note di questo artista. L'opinione per varie ragioni mi par giusta; tuttavia ritengo che l' 'Adorazione dei Magi' di Berlino preceda, e non segua, la Madonna del tabernacolo Carnesecchi. (Cfr. M. SALMI, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, II ed., Milano, 1938, p. 79).

6) R. LONGHI, *Un frammento della pala di Domenico Veneziano per Santa Lucia dei Magnoli* in *L'Arte*, 1925, p. 34; *Id.*, *Piero della Francesca*, Milano, I ed. 1927, II ed. 1942, p. 117; *Id.*, *art. cit.* in *La Critica d'arte*, 1941, p. 191; P. TOESCA, *Voce Domenico Veneziano* in *Enc. It.*, 1932, vol. XIII, p. 117; R. VAN MARLE, X, p. 321.

7) G. GAYE, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, 1839, pp. 136-138; G. B. CAVALCASELLE e J. A. CROWE, *St. d. pitt. in Italia*, Firenze, 1892, vol. V, p. 121.

8) G. FIOCCO, *La pittura toscana del Quattrocento*, Novara, 1941, p. XVI. Una collaborazione fra i due artisti, nel quarto decennio del secolo, è prospettata anche dal Salmi (*op. cit.*, p. 79), in relazione alle ideali forme geometriche della Madonna del tabernacolo Carnesecchi, che ricorderebbero quelle di Paolo Uccello.

9) C. RICCI, *Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni*, 1° *Il libro del Louvre*, Firenze, 1908, p. 49.

10) R. LONGHI, *art. cit.* in *La Critica d'Arte* 1941, p. 173.

11) Il Vasari stesso ci avverte che il suo elenco dei frequentatori della Cappella Brancacci è tutt'altro che completo, e che egli, per brevità (o per spirito di parte?), non vi ha "nominati molti forestieri e molti fiorentini che sono iti a studiare a detta cappella ,,"

12) G. POGGI, *Sulla data dell'affresco di Fra Filippo nel chiostro del Carmine*, in *Riv. d'arte*, 1936, p. 95 ss.

13) R. BERENSON, *Pitt. ital.*, p. 148.

14) La tavola con i 'SS. Girolamo e Battista' di Masaccio, recente acquisto della Galleria Nazionale di Londra (cfr. KENNETH CLARK, *An Early Quattrocento Triptych from Santa Maria*

Maggiore, Roma; in *Burl. Mag.* novembre 1951, pp. 339-347) la cui fotografia ho visto dopo aver scritto questo articolo, conferma l'ipotesi: si confronti la mano del S. Girolamo che sostiene il libro aperto, e lo stesso motivo che è in questo 'Redentore'.

15) M. SALMI, *op. cit.*, Milano 1938, pp. 77-78; R. LONGHI, *art. cit.* in *La Critica d'arte*, 1941, pp. 190-191.

16) Nei riguardi dell'Angelico debbo aggiungere che, per quanto egli sia uno degli spiriti più moderni del suo tempo, a me sembra che resti in lui come un limite morale ad una piena comprensione della spazialità prospettica masaccesca e brunelleschiana; limite che si potrebbe far consistere in quella sorta di schiva religiosità che lo trattiene sulla soglia di una assoluta libertà di pensiero e di esperienza. E se talvolta la varca, sembra quasi pentirsi come di un peccato di orgoglio. S'intende che, per altro verso, questo atteggiamento di fronte all'esperienza umanistica è tutt'altro che negativo, e costituisce un aspetto non trascurabile della sua poesia.

In relazione a questo punto di vista, vorrei citare la recente attribuzione a Domenico Veneziano della predella e della parte inferiore dell' 'Incoronazione della Vergine' dell'Angelico al Louvre (J. POPE HENNESSY, *The early style of Domenico Veneziano* in *Burl. Mag.*, luglio 1951, pp. 216-223). So quanto potrà sembrare ardita e magari insostenibile tale attribuzione; eppure le argomentazioni del Pope Hennessy sono assai acute e, secondo me, tutt'altro che arbitrarie. E si dirà magari che io voglio ora tentar di portare un po' dell'acqua altrui al mio mulino. Ma si dovrà pur dimostrare la ragione per la quale un artista come l'Angelico abbia, nel dipinto del Louvre, realizzato la parte superiore (la cui autografia è indubitabile) con una prospettiva empirica, e comunque discordante e incongrua nei confronti di quella della predella e del pavimento marmoreo, dove i principi prospettici geometrici sono applicati con assoluto rigore. Come spiegare, se l'Angelico fosse autore di tutta l'opera (la quale, è vero, è in ogni suo punto di altissima qualità: ma ciò non vuol dire automaticamente della stessa qualità), questa incongruenza di costruzione spaziale, che dà quasi l'impressione che la zona superiore sia fuori posto nei confronti di quella inferiore? E perchè il rapporto prospettico fra il pavimento marmoreo e le figure inginocchiate — e fra le parti architettoniche e le figure della predella — è così saldo e sicuro, mentre invece nella zona superiore i gradini del trono sembrano in pericolo di cedere sotto il peso della celeste schiera che vi si assiepa? Non è facile attribuire ad uno stesso artista, e nella stessa opera, due soluzioni così diverse del problema spaziale. D'altronde un minore angelicano, lo Zanobi Strozzi, nell' 'Incoronazione della Vergine' a San Marco, derivante da quella del Louvre, ha risolto empiricamente questa discordanza fra le due parti, eliminando, con la folla di Santi inginocchiate, la fuga prospettica del pavimento della pala del Louvre, che evidentemente era per lui un osso troppo duro da rodere. Non potrebbe essere anche questo un indizio che la parte inferiore del dipinto del Louvre non è dell'Angelico?

17) G. PUDELKO, *Per la datazione delle opere di Fra Filippo Lippi* in *Riv. d'Arte*, Firenze, 1936, pp. 66-72.