

C A P I T O L O 1

Storiografia anteriore alle *Vite* di G. Vasari

L.B. ALBERTI, C. LANDINO, IL CARD. G. BRIÇONNET,
L. MANETTI (FRATE DI S. MARIA NOVELLA),
LEONARDO DA VINCI, *IL LIBRO* DI ANTONIO BILLI
E L'«ANONIMO MAGLIABECHIANO»

Non è dato iniziare la storia dell'affresco della *Trinità* di Masaccio con il documento coevo della committenza, perché anche la «Cronica fratrum Sancte Marie Novelle de Florentia» (comunemente conosciuta come «Necrologio»¹), che registra fin dalla fondazione del convento le attività dei frati – anche quelle della costruzione e dell'ornamento della chiesa –, non contiene testimonianze di trattative con il Pittore di San Giovanni Valdarno (Tommaso di ser Giovanni Cassai, 1401-1428).

1.1. Leon Battista Alberti, *De pictura* (anno 1435-1436)

Il primo accenno (ed encomio) su Masaccio è dovuto a L.B. Alberti che, ad appena otto-nove anni dalla morte dell'Artista, lo enumera nel *De pictura* (composto in latino nel 1435, ed in italiano nel 1436) tra gli uomini nuovi fiorentini: Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, i quali «senza precettori, senza esemplo alcuno troviamo [l'Alberti include se stesso] arti e scienze non udite e mai vedute».

«Poi che io dal lungo essilio in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra sopra l'altre ornatissima patria ridotto, compresi in molti ma prima in te, Filippo, e in quel nostro amicis-

¹ Emilio Panella, O.P., «Cronica fratrum» dei conventi domenicani umbro-toscani (secoli XIII-XV), in «Archivum FF. Praedicatorum», vol. 68 (1998), pp. 223-294.

simo Donato scultore e in quegli altri Nencio [Lorenzo Ghiberti] e Luca e Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno da non posporli a qual si sia stato antiquo e famoso in queste arti [...]»².

1.2. Cristoforo Landino (1426-1498)

Nel decennio del 1480, Cristoforo Landino formulava – riprendendo la storiografia di Filippo Villani e proseguendola a quasi tutto il secolo XV – un esaltante giudizio sull'artisticità di Masaccio; dispiace, però, che non faccia riferimento a nessuna delle opere di questi. Infatti, nell'esposizione dell'Umanista fiorentino risuona l'eco di quanto sperivano coloro che, entrando in S. Maria Novella o nella Cappella Brancacci della chiesa del Carmine, contemplavano le visioni pittoriche create da Masaccio. Ci si stupiva che un pittore ben giovane avesse raggiunta con tanta perfezione l'imitazione della natura e del vero, e possedesse la capacità di esprimere il rilievo delle figure con sicura prospettiva.

«Fu Masaccio – afferma lapidariamente il testo landiniano – ottimo imitatore di natura, di gran rilievo, universale buono compositore e puro e senza ornato, perché solo si dette all'imitazione del vero e al rilievo delle figure; fu certo buono e prospettivo quanto altro di quegli tempi e di gran facilità nel fare, essendo ben giovane che morì d'anni ventisei»³.

Questi accenni storici di Landino a riguardo degli schemi formali masacciani devono essere ritenuti non soltanto sviluppo, ed *in eodem sensu*, della storiografia di Filippo Villani (1325ca.-1405) – che attribuisce a Cimabue l'aver riportato «arte et ingenio» il pitturare «ad Naturae similitudinem»⁴, ed a Giotto di dare

² Leo Baptista Alberti, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Laterza, Bari 1973, *Prologus* [a Filippo Brunelleschi], p. 7. Secondo Ludwig H. Heydenreich (*Il primo Rinascimento. Arte italiana 1400-1460*, Rizzoli, Milano 1974) Alberti avrebbe visitato Firenze già nel 1429: «Nel 1429, una volta tolto il bando d'esilio alla sua famiglia, egli calcò per la prima volta il suolo di Firenze» (p. 5).

³ Cristoforo Landino, *Proemio al Commento dantesco*, in *Scritti critici e teorici*, a cura di Roberto Cardini, Bulzoni, Roma 1974, vol. I, p. 124.

⁴ Philippi Villani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus*, a cura di Gustavo Camillo Galletti, G. Mazzoni, Firenze 1847, lib. II, cap. VII: «De Cimabue, Giotto, Maso, Sthephano, et Thaddaeo», p. 35: «[Cimabue] antiquatam picturam, et a Naturae similitudine, pictorum inscitia pueriliter discrepantem, coepit ad Naturae similitudinem, quasi lascivam et vagantem longius, arte et ingenio revocare».

alle sue «figuratae imagines» vita e respiro, parola ed azione, dolore e gioia: «vivere et anhelitum, loqui, flere, laetari, agere»⁵ –, ma anche un loro approfondimento, in quanto il Professore fiorentino eleva la *imitatio Naturae* a livello metafisico, cioè alla “imitazione del vero”, quel “vero” che “vediamo imitato” nel “rilievo” e nella “prospettiva” di Masaccio.

1.3. Il cardinale Guglielmo Briçonnet (anno 1494)

Occorre arrivare al 1494 per leggere nelle carte conventuali, dalle quali l’ha ripresa l’annalista fra Vincenzo Borghigiani, la prima menzione dell’altare della SS. Trinità, ma senza alcun cenno a Masaccio e al valore artistico dell’opera.

In questo anno il cardinale Guglielmo Briçonnet, vescovo di Saint-Malo, ospite in S. Maria Novella nell’appartamento papale già di Martino V e di Eugenio IV, «fece cantare ai Religiosi in chiesa una messa della SS.ma Trinità al suo altare, che stava dov’è adesso quello del Rosario [v. Tav. XVIII]: diede di limosina dieci corone»⁶.

Il cardinale si trattenne in Firenze dal 5 al 17 e dal 24 al 27 febbraio: “date” nelle quali non cadeva la solennità del mistero trinitario, e che pertanto connotano che la messa voluta dal cardinale era, come viene designata dalle rubriche liturgiche, «messa votiva della SS. Trinità», messa cioè di devozione personale.

Questa attestazione è importante, e gli storici dell’affresco di Masaccio la devono tenere bene a mente per non perdere il contatto vivo con la “volontà d’arte” del Pittore, il quale ha raffigurata la *Trinità* al di sopra dell’altare (v. Tav. IV, reg. superiore, *parte dell’in-*

⁵ Villani Ph., *De origine civitatis Florentiae*, cit., p. 35: «[Giotto] In pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit. Huius enim figuratae radio imagines ita liniamentis naturae conveniunt, ut vivere et anhelitum spirare contuentibus viderentur, [...] ut loqui, flere, laetari et alia agere...».

⁶ Vincenzo Borghigiani, O.P., *Cronica annalistica di S. Maria Novella* [redazione 1757-1760], t. III [1445-1556], ms. dell’ASMN [Archivio di S. Maria Novella], segnato I.A.30, p. 161. Borghigiani annota nel *l. cit.* che durante il soggiorno in Firenze il Cardinale francese «fu visitato e regalato dalla Signoria perché operasse per la restituzione di Pisa appresso il re Carlo [VIII]». Ridolfi ricorda che il Cardinale di Saint-Malo andò a visitare Savonarola, «quel fraticello ch’era tenuto quasi signore della città»: cf. Roberto Ridolfi, *Vita di Girolamo Savonarola*, Le Lettere, Firenze 1997, p. 99. Su V. Borghigiani cf. quanto dico in I.4.2.

sieme della *Trinità*: v. Tavv. I e II), ponendola in relazione con la liturgia del sacrificio eucaristico; “altare” anch’esso “dipinto” (v. Tavv. I e V, reg. mediano, quadrangolo denotato nella Tav. III dalla linea di colore giallo *D*; e reg. inferiore, denotato nella Tav. III dalla linea di colore azzurro *E*) – a prescindere dall’altare portatile o fisso necessario per la celebrazione della messa –, e come *parte* del *tutto* che è l’affresco (cf. II.1.2; v. Tav. I, reg. limite, cioè il quadrangolo-orlo di retti angoli, circoscritto nella Tav. III dalla linea di colore nero *A*).

1.4. Lorenzo di Bernardo Manetti

Lorenzo di Bernardo Manetti frate di S. Maria Novella (primi decenni del Cinquecento).

Fra Lorenzo di Bernardo Manetti, nei primi decenni del Cinquecento (fra Lorenzo morì il 31 dicembre del 1515), guardava con fede e devozione gli schemi stilistici, semantici ed iconoteologici della *Trinità*; schemi che non sono separabili dall’analisi “estetica”, quale quella accennata da Landino (cf. I.1.2), in quanto “immanenti” alla creazione stessa di Masaccio⁷.

Il Cronista del convento di S. Maria Novella tesse l’elogio del confratello esaltandone l’amore per la SS. Trinità, che si manifestava anche nello spendere (e non poco) nell’adornare l’immagine della *Trinità* onorata nella loro chiesa, con lo scopo di sollecitare i fedeli alla stessa venerazione. «Frater Laurentius Bernardi Manetti de Florentia [...], devotissimus et maxime sancte Trinitatis, in tantum quod imago eiusdem Trinitatis sita in nostra ecclesia per eum suis sumptibus et non parvis ornata fuit ita quod ad maximam devotionem populo deduxit»⁸.

Fra Lorenzo Manetti è dunque testimonianza di come si veniva costituendo intorno alla raffigurazione di Masaccio – e di certo non senza la forza di “attrazione” che ne scaturiva – una “forma” di dommatica orante, che incrementava la “forma” della spiritualità

⁷ Faccio presente l’osservazione di Evdokimov: «La visione degli iconografi è funzione della fede, di cui S. Paolo diceva che essa è “visione dell’invisibile” (Lettera agli Ebrei 11,1)»: cf. Paul Evdokimov, *L’ortodossia*, Il Mulino, Bologna 1966.

⁸ Paolo Ricozzi (a cura di), *Necrologio di S. Maria Novella (1505-1665)*, in «Memorie Domenicane», n.s., 11 (1980), n. 771, p. 228.

dei fiorentini, che si recavano nella chiesa domenicana a pregare, unendosi ai Donatori ginocchioni davanti alla Cappella umano-divina della Passione gloriosa di Cristo (v. Tavv. I e IV, reg. esterno denotato nella Tav. III dalla linea di colore rosso *B*), con quello «spirito di devozione» di cui parla talvolta il Vasari, il quale riteneva la *pietas* causa della “committenza”, che suscitava e sosteneva l’attività di sempre più numerosi artisti: «Non corse troppo miglior fortuna [dell’architettura] la pittura in questi tempi [della “maniera greca” e della “maniera di Giotto”]: se non che, essendo allora più in uso per la divozione de’ popoli, ebbe più artefici»⁹.

1.5. Leonardo da Vinci (1452-1519)

Alterno ancora un giudizio sull’autore dell’affresco della *Trinità*, dato da Leonardo da Vinci.

Questi vedeva rinascere nell’attività pittorica di Masaccio l’arte “decaduta” dopo i pedissequi imitatori di Giotto, perché il Pittore innovatore sapeva andare al di là della “imitazione” dei giotteschi e delle loro «cose matematiche» [le proporzioni e la prospettiva] e guardare direttamente – con la stessa spontaneità di Giotto – la natura, divenendone “discepolo” o meglio (spiega il Vinci) «figliolo e non nipote».

«Questo [Giotto] dopo molto studio avanzò non che i maestri della sua età, ma tutti quelli di molti secoli passati. Dopo questo l’arte ricadde, perché tutti imitavano le fatte pitture, e così di secolo in secolo andò declinando, insino a tanto che Tomaso fiorentino, scognominato Masaccio, mostrò con opera perfetta come quegli che piglavano per altore [cioè per autore e modello] altro che la natura, maestra de’ maestri, s’affaticavano invano. Così voglio dire di queste cose matematiche, che quegli che solamente studiano li altori e non l’opere di natura, sono per arte nipoti e non figlioli d’essa natura, maestra dei boni altori»¹⁰.

⁹ Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di Gaetano Milanesi [ediz. del 1568], G.C. Sansoni, Firenze 1906, t. II, [Proemio alla parte seconda], p. 101.

¹⁰ Leonardo da Vinci, *Il Libro della pittura*, a cura di Anna Maria Brizio, in *Scritti scelti di Leonardo da Vinci*, Unione Tipografico-Editrice, Torino 1966, p. 239. J. Schlosser commentando il testo di Leonardo scrive: «Evidentemente la famosa antichità non ha alcuna parte in Leonardo»: cf. Julius Schlosser Magnino, *La letteratura*

Volendo applicare questo testo di Leonardo alla *Trinità* di Masaccio (e qui anticipo alcune considerazioni di metodo e di ermeneutica, cf. II.5.1) sembra, alla prima, che il Maestro induca a soffermare l'attenzione sulla "natura" e non su quell'*Uomo-Crocifisso* rivelato dai Vangeli, né su quegli uomini – anche l'uomo ridotto a scheletro (v. Tav. V, reg. inferiore, denotato nella Tav. III dalla linea di colore azzurro E) –, immessi nell'unica "forma iconografica", designata come *Trinità* (v. Tavv. I e II).

In realtà, Leonardo sottintende nella *crisis* dell'arte di Masaccio l'equazione (esplicita già in Landino, cf. sopra) tra "natura e vero". E questa "unità" reale-concettuale si contempla nell'affresco masacciano. Infatti, nella *Trinità* «opera perfetta» le espressioni vere – o "verità di visione" – sono quelle del *Cristo crocifisso* (appunto), assistito dal *Padre* e dallo *Spirito*, "vero" redentore della "natura" del primo uomo, divenuto ossa e polvere perché vinto dal peccato causa della morte, e "vero" salvatore di tutti coloro che nella fede volgono gli occhi al "sacrificio di Cristo" – come "indica" ai devoti la Vergine Maria, "evangelista" anch'ella (e più di Giovanni) del mistero di suo Figlio *patiens et triumphans* sulla Croce (v. Tavv. I e IV, reg. superiore, designato nella Tav. III dalla linea di colore azzurro E; cf. II.5.4) –, che ha dato inizio alla nuova età, quella del Nuovo Testamento.

Pertanto, la puntualizzazione leonardiana del *proprium* dell'arte di Masaccio favorisce l'interpretazione dell'affresco della *Trinità*: ne chiarisce ai fruitori il "gusto estetico", cioè il gusto della conoscenza nella *bellezza* ed *artisticità* della "forma" del mistero della redenzione, che "rispecchia" le "immagini-acustiche" delle parole di verità di Paolo, le quali sono il corrispondente della "natura vera": «come per il peccato di uno solo [Adamo] è venuta su tutti gli uomini la condanna [della morte], così anche per l'adempimento della giustizia da parte di uno solo [il Cristo] viene su tutti gli uomini la giustificazione che dà la vita» (Lettera ai Romani 5,18; cf. II.5.7; v. Tavv. I, IV, reg. sup., e V, reg. mediano e inferiore).

artistica. Manuale delle fonti dell'arte moderna, La Nuova Italia, Firenze 1977, p. 180. L'annotazione di Schlosser è troppo decisa, in quanto Leonardo trovava che i pittori dell'epoca romana – della "antichità", dunque – «imparavano dalle cose naturali», e che solo «dopo i Romani» i pittori «sempre imitarono l'uno dall'altro»: cf. Leonardo da Vinci, *Il Libro della pittura*, cit., p. 239. Cf. *infra* l'interpretazione di Paolo Giannoni del testo leonardesco: I.10.2.2.

Faccio notare che il giudizio di Leonardo sui “giotteschi” contraddiceva quello di Ghiberti che, esaltato Giotto come colui che «arrecò l'arte nuova», ne elogiava i «moltissimi discepoli di grandissima fama»¹¹. È vano, però, cercare il nome di Masaccio nei *Commentari* ghibertiani. Ipotizzo che questa esclusione sia dovuta alla diversa concezione della prospettiva: *mono-oculare* quella di Brunelleschi-Masaccio, *bi-oculare* quella insegnata da Ghiberti nel libro terzo dei *Commentari*: «l'operazione naturale del vedere si fa per una piramide», e «in due occhi si fanno due diversi giudizi» (cf. I.9.3)¹².

1.6. Antonio Billi e l'«Anonimo Magliabechiano»

Il Libro di Antonio Billi, scritto tra il 1516-1530, e l'«Anonimo Magliabechiano», redatto tra il 1541 e il 1557.

È nel c.d. «*Libro di Antonio Billi*», che in realtà non è che «zibaldone di notizie messe insieme» sugli artisti – da Cimabue ad Alessio Baldovinetti a Leonardo (per i pittori), e da Brunelleschi a Michelangelo (per architetti e scultori) –, che vien data, per quanto in modo più che conciso, la prima descrizione dell'affresco-*totum* di Masaccio, cioè dell'“icona della Trinità” (v. Tavv. I e IV, reg. sup.) e la “icona dello Scheletro” (v. Tavv. I e V, reg. inf.): «Costui dipinse in Santa Maria Novella uno *Crocifisso*, cioè la *Trinità*, e a piede la *Morte* molto bella, dietro al pergamò» (v. Tav. II)¹³.

Lo scrittore del *Libro* – è bene notarlo – deriva la puntualizzazione dello “stile” di Masaccio da Cristoforo Landino (cf. I.2.2), aggiungendovi però sia il riferimento esplicito all'estetica del bello: «a piede la *Morte* molto bella», che impressionava il fruitore, sia la notizia sulla morte di Masaccio, che sarebbe avvenuta per motivi non naturali: «dissesi di veleno».

¹¹ Lorenzo Ghiberti, *I commentari*, a cura di Ottavio Morisani, Riccardo Ricciardi, Napoli 1947, *Commentario II*, pp. 32ss.

¹² Ghiberti L., *I commentari*, cit., *Commentario III*, pp. 81-83.

¹³ *Libro di Antonio Billi*, a cura di Annamaria Ficarra, Fausto Fiorentino, Napoli 1968, pp. 13-14 (Codice Stroziano), 54-55 (Codice Potrei). Schlosser pone Billi «profano dilettante di storia» tra i «precettori del Vasari». Questi, in realtà, ebbe il *Libro* di Billi come “fonte” delle *Vite*, accettandone «una quantità di errori»: cf. Schlosser Magnino J., *La letteratura artistica*, cit., pp. 189-190. Sulla divisione del “tutto” della “forma” dell'affresco della Trinità, cf. II.4.1-4.2.

È ancora nel *Libro* di Billi che troviamo non solo l'accostamento di Masaccio a Brunelleschi – come già si leggeva nel *De pictura* dell'Alberti (cf. I.1.1) – ma anche l'adesione al giudizio di affetto e di valore, che Brunelleschi aveva dato di Masaccio quando era venuto a conoscenza della morte del Pittore: «Quando esso Filippo intese la sua morte dimostrò essergli molesta, e co' suoi domestici usava di dire: ne abbiamo fatta una gran perdita»¹⁴.

Tra gli anni 1541-1557 il c.d. «Anonimo Magliabechiano» scrive la storia degli artisti, che – annoto subito – nulla aggiunge alla descrizione dell'affresco di Masaccio in S. Maria Novella. Egli conferma che la “forma” pittorica della pittura sta nell'unità di visione della «Trinità» e della «Morte», che è «a piè» (v. Tavv. I e II).

L'Anonimo, però, contiene un accenno sui rapporti di “discepolanza” di Masaccio da Brunelleschi, non presente nel *Libro* di Billi (cf. sopra), vale a dire che ser Filippo Brunelleschi «insegnollì [a Masaccio] assai cose»¹⁵; e questa affermazione conforta l'ipotesi di quanti ritengono che l'architetto della Cupola di S. Maria del Fiore abbia assistito il Pittore della *Trinità* e influito nella costruzione “prospettica” della vòlta dell'affresco (v. Tav. IV, reg. sup.).

¹⁴ *Libro di Antonio Billi*, cit., pp. 13-14.

¹⁵ *Anonimo Magliabechiano*, a cura di Annamaria Ficarra, Fausto Fiorentino, Napoli 1968, pp. 90-91. La Ficarra, con documentazione appropriata, determina con maggiore esattezza che non Schlosser il tempo di composizione dell'operetta dell'Anonimo. Schlosser, infatti, l'assegnava agli anni 1537-1547, pur affermando che lo scritto dell'Anonimo «più che percorrere il Vasari» si configurava come storia degli artisti «parallela a quella di Vasari», perché lo Scrittore delle *Vite* «non si è servito» dell'Anonimo, ma «tutti e due hanno fonti comuni»: cf. Schlosser Magnino J., *La letteratura artistica*, cit., pp. 190-192.