CAPITOLO

4

Masaccio e la prospettiva

«Le cose fatte inanzi a lui si possono chiamar dipinte, et le sue vive, veraci e naturali.» — Giorgio Vasari, Le vite (1568), vita di Masaccio

OBIETTIVI

1. Spiegare che cos'è la prospettiva lineare centrica e come Alberti la descrive nel *De pictura* (1435).
2. Usare il lessico della prospettiva e calcolare con i triangoli simili la grandezza apparente di una figura.
3. Riconoscere le conseguenze della prospettiva per le arti figurative: spazio misurabile, istoria, ruolo dello spettatore.
4. Collocare le opere di Masaccio e confrontarle con quelle del Gotico internazionale e di Masolino.
5. Leggere la Cappella Brancacci e la *Trinità* con la scheda di lettura, comprese le vicende di conservazione e restauro.

INDICE DEL CAPITOLO

4.1 La prospettiva lineare 2
4.2 Masaccio: la vita e le prime opere 8
4.3 La Cappella Brancacci 10
4.4 La Trinità di Santa Maria Novella 13
4.5 Masolino e l'eredità di Masaccio 16

Storia dell'arte 4 · Parte I · Il primo Rinascimento a Firenze · versione 1.0
Capitolo 4: Masaccio e la prospettiva · pagine 95–116 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1426, a Pisa, un pittore di ventiquattro anni consegna ai frati del Carmine una pala d'altare in cui la Madonna siede su un trono di pietra che sembra davvero sporgere verso di noi: i gradini si accorciano, la luce arriva da sinistra e getta ombre vere. Tre anni prima, a Firenze, Gentile da Fabriano aveva dipinto per Palla Strozzi un'*Adorazione dei Magi* scintillante d'oro, piena di cavalli, di cani e di stoffe preziose (cap. 1). Le due opere sono quasi contemporanee, ma sembrano appartenere a due mondi. Il pittore di Pisa si chiamava Tommaso di ser Giovanni, detto **Masaccio**, e morì a ventisei anni: in meno di un decennio di lavoro cambiò la pittura europea.

Il segreto di quel trono ha un nome: **prospettiva lineare**. Brunelleschi ne aveva dato la dimostrazione con le sue tavolette (cap. 2), Donatello l'aveva portata nel rilievo (cap. 3); Masaccio la porta sulle pareti delle chiese, e pochi anni dopo Leon Battista Alberti la mette per iscritto. In questo capitolo partirai dalla regola, che imparerai a costruire e a calcolare, e poi vedrai che cosa ne fa Masaccio nel *Polittico di Pisa*, nella Cappella Brancacci e nella *Trinità*.

4.1 La prospettiva lineare

4.1.1 Dall'esperimento di Brunelleschi al trattato di Alberti

Come sai dal terzo anno, Giotto costruiva spazi convincenti ma intuitivi: le sue stanze «a scatola» non hanno un punto di fuga unico e le grandezze non seguono una regola. La novità del primo Quattrocento è un metodo geometrico che permette di stabilire, punto per punto, dove e quanto grande deve apparire ogni cosa. Le due tavolette di Brunelleschi, con il Battistero e piazza della Signoria, ne furono la prova pubblica (cap. 2); le conosciamo però solo dal racconto di Antonio Manetti, e la loro data resta incerta.

Chi trasformò l'esperimento in una regola insegnabile fu **Leon Battista Alberti** (1404–1472). Nato a Genova da una famiglia fiorentina in esilio, umanista formato a Padova e a Bologna, arrivò a Firenze nel 1434 al seguito della curia di papa Eugenio IV. Nel **1435** scrisse in latino il *De pictura*, per i dotti; nel **1436** ne fece una versione in volgare, *Della pittura*, dedicata a Brunelleschi. Il trattato ha tre libri: il primo spiega la geometria della visione e la costruzione dello spazio, il secondo le parti della pittura, il terzo la formazione del pittore. Nel prologo al volgare Alberti scrive che gli artisti fiorentini del suo tempo meritano più lode degli antichi, perché hanno lavorato «sanza precettori, senza essemplo alcuno» e hanno trovato «arti e scienze non udite e mai vedute» (*Della pittura*, prologo, ed. Grayson; parafrasi: senza maestri e senza modelli, hanno scoperto arti e conoscenze mai sentite né viste prima).

4.1.2 La finestra e la piramide visiva

Il punto di partenza di Alberti è una frase celebre. Il pittore, scrive, comincia così: «*Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur*» (*De pictura* I 19, ed. Grayson). «Anzitutto, sulla superficie da dipingere, traccio un rettangolo grande quanto mi piace, che per me è come una finestra aperta attraverso la quale si guardi la storia» (traduzione della redazione).

Il dipinto, dunque, non è più una superficie preziosa da decorare, ma una finestra: dietro il piano della pittura si apre uno spazio che continua quello di chi guarda. Per spiegare come lo si costruisce, Alberti parte dall'ottica. Dall'occhio partono dei raggi rettilinei che raggiungono i contorni delle cose; insieme formano la **piramide visiva**, che ha il vertice nell'occhio e la base sull'oggetto visto. Tra i raggi uno è il più importante, il **raggio centrico**, perpendicolare alla superficie guardata. Il **quadro** è il piano che taglia la piramide: per Alberti la pittura è proprio questa «intersegazione», cioè la sezione della piramide visiva fatta su un piano, a una distanza e con un lume stabiliti (Figura 4.1). La posizione dell'occhio di chi guarda, fissata una volta per tutte, è il **punto di vista**.

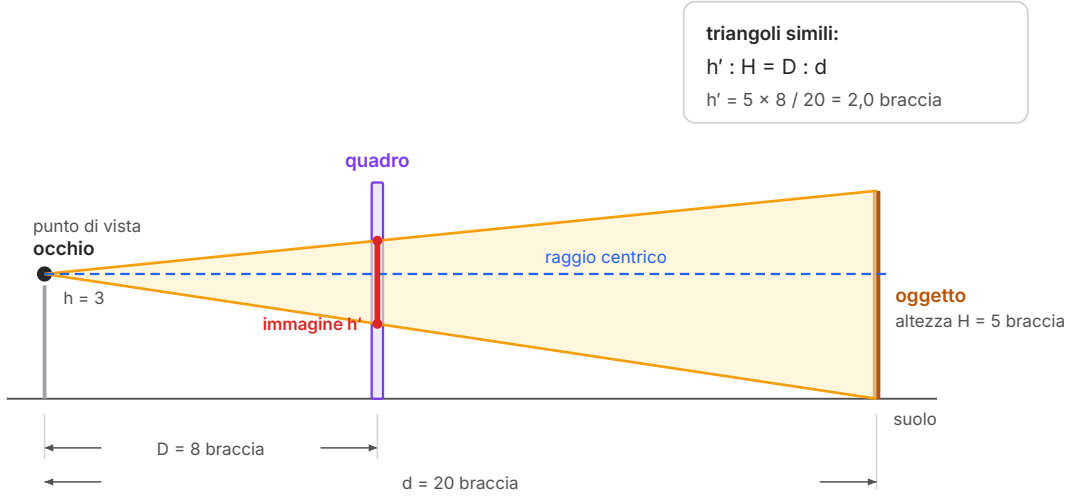


Figura 4.1 **La piramide visiva vista di fianco.** I raggi che vanno dall'occhio agli estremi dell'oggetto tagliano il quadro: il segmento rosso è l'immagine. Per i triangoli simili, l'immagine sta all'oggetto come la distanza del quadro sta alla distanza dell'oggetto: qui h′ = 5 × 8/20 = 2 braccia.

Da questo schema discende la regola più importante: poiché i triangoli che hanno il vertice nell'occhio sono simili, la grandezza dell'immagine sul quadro è inversamente proporzionale

alla distanza dell'oggetto dall'occhio. Un oggetto due volte più lontano appare grande la metà; tre volte più lontano, un terzo. Non serve indovinare: si calcola.

COLLEGAMENTI

Matematica e Greco · Da Euclide ad Alberti. Nell'*Ottica* di Euclide (III sec. a.C.) i raggi visivi escono dall'occhio in linea retta e formano un cono con il vertice nell'occhio; le cose viste sotto un angolo maggiore appaiono più grandi. Alberti riprende questa tradizione, che i dotti del suo tempo leggevano in greco e in latino, ma ne fa uno strumento di lavoro per i pittori. Il ragionamento che usa è quello dei triangoli simili, che hai studiato in geometria nel primo biennio: se due triangoli hanno gli stessi angoli, i loro lati sono proporzionali. Nel *De pictura* Alberti avverte però il lettore che parla «come pittore», non come matematico: gli interessa ciò che si vede, non la dimostrazione.

4.1.3 La costruzione legittima

Nel primo libro Alberti descrive, passo dopo passo, come costruisce un pavimento a quadrati in prospettiva. Gli studi moderni chiamano questo procedimento **costruzione legittima**: il nome non è suo, ma la regola sì (Figura 4.2).

- **Il rettangolo e la misura.** Traccia il rettangolo-finestra e decide quanto grandi saranno gli uomini dipinti in primo piano. Divide l'altezza dell'uomo in tre parti: ognuna vale un braccio, l'unità di misura fiorentina che conosci dal cap. 3 (circa 58 cm), perché un uomo comune è alto circa tre braccia.
- **La linea di terra.** Con questa misura divide in braccia il lato inferiore del rettangolo, la **linea di terra**, dove il pavimento dipinto tocca il piano del quadro.
- **Il punto centrico.** Fissa dentro il rettangolo il **punto centrico**, dove arriva il raggio centrico, a un'altezza dalla linea di terra non maggiore di quella dell'uomo da dipingere, cioè di tre braccia: così chi guarda e le figure dipinte sembrano stare sullo stesso pavimento. Da questo punto traccia rette verso ogni divisione della linea di terra.
- **Le trasversali.** Per sapere a quale altezza tracciare le linee orizzontali del pavimento, Alberti fa un disegno a parte, il «piccolo spazio»: una veduta di fianco con l'occhio, il quadro e il pavimento diviso in braccia. Dove i raggi che vanno dall'occhio alle divisioni tagliano il quadro, si leggono le altezze delle trasversali, che si riportano sul dipinto.
- **La verifica.** Una retta diagonale deve passare per gli angoli opposti di tutti i quadrati: se lo fa, il pavimento è corretto.

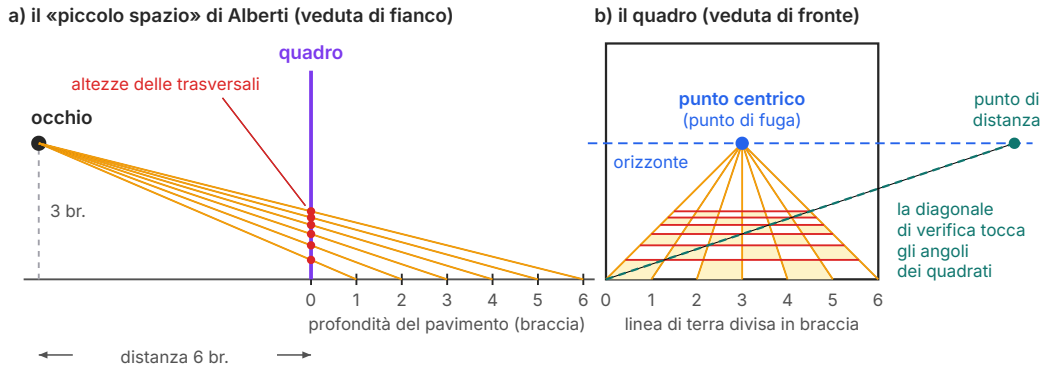


Figura 4.2 **La costruzione legittima in due passaggi.** Pavimento largo 6 braccia, occhio alto 3 braccia e distante 6 braccia dal quadro. In *a*, i raggi dall'occhio alle divisioni del pavimento danno le altezze delle trasversali (3/7, 3/4, 1, 6/5, 15/11, 3/2 di braccio); in *b*, le rette verso il punto centrico e le trasversali formano il pavimento, e la diagonale lo verifica passando per il punto di distanza.

Alberti critica anche la regola pratica delle botteghe, che riducevano ogni fascia del pavimento di un terzo rispetto alla precedente: un'abitudine che sembra ragionevole ma che non corrisponde alla geometria della visione. Il metodo corretto dà invece intervalli che si stringono sempre di più senza mai raggiungere l'orizzonte, come nella Figura 4.2.

Fissiamo il lessico che userai in tutto il volume (la parte C dell'appendice lo riassume):

- la **linea d'orizzonte** è la retta orizzontale all'altezza dell'occhio di chi guarda; nella costruzione di Alberti passa per il punto centrico;
- il **punto di fuga** è il punto del quadro in cui convergono le immagini di rette parallele tra loro; quello delle rette perpendicolari al quadro coincide con il punto centrico;
- le **linee di fuga** sono le immagini di quelle rette; le perpendicolari al quadro si chiamano anche *ortogonali*;
- il **punto di distanza** è il punto della linea d'orizzonte in cui convergono le diagonali del pavimento; dista dal punto di fuga quanto l'occhio dista dal quadro. È la scorciatoia dei trattati successivi: dà lo stesso risultato della veduta di fianco di Alberti;
- lo **scorcio** è la rappresentazione di un corpo o di un oggetto disposto in profondità, che la prospettiva accorcia.

Tutto questo sistema ha un nome complessivo: **prospettiva lineare centrica**, cioè un metodo geometrico per rappresentare su un piano lo spazio visto da un solo punto, in cui le grandezze diminuiscono secondo una regola e le rette perpendicolari al quadro convergono in un unico punto di fuga.

IN SINTESI

La costruzione di Alberti in quattro mosse.

- rettangolo-finestra e altezza dell'uomo in primo piano, divisa in tre braccia;
- linea di terra divisa in braccia e punto centrico all'altezza dell'uomo;
- rette dal punto centrico alle divisioni; trasversali trovate con la veduta di fianco;
- verifica con la diagonale. Regola di fondo: grandezza apparente = grandezza vera × (distanza del quadro / distanza dell'oggetto).

ESEMPIO SVOLTO

Quanto rimpicciolisce una figura? L'occhio di chi guarda è alto 3 braccia e sta a 10 braccia dal quadro. Nella scena dipinta ci sono due uomini alti 3 braccia: A sta 5 braccia dietro il piano del quadro, B 20 braccia (Figura 4.3).

- Distanze dall'occhio: A sta a 10 + 5 = 15 braccia, B a 10 + 20 = 30 braccia.
- Altezza dipinta di A: 3 × 10/15 = 2 braccia (circa 117 cm se il braccio vale circa 58 cm).
- Altezza dipinta di B: 3 × 10/30 = 1 braccio (circa 58 cm): B è due volte più lontano di A dall'occhio e appare grande la metà.
- Dove stanno i piedi? Un punto del pavimento a profondità z dietro il quadro appare a un'altezza $3 \times z/(10 + z)$ sopra la linea di terra: per A $3 \times 5/15 = 1$ braccio, per B $3 \times 20/30 = 2$ braccia. Le teste stanno quindi a 1 + 2 = 3 e a 2 + 1 = 3 braccia: tutte e due sulla linea d'orizzonte.

L'ultimo risultato non è un caso. Se l'occhio è all'altezza di una figura, le teste di tutte le figure della stessa statura che stanno in piedi sul pavimento cadono sull'orizzonte, a qualunque distanza: è l'**isocefalia** prospettica, che vedrai nel *Tributo*.

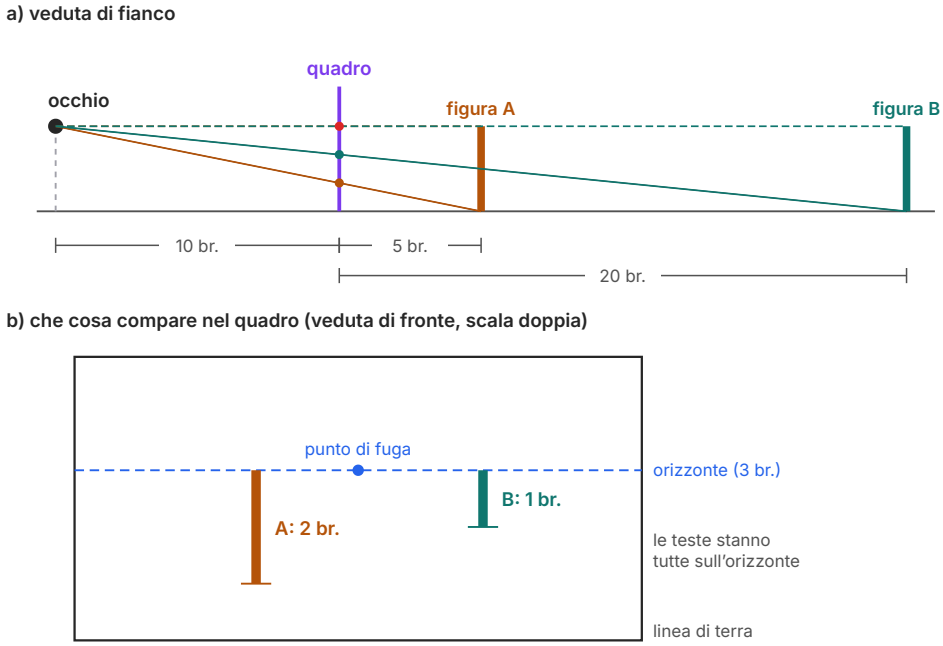


Figura 4.3 **Due figure uguali a distanze diverse.** In *a* la veduta di fianco dell'esempio svolto: occhio alto 3 braccia, quadro a 10 braccia, figure A e B a 5 e a 20 braccia dietro il quadro. In *b* le loro immagini: A misura 2 braccia, B 1 braccio, e le teste di entrambe toccano l'orizzonte.

ERRORE FREQUENTE

«La prospettiva riproduce esattamente ciò che vede l'occhio». Non è così. La costruzione di Alberti suppone un occhio solo, immobile, e un quadro piano; noi guardiamo con due occhi che si muovono di continuo, e la retina su cui si forma l'immagine è curva. La prospettiva lineare è dunque una costruzione geometrica, cioè una convenzione rigorosa, non una fotografia della visione: funziona perché, guardata dal punto giusto, ci dà un'illusione di profondità molto convincente.

4.1.4 Le conseguenze per le arti figurative

La prospettiva non è solo una tecnica: cambia il modo di pensare un'immagine. Le conseguenze principali sono quattro.

Uno spazio unico e misurabile. Tutte le cose di un dipinto stanno nello stesso spazio, visto da un solo punto e nello stesso momento; le distanze tra le figure si possono misurare in braccia, come in una stanza vera. **Le grandezze seguono una regola.** Nel Medioevo un santo poteva essere più grande di un donatore perché era più importante; con la prospettiva la grandezza di-

pende dalla distanza, e per dare importanza a una figura bisogna metterla al centro, in primo piano, nella luce. **Il racconto si fa scena.** Nel secondo libro Alberti chiama **istoria** la composizione narrativa con più figure, che per lui è l'opera più alta del pittore: le figure devono essere varie, misurate e capaci di mostrare con i gesti i «movimenti dell'animo». **Lo spettatore entra nel quadro.** Il punto di vista è anche il posto di chi guarda: un dipinto pensato per essere visto dal basso o da sinistra si costruisce di conseguenza, e lo spazio dipinto prolunga quello reale.

Gli storici hanno discusso a lungo che cosa significhi questa scelta. Erwin Panofsky, in un saggio del 1927, ha letto la prospettiva come una «forma simbolica»: non un modo naturale di vedere, ma il modo in cui una cultura si rappresenta lo spazio, uno spazio infinito, omogeneo e centrato sull'uomo.

4.2 Masaccio: la vita e le prime opere

4.2.1 Un pittore nuovo

Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai nacque il 21 dicembre 1401 a Castel San Giovanni, l'odierna San Giovanni Valdarno. Secondo Vasari il soprannome di Masaccio («Tommasaccio») gli venne dalla sua trascuratezza: pensava solo all'arte e non si curava di sé, dei vestiti né dei soldi che gli dovevano. Nel 1422 è iscritto all'Arte dei Medici e Speziali di Firenze, la corporazione dei pittori; frequenta Brunelleschi e Donatello, di cui vede da vicino le ricerche sullo spazio e sul corpo. Morì a Roma nel 1428, a ventisei anni.

La sua prima opera nota, il *Trittico di San Giovenale* (1422, tempera su tavola; Cascia di Reggello, Museo Masaccio d'Arte Sacra), mostra già un pavimento che fugge in profondità e figure pesanti. Nella *Sant'Anna Metterza* (dalla chiesa di Sant'Ambrogio a Firenze, c. 1424–1425, tempera su tavola; Firenze, Gallerie degli Uffizi) lavora con Masolino: a Masaccio spettano la Madonna e il Bambino, solidi come statue, a Masolino gran parte di sant'Anna e degli angeli. Il quadro mostra già la collaborazione tra due pittori diversissimi che ritroverai nella Cappella Brancacci.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **«Masolino fu il maestro di Masaccio».** È una tradizione antica, che risale alle fonti del Cinquecento, ma i documenti non la confermano. Masaccio è iscritto all'Arte già nel 1422 e ha dipinto opere proprie, come il *Trittico di San Giovenale*; intorno al 1423–1424, quando comincia la decorazione della Cappella Brancacci, Masolino ha circa quarant'anni, Masaccio poco più di venti. È più corretto parlare di due colleghi associati, che si dividono il lavoro e si influenzano a vicenda.

4.2.2 Il Polittico di Pisa

Il 19 febbraio 1426 Masaccio firma a Pisa il contratto per un polittico destinato alla cappella del notaio ser Giuliano di Colino degli Scarsi nella chiesa del Carmine: 80 fiorini, con l'oro e l'azzur-

ro oltremare a carico del pittore. Il notaio annotò ogni pagamento, e per questo il **Polittico di Pisa** (1426, tempera su tavola a fondo oro) è l'opera meglio documentata di Masaccio. In età moderna fu smembrato e venduto; oggi ne restano undici pezzi in cinque musei, e altri sono perduti (Figura 4.4).

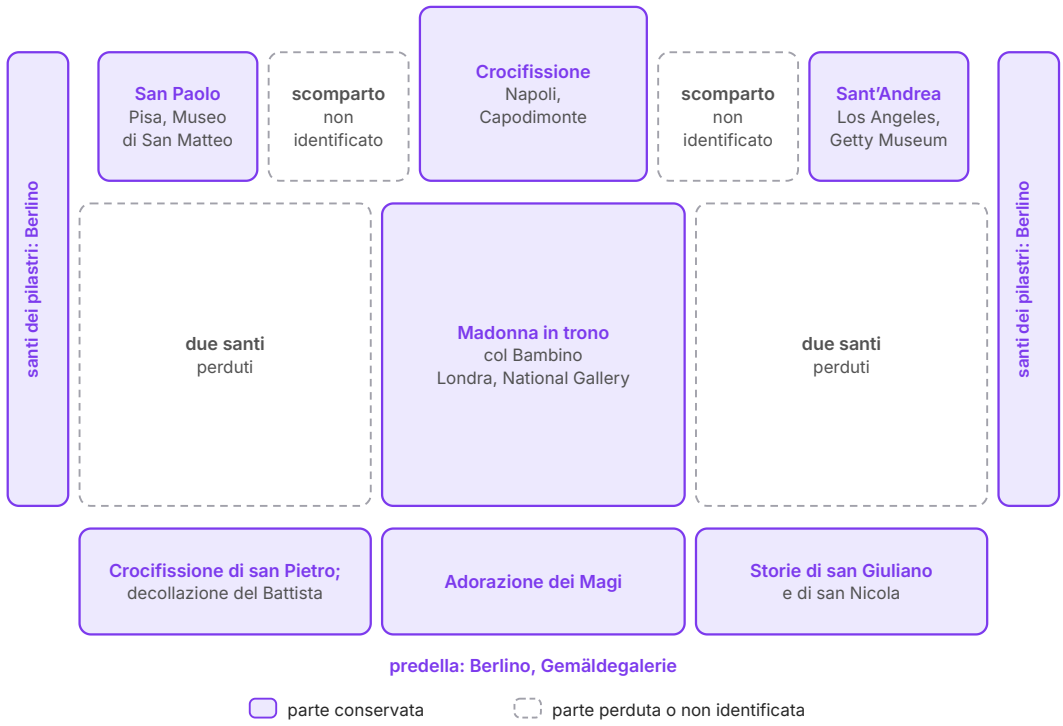


Figura 4.4 **Il Polittico di Pisa: ricostruzione schematica.** Ricostruzione ipotetica, non in scala, con il luogo di conservazione delle parti note. Gli scomparti laterali con i santi a figura intera sono perduti; dei pilastri restano quattro piccoli santi a Berlino.

Lo scomparto centrale, la *Madonna in trono col Bambino* (Londra, National Gallery), conserva il fondo oro voluto dal committente, ma dentro l'oro costruisce uno spazio. Il trono di pietra è visto dal basso, come lo vedeva il fedele davanti all'altare; la luce viene da sinistra e proietta ombre sui gradini; la Madonna è un volume solido, avvolto in un manto pesante; il Bambino mangia un acino d'uva, allusione al vino dell'Eucaristia e alla Passione. Anche la *Crocifissione* della cimasa (Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte) è pensata per la sua posizione in alto: il corpo di Cristo, con la testa che sembra affondata tra le spalle, va visto di sotto in su.

Tabella 4.1 Due pale, tre anni di distanza: Gentile da Fabriano e Masaccio.

	Gentile, *Adorazione dei Magi* (1423)	Masaccio, *Polittico di Pisa* (1426)
Committente	Palla Strozzi, il cittadino più ricco di Firenze	un notaio di Pisa
Oro	ovunque: fondo, cornici, vesti, finimenti in rilievo	solo come fondo; i volumi sono costruiti dalla luce
Spazio	paesaggio a fasce che salgono, senza un punto di vista unico	trono in prospettiva, visto dal basso come dal fedele
Figure	eleganti, sottili, vestite di stoffe preziose	pesanti, solide, con pochi panneggi larghi
Luce	diffusa, che fa brillare i materiali	da una direzione precisa, con ombre portate
Racconto	un corteo pieno di episodi e dettagli	poche figure concentrate, senza distrazioni

La Tabella 4.1 mette a confronto le due opere. Non bisogna leggerla come una gara tra un perdente e un vincitore: l'*Adorazione* di Gentile era la pittura più ammirata del momento, e il Gotico internazionale continuò a piacere alle corti per decenni. Ma il confronto mostra che negli stessi anni, nella stessa Toscana, convivono due idee opposte di pittura: un mondo prezioso da contemplare e uno spazio misurato in cui le figure pesano e agiscono.

4.3 La Cappella Brancacci

4.3.1 Una cappella a tre mani

Nella chiesa del Carmine di Firenze la famiglia Brancacci possedeva dal Trecento una cappella sul transetto destro. Tornato nel 1423 da un'ambasceria in Egitto, il ricco mercante **Felice Brancacci** ne commissionò, probabilmente subito dopo, la decorazione con le *Storie di san Pietro*, il santo a cui la cappella era dedicata. Vi lavorarono insieme **Masolino** e **Masaccio** a partire dal 1424 circa. Nel 1425 Masolino partì per l'Ungheria, e Masaccio proseguì da solo; poi anche lui lasciò Firenze per Roma, e nel 1427–1428 gli affreschi rimasero incompiuti. Quando Felice Brancacci, avversario dei Medici, fu esiliato dopo il ritorno di Cosimo (1434), i frati fecero cancellare i ritratti dei suoi familiari. Il ciclo fu completato solo nel **1481–1483** da **Filippino Lippi**, che adattò con grande rispetto il proprio stile a quello dei predecessori (Figura 4.5).

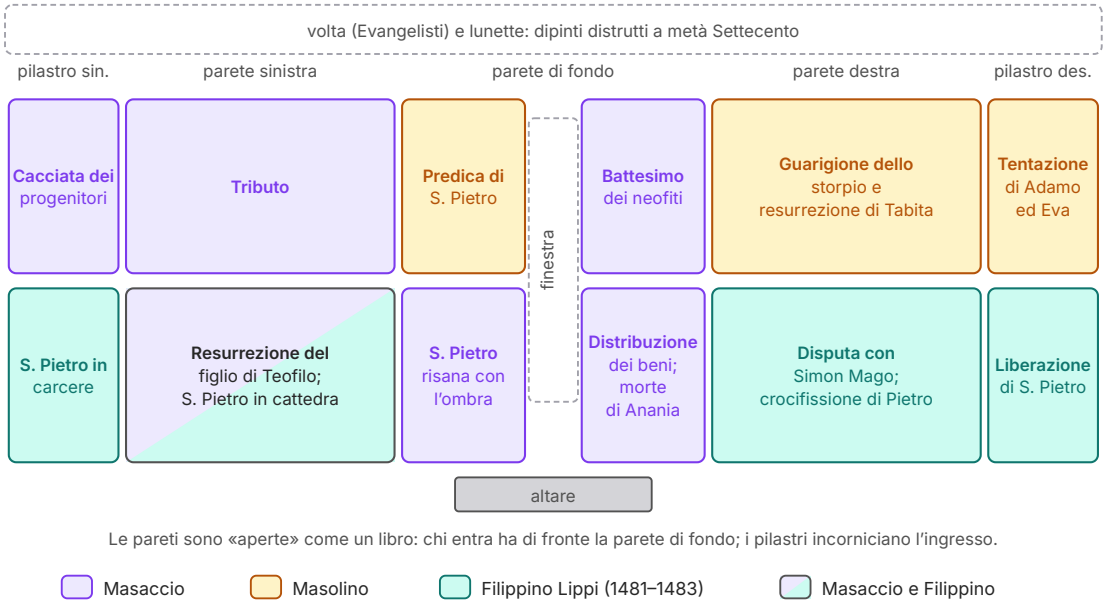


Figura 4.5 **La Cappella Brancacci: chi dipinse che cosa.** Schema delle pareti «aperte», non in scala, secondo le attribuzioni dei Musei Civici Fiorentini. In alto le storie dipinte fino al 1427; nel registro inferiore Masaccio dipinse le due scene della parete di fondo e parte della *Resurrezione del figlio di Teofilo*, Filippino Lippi tutto il resto. La volta e le lunette andarono perdute nel Settecento.

Le scene si leggono come un unico ambiente. Masaccio e Masolino scelgono un orizzonte comune all'altezza delle teste, e Masaccio fa venire la luce di tutte le sue scene dalla finestra reale della parete di fondo: nel *Tributo*, sulla parete sinistra, la luce arriva da destra; nelle scene accanto alla finestra le ombre cadono di conseguenza. Lo spazio dipinto e quello della cappella diventano così una cosa sola.

4.3.2 Il Tributo

Il *Tributo* (c. 1425, affresco) racconta un episodio del Vangelo di Matteo (17, 24–27). A Cafarnao un esattore chiede a Gesù e ai discepoli la tassa per il Tempio; Gesù ordina a Pietro di andare al lago, di pescare un pesce e di prendere dalla sua bocca la moneta con cui pagare. Masaccio mette nella stessa scena tre momenti successivi: è la **narrazione continua**, in cui lo stesso personaggio compare più volte in un solo spazio (Figura 4.6).

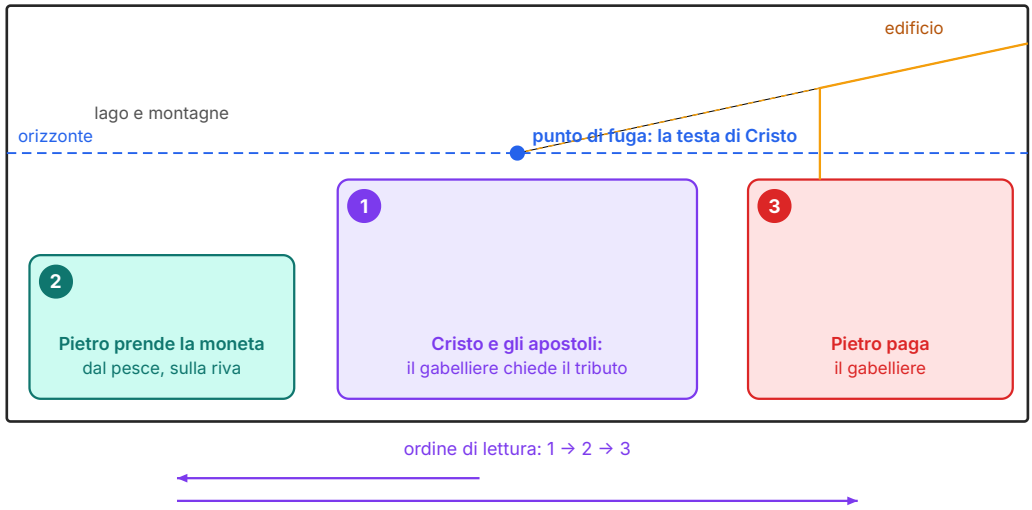


Figura 4.6 **Il *Tributo* come narrazione continua.** Schema delle tre zone e del loro ordine di lettura, non in scala. Le linee di fuga dell'edificio a destra convergono nel punto di fuga, posto sulla testa di Cristo, al centro della scena principale.

Al centro gli apostoli fanno cerchio intorno a Cristo; l'esattore, di spalle, chiede il tributo; Cristo indica il lago, e Pietro ripete il gesto. A sinistra, in lontananza, Pietro si china sulla riva e prende la moneta dal pesce; a destra, davanti a un edificio, la consegna all'esattore. Il punto di fuga è sulla testa di Cristo: la geometria stessa guida lo sguardo verso il centro del racconto. Le teste degli apostoli stanno quasi tutte alla stessa altezza, come richiede l'isocefalia, e il paesaggio di montagne spoglie si schiarisce verso il fondo. Le figure, avvolte in panni pesanti, hanno la gravità delle statue di Donatello e posano i piedi su un terreno vero, su cui proiettano la loro ombra.

4.3.3 Cacciata e Tentazione

Sui due pilastri d'ingresso, uno di fronte all'altro, si possono confrontare i due pittori. A destra la *Tentazione di Adamo ed Eva* di Masolino mostra due corpi eleganti e chiari, quasi senza peso, in una luce morbida che non proietta ombre; il serpente con la testa di donna si avvolge all'albero. A sinistra la *Cacciata dei progenitori* di Masaccio (c. 1424–1425, affresco) è un grido: Adamo si copre il volto con le mani, Eva urla con la bocca aperta e si copre il seno e il pube con il gesto di una antica Venere pudica, l'angelo scende in scorcio dall'alto con la spada. I due corpi camminano, pesano, proiettano ombre sul terreno. La stessa storia della Genesi, negli stessi anni, diventa per Masolino un'immagine raffinata e per Masaccio un dramma umano.

4.3.4 Le altre scene di Masaccio

Nel registro inferiore della parete di fondo, ai lati dell'altare, Masaccio dipinse due storie degli Atti degli apostoli. In *San Pietro risana con la sua ombra* (Atti 5, 15) Pietro cammina lungo una strada di Firenze, tra case con gli sporti, e gli storpi che la sua ombra tocca guariscono: l'ombra portata, che Masaccio usa con una coerenza mai vista prima, diventa il soggetto stesso del miracolo. Nella *Distribuzione dei beni e morte di Anania* (Atti 4, 32 – 5, 11) gli apostoli distribuiscono ai poveri i beni della comunità, mentre Anania, che ne aveva tenuto una parte per sé, giace morto a terra. Sopra, nel *Battesimo dei neofiti*, un giovane nudo trema dal freddo in attesa del suo turno: un dettaglio che Vasari ammirava.

CONSERVARE E RESTAURARE: LA CAPPELLA BRANCACCI

Gli affreschi hanno corso più volte il rischio di scomparire. Nel Seicento i nudi di Adamo ed Eva furono coperti con fronde dipinte; alla metà del Settecento la volta e le lunette furono rifatte, e gli affreschi di quelle parti andarono distrutti. Nel 1771 un incendio devastò la chiesa del Carmine: la cappella si salvò, ma i colori si annerirono e alcuni si alterarono per il calore.

Nel 1932 lo storico dell'arte Ugo Procacci trovò, dietro un altare settecentesco, frammenti di affresco rimasti protetti, con i colori brillanti di prima: la prova che sotto lo sporco e il fumo c'era un'altra pittura. Il grande restauro degli anni Ottanta del Novecento, concluso nel 1990 dopo anni di indagini, ha tolto i depositi e le ridipinture, comprese le fronde del Seicento, e ha restituito i colori chiari di Masolino e quelli intensi di Masaccio, che per secoli era stato giudicato un pittore dai toni «di pietra». Negli anni Venti del Duemila una nuova campagna di indagini e di manutenzione ha ricontrollato lo stato degli intonaci. Il caso mostra che il giudizio critico su un artista dipende anche dallo stato di conservazione delle sue opere.

4.4 La Trinità di Santa Maria Novella

4.4.1 Una cappella dipinta su un muro piatto

Sulla parete della navata sinistra di Santa Maria Novella Masaccio dipinse a fresco la *Trinità* (c. 1425–1427, la data è discussa). Vasari, che la vide, ammirava soprattutto la volta dipinta in prospettiva, divisa in riquadri con rosoni che «diminuiscono e scortano così bene, che pare che sia bucato quel muro» (*Le vite*, 1568). È proprio questo l'effetto: su una parete piatta si apre una cappella profonda, coperta da una volta a botte a cassettoni, in un'architettura che parla la lingua nuova di Brunelleschi, con colonne ioniche che reggono l'arco e lesene corinzie che lo incorniciano (Figura 4.7).

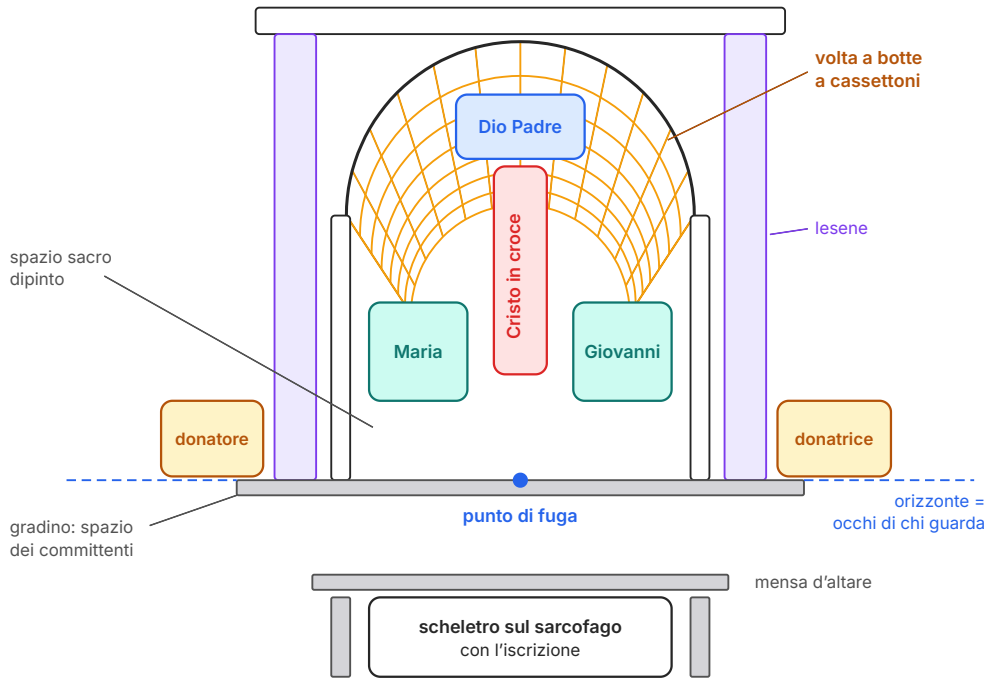


Figura 4.7 **La *Trinità*: schema prospettico.** Schema, non riproduzione dell'opera: le zone delle figure sono indicate da riquadri. Le linee dei cassettoni della volta convergono in un punto di fuga molto basso, all'altezza degli occhi di chi sta in piedi davanti al dipinto, sul piano del gradino dei committenti.

Il punto di fuga è collocato molto in basso, all'altezza degli occhi di un fedele in piedi nella navata. Per questo vediamo la volta dal basso, come se fossimo davvero sulla soglia della cappella, mentre le figure sacre stanno più in alto e più in profondità. Lo spazio dipinto è costruito in modo così coerente che diversi studiosi hanno provato a ricavarne la pianta e le misure della cappella immaginata, e alcuni vi hanno visto la mano o il consiglio di Brunelleschi: è un'ipotesi, non un fatto documentato.

4.4.2 Una scala dalla morte alla salvezza

Il tema è il **Trono di Grazia**: Dio Padre sostiene la croce del Figlio, e tra le due teste vola la colomba dello Spirito Santo. Qui però Dio non siede in trono, ma sta in piedi su una mensola, dietro Cristo. Ai piedi della croce stanno Maria, che guarda verso di noi e con la mano indica il Figlio, e san Giovanni. Fuori dalla cappella dipinta, su un gradino che sporge verso la navata, sono inginocchiati i due committenti, un uomo e una donna di profilo, forse membri della famiglia Lenzi; sono grandi quanto i santi, segno che la prospettiva ha sostituito le proporzioni

gerarchiche. Più in basso ancora, sotto la mensa dell'altare, uno scheletro giace su un sarcofago dipinto, con un'iscrizione che nella trascrizione corrente dice: «Io fu' già quel che voi sete, e quel ch'i' son voi anco sarete» (parafrasi: un tempo fui ciò che voi siete, e ciò che io sono voi ancora sarete).

Lo scheletro è un **memento mori**, un «ricordati che morirai»: un'immagine che invita a pensare alla morte e quindi alla salvezza. Letta dal basso verso l'alto, la *Trinità* è una scala: la morte, che riguarda tutti; i committenti in preghiera, nello spazio dei vivi; Maria e Giovanni, che intercedono; Cristo, il cui sacrificio salva; Dio Padre. La prospettiva non è un esercizio: misura la distanza tra il fedele e il divino e insieme gli mostra la via per superarla.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: Masaccio, *Trinità*.

- **Dati.** Masaccio; c. 1425–1427 (data discussa); affresco; Firenze, Santa Maria Novella, parete della navata sinistra, in situ.
- **Descrizione e iconografia.** Trono di Grazia: Dio Padre in piedi dietro la croce, la colomba dello Spirito Santo, Cristo crocifisso; Maria e san Giovanni ai lati; due committenti inginocchiati fuori dalla cappella dipinta; sotto, uno scheletro su un sarcofago con un'iscrizione in volgare, un *memento mori*.
- **Analisi formale.** Prospettiva lineare centrica con il punto di fuga all'altezza degli occhi del fedele: la volta a botte a cassettoni è vista dal basso e sfonda il muro. Architettura brunelleschiana (colonne ioniche, lesene corinzie, arco a tutto sesto). Composizione piramidale e simmetrica; figure solide, luce coerente; committenti e santi della stessa grandezza.
- **Funzione e committenza.** Immagine devozionale e funeraria su un altare della navata, legata a una sepoltura; i committenti, probabilmente della famiglia Lenzi, si fanno ritrarre in preghiera. Il tema trinitario era caro ai Domenicani, a cui appartiene la chiesa.
- **Contesto.** Firenze negli anni Venti del Quattrocento: Brunelleschi costruisce la cupola e gli Innocenti (cap. 2), Donatello lavora al rilievo prospettico (cap. 3), Masaccio sta dipingendo la Cappella Brancacci; dieci anni dopo Alberti scriverà il *De pictura*.
- **Conservazione.** Nel 1570 Vasari costruì davanti al dipinto un altare con una sua tavola, che lo nascose per quasi tre secoli. Riscoperto intorno al 1860, l'affresco fu staccato e trasportato sulla controfacciata; la parte con lo scheletro rimase sotto l'altare e fu ritrovata solo nel Novecento. Nel 1952 l'affresco fu riportato al suo posto e riunito alla parte inferiore; un restauro più recente ne ha recuperato in parte i colori. Gli stacchi e le ridipinture dell'Ottocento spiegano le lacune visibili oggi.

4.5 Masolino e l'eredità di Masaccio

4.5.1 L'altra strada: Masolino

Masolino da Panicale (c. 1383 – c. 1440) non è un pittore «arretrato»: è un artista raffinato che conosce la prospettiva e la usa, ma la mette al servizio di un'eleganza che viene dal Gotico internazionale. Le sue figure sono slanciate, i colori chiari e luminosi, la luce morbida, i gesti misurati; i suoi spazi sono costruiti, ma restano un fondale per figure che sembrano posare più che agire. Dopo il soggiorno in Ungheria lavorò a Roma e poi in Lombardia, per il cardinale Branda Castiglioni. Le due strade, quella di Masaccio e quella di Masolino, convivranno a lungo nella pittura fiorentina: le vedrai nel cap. 6, da Beato Angelico a Filippo Lippi.

APPROFONDIMENTO

Un borgo toscano in Lombardia: Castiglione Olona. Vicino a Varese il cardinale Branda Castiglioni, uomo di curia e di cultura, trasformò il suo paese natale in un piccolo centro «alla fiorentina», con una collegiata, un palazzo e un battistero. Chiamò a decorarli Masolino, che nel battistero dipinse le *Storie di san Giovanni Battista*, con un'iscrizione del 1435. Qui si vede bene la sua sintesi: architetture in prospettiva e paesaggi ampi, ma figure aggraziate, colori chiari, un racconto sereno. È un esempio dei molti modi in cui le novità fiorentine arrivarono nei centri minori, adattandosi al gusto dei committenti: un buon tema per una ricerca sul territorio.

4.5.2 La «scuola» del mondo

Masaccio morì giovane, ma la Cappella Brancacci divenne per un secolo una scuola. Vasari, nella vita di Masaccio, elenca decine di artisti che vi andarono a studiare, da Beato Angelico e Filippo Lippi fino a Leonardo, Michelangelo e Raffaello; del giovane Michelangelo restano disegni tratti dalle figure del *Tributo*. Per Vasari Masaccio apre la seconda età della sua storia dell'arte (cap. 1): con lui, scrive, «le cose fatte inanzi a lui si possono chiamar dipinte, et le sue vive, veraci e naturali» (*Le vite*, 1568). Più di mezzo secolo prima Leonardo aveva espresso un giudizio simile: in un foglio del Codice Atlantico scrive che dopo Giotto l'arte era decaduta, perché i pittori imitavano altre pitture, finché «Tomaso fiorentino, scognominato Masaccio, mostrò con opra perfetta» che chi segue una guida diversa dalla natura, «maestra de' maestri», fatica invano.

L'eredità di Masaccio non è dunque una formula, ma un atteggiamento: guardare la natura, costruire lo spazio con la geometria, dare alle figure un peso e un'anima. Piero della Francesca porterà la prospettiva fino alla matematica (cap. 7); Mantegna la userà per sfondare le pareti e i soffitti (cap. 7); Leonardo, Michelangelo e Raffaello ripartiranno da Masaccio per la loro «terza maniera» (capp. 9–11).

COLLEGAMENTI

Storia · Firenze negli anni di Masaccio. Gli anni Venti del Quattrocento sono per Firenze un periodo di guerra contro Milano di Filippo Maria Visconti e di forti spese pubbliche: nel 1427 la Repubblica introduce il *catasto*, una dichiarazione dei beni e dei redditi che ogni famiglia doveva presentare, che è oggi anche una miniera di notizie sugli artisti. Nel 1433 Cosimo de' Medici è esiliato e nel 1434 rientra in città da vincitore: comincia il predominio dei Medici, e i loro avversari, come Felice Brancacci, sono a loro volta esiliati. La storia della Cappella Brancacci, interrotta e mutilata, è anche la storia di queste lotte politiche.

SINTESI

- La prospettiva lineare centrica rappresenta su un piano lo spazio visto da un solo punto: le perpendicolari al quadro convergono nel punto di fuga, le grandezze diminuiscono secondo una regola.
- Dopo le tavolette di Brunelleschi, Alberti scrive la regola nel *De pictura* (1435) e in *Della pittura* (1436): il quadro è una «finestra aperta», sezione della piramide visiva.
- Nella costruzione legittima la linea di terra è divisa in braccia, il punto centrico sta all'altezza dell'uomo, le trasversali si trovano con una veduta di fianco e la diagonale verifica il risultato.
- Per i triangoli simili un oggetto due volte più lontano dall'occhio appare grande la metà; se l'occhio è all'altezza delle figure, le loro teste cadono sull'orizzonte.
- La prospettiva è una costruzione, non una copia della visione; ne derivano uno spazio unico e misurabile, l'istoria, un posto per lo spettatore.
- Masaccio (1401–1428) costruisce figure solide e uno spazio coerente; il *Polittico di Pisa* (1426), oggi smembrato, si confronta con l'*Adorazione* di Gentile da Fabriano (1423).
- La Cappella Brancacci (Felice Brancacci, dal 1424 c.) fu dipinta da Masolino e Masaccio e completata da Filippino Lippi nel 1481–1483; il restauro concluso nel 1990 ne ha restituito i colori.
- Il *Tributo* usa la narrazione continua, ha il punto di fuga sulla testa di Cristo e la luce che viene dalla finestra reale; la *Cacciata* di Masaccio si oppone alla *Tentazione* di Masolino.
- La *Trinità* di Santa Maria Novella sfonda il muro con una volta a cassettoni vista dal basso; nascosta da un altare nel 1570, fu riscoperta intorno al 1860 e ricollocata nel 1952.
- Masolino rappresenta l'altra strada, elegante e luminosa; per Vasari e Leonardo Masaccio è il pittore che torna alla natura.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Alberti scrisse il trattato sulla pittura:
   - **A.** in volgare nel 1425 e in latino nel 1435
   - **B.** in latino nel 1435 e in volgare nel 1436
   - **C.** in latino nel 1436, dedicandolo a Masaccio
   - **D.** in volgare nel 1450, dopo la morte di Brunelleschi

2. ● Secondo Alberti, il punto centrico va posto:
   - **A.** sempre al centro geometrico del rettangolo
   - **B.** sulla linea di terra
   - **C.** a un'altezza dalla linea di terra non maggiore di quella dell'uomo da dipingere
   - **D.** fuori dal rettangolo, a destra

3. ● Nel *Tributo* la «narrazione continua» consiste nel:
   - **A.** rappresentare lo stesso personaggio più volte nella stessa scena, in momenti successivi
   - **B.** dipingere la storia su più pareti senza cornici
   - **C.** continuare la scena sul pilastro accanto
   - **D.** aggiungere un'iscrizione che spiega il racconto

4. ● Il punto di fuga del *Tributo* si trova:
   - **A.** sulla mano di Pietro
   - **B.** nel lago, a sinistra
   - **C.** sulla porta dell'edificio a destra
   - **D.** sulla testa di Cristo

5. ● Chi completò gli affreschi della Cappella Brancacci, e quando?
   - **A.** Masolino, nel 1436
   - **B.** Filippino Lippi, nel 1481–1483
   - **C.** Filippo Lippi, nel 1440
   - **D.** Giorgio Vasari, nel 1570

6. ● Lo scomparto centrale del *Polittico di Pisa*, la *Madonna in trono col Bambino*, è oggi:
   - **A.** a Pisa, Museo Nazionale di San Matteo
   - **B.** a Firenze, Gallerie degli Uffizi
   - **C.** a Londra, National Gallery
   - **D.** a Berlino, Gemäldegalerie

7. ● La *Trinità* rimase nascosta per quasi tre secoli perché:
   - **A.** nel 1570 Vasari vi costruì davanti un altare con una sua tavola
   - **B.** fu coperta di intonaco durante la peste
   - **C.** fu staccata e portata in un museo
   - **D.** fu danneggiata dall'incendio del 1771

8. ● Nella costruzione di Alberti le altezze delle trasversali del pavimento si trovano:
   - **A.** riducendo ogni fascia di un terzo rispetto alla precedente
   - **B.** a occhio, guardando il pavimento reale
   - **C.** con il punto di distanza, che Alberti chiama così
   - **D.** con un disegno a parte, una veduta di fianco con l'occhio, il quadro e il pavimento

9. ●● L'occhio è a 6 braccia dal quadro. Una colonna alta 6 braccia sta 12 braccia dietro il quadro. Quanto è alta la sua immagine?
   - **A.** 1 braccio
   - **B.** 2 braccia
   - **C.** 3 braccia
   - **D.** 4 braccia

Lessico dell'arte

10. ● Scrivi il termine che corrisponde a ogni definizione: a) il punto in cui convergono le immagini delle rette perpendicolari al quadro; b) la retta orizzontale all'altezza dell'occhio di chi guarda; c) il piano che taglia la piramide visiva, per Alberti una «finestra aperta»; d) la rappresentazione di un corpo disposto in profondità, accorciato dalla prospettiva; e) il fascio di raggi che va dall'occhio ai contorni di ciò che si vede.

11. ● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) Il nome «costruzione legittima» è stato inventato da Alberti. b) La linea di terra è il lato inferiore del quadro, dove il pavimento dipinto incontra il piano della pittura. c) Nella *Trinità* i committenti sono inginocchiati dentro la cappella dipinta. d) Il punto di distanza sta sulla linea d'orizzonte. e) La *Cacciata dei progenitori* della Cappella Brancacci è di Masolino.

12. ● Completa: «Alberti divide l'altezza dell'uomo in tre _____ ; con la stessa misura divide la linea di _____ ; pone il punto _____ all'altezza dell'uomo e da esso traccia rette verso ogni _____ . Le teste delle figure della stessa altezza cadono così sulla linea d'_____: è l'_____».

13. ●● Abbina ogni termine alla sua definizione. Termini: 1) istoria; 2) Trono di Grazia; 3) memento mori; 4) raggio centrico; 5) narrazione continua. Definizioni: a) il raggio perpendicolare alla superficie guardata; b) immagine che ricorda all'uomo che deve morire; c) la composizione narrativa con più figure, per Alberti l'opera più alta del pittore; d) la Trinità con Dio Padre che sostiene la croce del Figlio e la colomba dello Spirito Santo; e) più momenti di una storia nello stesso spazio.

14. ●● Spiega con parole tue perché Alberti definisce la pittura come la «intersegazione» della piramide visiva. Usa i termini occhio, raggi, quadro, distanza.

15. ●● Spiega la differenza tra punto di fuga e punto di distanza: dove si trovano, quali rette vi convergono, a che cosa servono nella costruzione del pavimento.

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico e scrivi la data: completamento della Cappella Brancacci da parte di Filippino Lippi; *De pictura*; *Polittico di Pisa*; *Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano; riscoperta della *Trinità*; *Trittico di San Giovenale*; conclusione del restauro della Cappella Brancacci.

17. ● Abbina ogni opera o parte di opera al luogo di conservazione. 1) *Madonna in trono col Bambino* del *Polittico di Pisa*; 2) *Crocifissione* dello stesso polittico; 3) *San Paolo*; 4) *Sant'Andrea*; 5) predella con l'*Adorazione dei Magi*; 6) *Sant'Anna Metterza*; 7) *Trittico di San Giovenale*. a) Firenze, Gallerie degli Uffizi; b) Berlino, Gemäldegalerie; c) Londra, National Gallery; d) Cascia di Reggello, Museo Masaccio d'Arte Sacra; e) Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte; f) Pisa, Museo Nazionale di San Matteo; g) Los Angeles, J. Paul Getty Museum.

18. ●● Su una carta dell'Italia centro-settentrionale colloca questi luoghi della vita e del lavoro di Masaccio e di Masolino, indicando per ciascuno la posizione rispetto a Firenze (direzione e distanza approssimativa): San Giovanni Valdarno, Pisa, Roma, Castiglione Olona. Che cosa ti dice la carta sui viaggi degli artisti del primo Quattrocento?

19. ●● Masaccio nacque il 21 dicembre 1401. Quanti anni aveva nel 1422 (iscrizione all'Arte), nel 1426 (*Polittico di Pisa*) e nel 1428 (morte a Roma)? Quanti anni prima del *De pictura* morì? Che cosa ne deduci sul rapporto tra la pratica dei pittori e la teoria di Alberti?

Leggere l'opera

20. ●● Applica la scheda di lettura al *Tributo*: dati (luogo, data, tecnica), descrizione e iconografia (il passo del Vangelo, i tre momenti), analisi formale (punto di fuga, isocefalia, luce, figure, paesaggio), funzione e committenza, contesto, conservazione (il restauro della cappella). Aiutati con la Figura 4.6.

21. ●● Confronta la *Cacciata dei progenitori* di Masaccio e la *Tentazione di Adamo ed Eva* di Masolino: posizione nella cappella, soggetto, corpi, luce e ombre, espressione dei sentimenti. Concludi spiegando che cosa distingue i due pittori.

22. ●● Leggi la *Madonna in trono col Bambino* del *Polittico di Pisa*: come è costruito il trono? Da dove viene la luce e che cosa produce? Che significato ha l'acino d'uva? Perché il punto di vista è basso? Che cosa resta, nell'opera, della tradizione gotica?

23. ●●● Descrivi *San Pietro risana con la sua ombra*: dove si trova nella cappella (Figura 4.5), quale testo racconta, come Masaccio costruisce la strada e perché si può dire che il miracolo stesso sia fatto di luce e ombra.

Le fonti

24. ●● Alberti, *De pictura* I 19 (ed. Grayson): «*Condecens huius centrici puncti positio est non altius a iacenti linea quam sit illius pingendi hominis longitudo, nam hoc pacto aequali in solo et spectantes et pictae res adesse videntur.*» (*condecens*: conveniente; *iacens linea*: la linea di base; *adesse*: trovarsi). a) Traduci il passo. b) Quale conseguenza ha questa regola sulle teste delle figure dipinte? c) In quale opera di Masaccio il punto di fuga sta all'altezza degli occhi di chi guarda, e con quale effetto?

25. ●● Vasari, *Le vite* (1568), vita di Masaccio, sulla *Trinità*: «quello che vi è bellissimo oltre alle figure, è una volta a mezza botte tirata in prospettiva, e spartita in quadri pieni di rosoni, che diminuiscono e scortano così bene, che pare che sia bucato quel muro». a) Fai la parafrasi in italiano moderno (*a mezza botte*: a botte; *tirata*: disegnata; *scortano*: si accorciano in scorcio). b) Quali termini del capitolo corrispondono a «diminuiscono» e «scortano»? c) Perché nel 1570 lo stesso Vasari, che ammirava tanto l'affresco, lo nascose? Che cosa ci dice questo sul gusto e sulle esigenze del Cinquecento?

26. ●●● Leonardo, Codice Atlantico: «Tomaso fiorentino, scognominato Masaccio, mostrò con opra perfetta come quegli che pigliavano per altore altro che la natura, maestra de' maestri, s'affaticavano invano». a) Fai la parafrasi (*scognominato*: soprannominato; *altore*: autore, guida). b) Quale idea dell'arte esprime Leonardo? c) Confrontala con il giudizio di Vasari citato nel capitolo: che cosa hanno in comune?

Collegare e confrontare

27. ●● Confronta l'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano (cap. 1) e il *Polittico di Pisa* di Masaccio usando almeno quattro voci della Tabella 4.1. Perché si può dire che negli stessi anni convivono due idee di pittura?

28. ●● Dallo spazio intuitivo alla regola: confronta lo spazio di una scena di Giotto nella Cappella degli Scrovegni (terzo anno) con quello della *Trinità*. Poi spiega come la stessa ricerca compare nelle tavolette di Brunelleschi (cap. 2) e nel *Banchetto di Erode* di Donatello (cap. 3).

29. ●●● Disegna a mano libera, con una squadretta solo per le orizzontali, un pavimento di 4 × 4 quadrati di un braccio, visto da un occhio alto 3 braccia e distante 4 braccia dal quadro. Calcola prima le altezze delle quattro trasversali sopra la linea di terra (formula: $3 \times k/(4 + k)$, con $k = 1, 2, 3, 4$) e indica a quale distanza dal punto centrico si trova il punto di distanza. Verifica il disegno con la diagonale.

30. ●● Italiano e Latino: Alberti scrive il trattato prima in latino e poi in volgare. Per quali lettori sono pensate le due versioni? Collega la scelta alla «questione della lingua» del Quattrocento e alla figura dell'umanista che studi in letteratura.

Verso la verifica

31. ●●● La scoperta della prospettiva e le conseguenze per le arti figurative: scrivi un testo di 10–15 righe che spieghi il metodo di Alberti (con il lessico tecnico) e le sue conseguenze, con almeno due esempi da opere di Masaccio.

32. ●●● Conservare e restaurare: racconta in 10–15 righe le vicende della Cappella Brancacci e della *Trinità* (danni, interventi, scoperte) e spiega perché il restauro ha cambiato anche il giudizio degli storici su Masaccio.

33. ●●● Masaccio e Masolino: due strade del primo Quattrocento. Scrivi un testo di 10–15 righe che confronti i due pittori a partire dalle opere della Cappella Brancacci e della *Sant'Anna Metterza*.

PER APPROFONDIRE

- [ALB] L. B. Alberti, *De pictura*: il primo libro, per la piramide visiva e la costruzione del pavimento, e il prologo a Brunelleschi.
- [PAN] E. Panofsky, *La prospettiva come «forma simbolica»*: per il significato culturale della prospettiva.
- [VAS] G. Vasari, *Le vite*: la vita di Masaccio, con la descrizione della *Trinità* e l'elenco degli artisti che studiarono la Cappella Brancacci.
- [BAX] M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*: per i contratti, i committenti e il modo di guardare del pubblico del tempo.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sul primo Quattrocento, per una visione d'insieme.

Glossario del capitolo

Costruzione legittima
Nome dato dagli studi al procedimento di Alberti per costruire in prospettiva un pavimento a quadrati: linea di terra in braccia, punto centrico all'altezza dell'uomo, trasversali trovate con una veduta di fianco, verifica con la diagonale.

Isocefalia
Disposizione delle teste delle figure alla stessa altezza; nella prospettiva, se l'occhio è all'altezza delle figure, le teste delle figure in piedi della stessa statura cadono sulla linea d'orizzonte.

Istoria
Per Alberti, la composizione narrativa con più figure, che esprimono con i gesti i «movimenti dell'animo»: l'opera più alta del pittore.

Linea d'orizzonte
La retta orizzontale del quadro all'altezza dell'occhio di chi guarda, sulla quale stanno i punti di fuga delle rette orizzontali.

Linea di terra
Il lato inferiore del quadro, dove il pavimento dipinto incontra il piano della pittura; Alberti la divide in braccia.

Memento mori
Espressione latina, «ricordati che morirai»: immagine o oggetto che invita a pensare alla morte, come lo scheletro della *Trinità*.

Narrazione continua
Modo di raccontare in cui più momenti successivi di una storia, con lo stesso personaggio ripetuto, stanno in un unico spazio.

Piramide visiva
Il fascio di raggi rettilinei che va dall'occhio, suo vertice, ai contorni della cosa vista, sua base.

Prospettiva lineare centrica
Metodo geometrico per rappresentare su un piano lo spazio visto da un solo punto: le grandezze diminuiscono secondo una regola e le rette perpendicolari al quadro convergono in un punto di fuga.

Punto centrico
Nella costruzione di Alberti, il punto del quadro colpito dal raggio centrico, verso cui convergono le rette perpendicolari al quadro; va posto non più in alto dell'uomo da dipingere.

Punto di distanza
Punto della linea d'orizzonte in cui convergono le diagonali del pavimento; dista dal punto di fuga quanto l'occhio dal quadro.

Punto di fuga
Punto del quadro in cui convergono le immagini di rette parallele; per le perpendicolari al quadro coincide con il punto centrico.

Punto di vista
La posizione dell'occhio di chi guarda, a una certa altezza e distanza dal quadro.

Quadro
Il piano su cui si proietta la scena, che taglia la piramide visiva; per Alberti una «finestra aperta».

Scorcio
La rappresentazione di un corpo o di un oggetto disposto in profondità, accorciato dalla prospettiva.

Trono di Grazia
Iconografia della Trinità in cui Dio Padre sostiene la croce del Figlio, con la colomba dello Spirito Santo tra i due.

Soluzioni

1. B. *De pictura* in latino nel 1435; *Della pittura* in volgare nel 1436, dedicato a Brunelleschi.

2. C. «Non più che sia l'altezza dell'uomo»: così chi guarda e le figure dipinte sembrano stare sullo stesso pavimento.

3. A. Al centro la richiesta del tributo, a sinistra Pietro che prende la moneta dal pesce, a destra Pietro che paga: Pietro compare tre volte.

4. D. Il punto di fuga è sulla testa di Cristo, al centro del racconto.

5. B. Filippino Lippi, figlio di Filippo, completò il registro inferiore nel 1481–1483.

6. C. Londra, National Gallery; la *Crocifissione* è a Capodimonte, la predella a Berlino.

7. A. Nel 1570 l'altare di Vasari con la sua tavola coprì l'affresco, riscoperto intorno al 1860.

8. D. Il «piccolo spazio» di Alberti è una veduta di fianco; la regola del terzo è quella delle botteghe, che Alberti critica, e il punto di distanza è un metodo dei trattati successivi.

9. B. Distanza dall'occhio 6 + 12 = 18 braccia; immagine = 6 × 6/18 = 2 braccia.

10. a) punto di fuga (centrico); b) linea d'orizzonte; c) quadro; d) scorcio; e) piramide visiva.

11. a) Falso: il nome è degli studi successivi; Alberti descrive il procedimento senza chiamarlo così. b) Vero. c) Falso: sono inginocchiati fuori, su un gradino che sporge verso la navata. d) Vero: dista dal punto di fuga quanto l'occhio dal quadro. e) Falso: la *Cacciata* è di Masaccio; Masolino dipinse la *Tentazione* sul pilastro opposto.

12. braccia; terra; centrico; divisione (della linea di terra); orizzonte; isocefalia.

13. 1-c; 2-d; 3-b; 4-a; 5-e.

14. *Traccia di risposta*: dall'occhio partono raggi rettilinei verso i contorni delle cose e formano una piramide con il vertice nell'occhio; il quadro è un piano che taglia questa piramide a una certa distanza; ciò che il pittore disegna è la figura che i raggi lasciano su quel piano, cioè la sezione («intersegazione») della piramide. Cambiando la distanza del quadro o dell'oggetto cambia la grandezza dell'immagine.

15. *Traccia di risposta*: il punto di fuga (centrico) sta sull'orizzonte, di fronte all'occhio; vi convergono le rette perpendicolari al quadro (le ortogonali del pavimento). Il punto di distanza sta anch'esso sull'orizzonte, a una distanza dal punto di fuga pari a quella dell'occhio dal quadro; vi convergono le diagonali dei quadrati inclinate di 45°. Il primo dà le direzioni delle file di quadrati; il secondo, nei trattati successivi ad Alberti, permette di trovare le trasversali senza la veduta di fianco, e serve comunque a verificare il pavimento.

16. *Trittico di San Giovenale* (1422); *Adorazione dei Magi* di Gentile (1423); *Polittico di Pisa* (1426); *De pictura* (1435); completamento della Cappella Brancacci (1481–1483); riscoperta della *Trinità* (c. 1860); fine del restauro della Cappella Brancacci (1990).

17. 1-c; 2-e; 3-f; 4-g; 5-b; 6-a; 7-d.

18. San Giovanni Valdarno: a sud-est di Firenze, lungo l'Arno, a circa 30 km in linea d'aria. Pisa: a ovest, vicino alla foce dell'Arno, a circa 70 km. Roma: a sud-sud-est, a circa 230 km in linea d'aria. Castiglione Olona: a nord-ovest, in Lombardia vicino a Varese, a circa 290 km in linea d'aria. *Traccia*: gli artisti si spostano dove li chiamano i committenti (frati, notai, papi, cardinali); le novità fiorentine viaggiano con loro.

19. Nel 1422 aveva 20 anni (il 21 dicembre ne avrebbe compiuti 21); nel 1426, 24 anni; nel 1428 morì a 26 anni. Morì 7 anni prima del *De pictura* (1435 – 1428). *Traccia*: la pratica dei pittori e degli scultori (Brunelleschi, Donatello, Masaccio) precede la teo-

ria; Alberti mette per iscritto e rende insegnabile ciò che a Firenze già si faceva.

20. *Traccia di risposta*. Dati: Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Firenze; c. 1425; affresco. Iconografia: Matteo 17, 24–27; tre momenti (richiesta al centro, moneta dal pesce a sinistra, pagamento a destra). Analisi: narrazione continua; punto di fuga sulla testa di Cristo; teste quasi alla stessa altezza; luce da destra, dalla finestra reale; figure solide con ombre portate; paesaggio che si schiarisce in lontananza. Funzione: storie di san Pietro per la cappella di famiglia di Felice Brancacci. Contesto: Firenze degli anni Venti, Brunelleschi e Donatello. Conservazione: fronde e ridipinture, incendio del 1771, restauro concluso nel 1990.

21. *Traccia di risposta*: i due affreschi stanno sui pilastri d'ingresso, uno di fronte all'altro (Cacciata a sinistra, Tentazione a destra). Masolino: corpi eleganti, chiari, fermi, luce morbida senza ombre, atmosfera serena. Masaccio: corpi pesanti in movimento, ombre sul terreno, disperazione (Adamo si copre il volto, Eva grida), angelo in scorcio. Masolino unisce lo spazio nuovo all'eleganza gotica; Masaccio fa della storia un dramma umano.

22. *Traccia di risposta*: il trono di pietra è costruito in prospettiva, visto dal basso; la luce viene da sinistra e crea ombre sui gradini e volumi solidi; l'uva allude al vino dell'Eucaristia e alla Passione; il punto di vista è basso perché il fedele vedeva la pala dal basso, davanti all'altare; della tradizione restano il fondo oro, voluto dal committente, e la forma del polittico.

23. *Traccia di risposta*: registro inferiore della parete di fondo, a sinistra dell'altare; Atti 5, 15; la strada è una via fiorentina con case e sporti in prospettiva, le figure avanzano verso di noi; gli storpi guariscono dove li tocca l'ombra di Pietro: l'ombra, novità della pittura di Masaccio, diventa lo strumento del miracolo.

24. a) «È conveniente che questo punto centrico sia posto non più in alto, rispetto alla linea di base, di quanto sia alto l'uomo da dipingere: in questo modo, infatti, sia chi guarda sia le cose dipinte sembrano trovarsi sullo stesso pavimento» (traduzione modello). b) Se l'occhio è all'altezza delle figure, le teste delle figure della stessa statura in piedi sul pavimento cadono tutte sulla linea d'orizzonte (isocefalia). c) Nella *Trinità*: il punto di fuga all'altezza degli occhi del fedele fa vedere la volta dal basso e prolunga lo spazio della chiesa nella cappella dipinta.

25. a) *Parafrasi*: oltre alle figure, la cosa più bella è una volta a botte disegnata in prospettiva e divisa in riquadri decorati da rosoni, che rimpiccioliscono e si accorciano in modo così convincente da far sembrare che il muro sia forato. b) «Diminuiscono»: la diminuzione delle grandezze con la distanza; «scortano»: lo scorcio. c) Vasari costruì nel 1570 un nuovo altare con una sua tavola, nel rinnovamento delle chiese richiesto dopo il Concilio di Trento: la funzione liturgica e il gusto aggiornato contavano più della conservazione di un affresco antico, che pure ammirava.

26. a) *Parafrasi*: Tommaso fiorentino, detto Masaccio, dimostrò con opere perfette che chi prendeva come guida qualcosa di diverso dalla natura, che è la maestra di tutti i maestri, lavorava inutilmente. b) L'arte vera nasce dallo studio diretto della natura, non dall'imitazione di altri pittori. c) Anche Vasari loda Masaccio perché le sue figure sono «vive, veraci e naturali»: per entrambi Masaccio riporta la pittura alla natura dopo un periodo di imitazione.

27. *Traccia di risposta*: committenza (Palla Strozzi / un notaio), uso dell'oro (ovunque / solo fondo), spazio (fasce senza punto di vista unico / trono in prospettiva visto dal basso), figure (eleganti / solide), luce (diffusa / direzionale con ombre), racconto (corteo ricco di episodi / poche figure). Due idee: un mondo prezioso da contemplare e uno spazio misurabile in cui le figure agiscono.

28. *Traccia di risposta*: Giotto costruisce spazi a scatola intuitivi, con linee di profondità non convergenti in un punto unico; la *Trinità* ha un unico punto di fuga all'altezza dell'occhio e grandezze calcolate. Brunelleschi dimostra il metodo con le tavolette osservate da un foro; Donatello nel *Banchetto di Erode* costruisce in rilievo uno spazio prospettico

in più piani: pittura, architettura e scultura condividono la stessa ricerca.

29. Altezze delle trasversali: $k = 1$: 3/5 = 0,6 braccia; $k = 2$: 6/6 = 1 braccio; $k = 3$: 9/7 ≈ 1,29 braccia; $k = 4$: 12/8 = 1,5 braccia. Il punto di distanza è sull'orizzonte (3 braccia sopra la linea di terra), a 4 braccia dal punto centrico. La diagonale che parte da un angolo del pavimento e va al punto di distanza deve passare per gli angoli opposti dei quadrati.

30. *Traccia di risposta*: il *De pictura* latino è per i dotti e gli umanisti, che leggono il latino e conoscono l'ottica antica; *Della pittura* in volgare è per gli artisti e per Brunelleschi, a cui è dedicato. Alberti difende la dignità del volgare (promuove nel 1441 il Certame coronario, una gara di poesia in volgare) e insieme quella degli artisti, che con un trattato diventano intellettuali; l'umanista unisce studio dei classici e impegno nella cultura del proprio tempo.

31. *Traccia di risposta*: Brunelleschi e le tavolette; Alberti, *De pictura* 1435 / *Della pittura* 1436; finestra aperta, piramide visiva, quadro, punto centrico, linea di terra in braccia, trasversali, diagonale; regola dei triangoli simili. Conseguenze: spazio unico e misurabile, grandezze secondo la distanza, istoria, ruolo dello spettatore; esempi: *Tributo* (punto di fuga su Cristo, isocefalia, narrazione continua), *Trinità* (volta vista dal basso, committenti grandi come i santi). Cenno alla prospettiva come costruzione, non copia della visione (Panofsky).

32. *Traccia di risposta*: Brancacci: fronde del Seicento, distruzione della volta a metà Settecento, incendio del 1771 e annerimento, scoperta di Procacci nel 1932, restauro concluso nel 1990 con la rimozione di depositi e ridipinture, nuove indagini e manutenzione negli anni Venti del Duemila. *Trinità*: altare di Vasari nel 1570, riscoperta intorno al 1860, stacco e spostamento in controfacciata, ricollocazione e ricongiungimento con lo scheletro nel 1952, restauro più recente. Il giudizio: Masaccio passava per un pittore dai colori cupi e «di pietra»; il restauro ha mostrato colori chiari e luminosi e ha permesso di distinguere meglio le mani.

33. *Traccia di risposta*: età e rapporto (colleghi, non maestro e allievo); *Sant'Anna Metterza* come prima prova insieme; nella Cappella Brancacci *Tentazione* e *Cacciata*, *Guarigione dello storpio* e *Tributo*: Masolino elegante, luminoso, sereno, figure leggere; Masaccio solido, drammatico, luce direzionale e ombre. Entrambi usano un orizzonte comune; l'eredità di entrambi continua nella pittura fiorentina (cap. 6) e Masolino porta il linguaggio nuovo a Castiglione Olona.