

PAOLO UCCELLO (PAOLO DI DONO)

(Firenze, 1397 - 1475)

1a. *Madonna con il Bambino*

1433-1434
tempera su tavola, 46 × 31 cm
Newark, Delaware, The Alana Collection

Bibliografia: A. De Marchi, in *Da Donatello* 2013, p. 117; Sbaraglio 2014, p. 165.

Comparsa sul mercato francese, la tavola, oggi centinata, è stata ricavata da due assi a venatura orizzontale alte rispettivamente 24 e 22 cm. L'opera deve essere stata perciò resecata da una composizione più ampia di taglio rettangolare, probabilmente un *antependium* figurato (A. De Marchi, in *Da Donatello* 2013). Sembra confermarlo anche la realizzazione del sontuoso fondo oro operato a simulare una stoffa riccamente lavorata, impreziosita da motivi vegetali, secondo una caratteristica comune a questo genere di dipinti, come quelli ancora in opera licenziati, ormai alla fine del Quattrocento, dai fratelli Mazziere sugli altari Segni e Corbinelli in Santo Spirito a Firenze. Vasari, del resto, ricorda “nel Carmine alla cappella di San Girolamo, il dossale del San Cosimo e Damiano” (1550, ed. 1966-1987, III, p. 65) dipinto da Paolo, che dovette perciò praticare questo genere. La superficie un po' consunta non diminuisce il grande fascino dell'opera, resa nota di recente da Andrea De Marchi, che ne ha riconosciuto prontamente l'autografia uccellesca collocandola negli stessi anni della cappella dell'Assunta nella prepositura di Prato, dunque a valle della *Creazione* e del *Peccato originale* nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella, poco dopo il rientro dal soggiorno veneziano. La Vergine avvolta nel manto azzurro dal risvolto verde – molto impoverito – ampiissimo come le vesti che paludano i protagonisti dei freschi pratesi, tiene il Bambino sulle ginocchia, stringendolo al seno. Il piccolo Gesù è raffigurato in piedi, tutto impettito, benedicente con la destra, mentre trattiene con la sinistra una melagrana, accarezzando teneramente la mano della madre. La sua tunichetta amaranto si gonfia a campana in cannelli regolari che ricordano il saio indossato da Francesco nel sottarco della cappella dell'Assunta. Ai freschi rimanda pure la resa della luce che si addensa sullo sbuffo morbido delle maniche del bambino, strette sul polsino dorato, decorato da semplici punzonature che ornano anche il gallone della veste di Maria che si intravede sotto il manto, tutto orlato da una doppia filettatura dorata, sottilmente lustrata.

Il suo volto velato di malinconia, dalla fronte alta, le sopracciglia affilate, le palpebre appena schiuse, gli occhi allungati, la boccuccia piccola e le labbra turgide, è gemello di quello della giovane che s'affaccia al colmo della lunetta con la *Disputa di santo Stefano*, al vertice della galleria di teste che ritmano il fregio fogliaceo della cornice, “che sarebbero piaciute sia a Pisanello che al giovanissimo Piero della Francesca” (Volpe 1980, p. 16). C'è una comune aria di famiglia tra la nostra Vergine e l'ancella che nell'episodio della *Natività di Maria* scende svelta la scala che lambisce la stanza dove le puerpere soccorrono Anna, rigorosa scatola spaziale in cui la balaustra decorata dai quadrilobi traforati a giorno e il soffitto a cassettoni sembrano i prodromi delle prove grafiche sui solidi puri “che ogni giorno”, stando al Vasari, il pittore “mostrava a Donato” (Vasari 1550, ed. 1966-1987, III, p. 63). Dell'impresa pratese sfuggono gli esatti termini cronologici. Un prezioso *ante quem* è stato riconosciuto da Bellosi (1990, p. 21) nel 1437, anno in cui Andrea di Giusto realizzò il trittico dell'Assunzione nella Galleria dell'Accademia di Firenze, dove il *San Francesco* è una citazione palmare di quello pratese. L'osservazione confermava le aperture di Ragghianti (1938, pp. XXIV-XXV), Parronchi (1974, pp. 17, 22) e Volpe (1980) che avevano respinto la cronologia molto tarda tradizionalmente accolta, condizionata dall'errata interpretazione di un documento del 1448. Più di recente Mazzalupi (2013) ha potuto slegare l'intervento di Paolo dalla disposizione del ricco mercante Michele di Giovannino di Sandro Marcovaldi (Padoa Rizzo 1997, pp. 141-142), che in realtà, nel 1435, istituì una cappellania per l'altare “Pretiosissimi Cinguli Virginis Gloriose Marie”, addossato alla controfacciata non collegabile alla cappella dell'Assunta e ha inoltre precisato che la decorazione di quest'ultima fu portata a termine da Andrea di Giusto grazie a un lascito testamentario del lignaiolo Stefano del Ciato, di cui furono esecutori nel 1438 Leonardo Buonristori e Roberto Salviati. I freschi di Paolo così svincolati possono essere anticipati alla prima metà del quarto decennio: lo lascia credere la raffigurazione davvero rara del frate Jacopone da Todi da ancorare all'invenzione e traslazione del corpo del beato a Todi nel gennaio del 1433, il cui culto fu certo agevolato dalla predicazione infiammata di Bernardino da Siena, sincero ammiratore delle laude jacoponiche, presente in città in occasione della Pasqua dello stesso anno (Angelini 1991). La nostra tavola cade proprio in questi anni, quando Paolo rispose agli stimoli dell'ambiente stretto intorno a Brunelleschi con un linguaggio personale ancora intriso di eleganze tardogotiche, dalla narrazione potentemente vivace, capace di straordinari affondi psicologici.

EMANUELE ZAPPASODI

