

DOMENICO VENEZIANO

(notizie da 1438, morto nel 1461)

15. San Giovanni Battista e san Francesco d'Assisi

circa 1455
affresco staccato, 200 × 80 cm
Firenze, basilica di Santa Croce - FEC, Ministero degli Interni

Bibliografia: Wohl 1980, pp. 134-137 (con bibliografia precedente); A. De Marchi, in *Pittura di luce* 1990, p. 68, Christiansen 1996, p. 102; Pons 2001, p. 409; M.T. Ferrarini, in *Piero* 2007, p. 203; C. Elam, in *The Bernard and Mary* 2015, p. 235.

L'affresco è ricordato dall'Anonimo Magliabechiano "nel cantone a canto alla cappella dei Cavalcanti, ovvero della Nuntiatia di Donato" (1536-1546, ed. 1892, p. 98), ricavata tra il fianco meridionale della chiesa e il monumentale tramezzo (Hall 1970, 1974; Finiello Zervas, Preyer 2008), verso il coro dei frati, esattamente dietro la cappella Foresta che ingombrava parte della quinta campata della navata laterale della chiesa. Nel 1566, con la rimozione del tramezzo, l'affresco fu staccato a massello e trasferito sul fianco della chiesa, a destra dell'Annunciazione di Donatello, da dove fu staccato ancora nel 1954 da Tintori (Berti 1954, p. 87). Il rilievo donatelliano, in origine pala d'altare della cappella Cavalcanti – non ancora registrata nel *Sepoltuario* redatto tra il 1440 e il settembre 1442 (Finiello Zervas, Preyer 2008, p. 155) – fu dotato qualche tempo dopo la messa in opera di una predella con *Storie di san Nicola* di Giovanni di Francesco (o di Franco), l'ex Maestro del trittico Carrand (cat. 19). I nostri due santi, affacciati a un profondo vano scorciato, furono pensati per una visione laterale e dal basso, con un punto di vista che non cadeva all'interno della cappella (Finiello Zervas, Preyer 2008), ma dinanzi a essa, verso la navata centrale, in una zona particolarmente frequentata per la presenza dei regi o cancelli, i varchi che, attraverso il tramezzo, consentivano il passaggio dall'*ecclesia fratrum* alla zona riservata ai laici.

La critica è concorde nel porre l'affresco in coda all'attività di Domenico, poco dopo la *Madonna con il Bambino* della collezione Berenson (C. Elam, C.B. Strehlke, in *The Bernard and Mary* 2015, p. 242), talvolta ritenuta a torto una prova della sua presunta formazione veneta, tra Gentile da Fabriano e Pisanello (Kennedy 1938, pp. 4-8; Wohl 1980, pp. 117-118), ma che, esemplata sui rilievi di Desiderio da Settignano, nel sofisticato formalismo e nel broccato dorato del fondo sembra anticipare una primizia del Baldovinetti come la pala di Cafaggiolo (Christiansen 1981, p. 67; A. De Marchi, in *Pittura di luce* 1990).

Nel percorso di Domenico, i due santi segnano una svolta verso un'espressività caricata e una gestualità esibita che turbano l'equilibrio adamantino della stagione precedente, testimoniata dalla *Madonna con il Bambino* della National Gallery of Art di Washington e dalla pala di Santa Lucia dei Magnoli, oggi agli Uffizi, splendido manifesto alla metà degli anni quaranta di una pittura assoluta e luminosa, calibrata sui precetti albertiani del *De Pictura*, di cui il Veneziano è il campione

indiscusso (Longhi 1952, ed. 1975; L. Bellosi, in *Pittura di luce* 1990). Il "lume chiaro" e "la materia preziosa" (Longhi 1927a, ed. 1963, p. 97) dovevano caratterizzare anche le *Storie della Vergine* della cappella Portinari nella chiesa fiorentina di Sant'Egidio, alloggiate nel 1439 a Domenico, aiutato nell'occasione da Piero della Francesca, che "sta cho' llui" (Wohl 1971, p. 640). Lo spettacolo abbracciante di questi affreschi, non ancora terminati nel 1445 e oggi quasi totalmente perduti, esercitò un fascino profondo su Andrea del Castagno, sul Baldovinetti – entrambi in tempi diversi attivi all'impresa – e Giovanni di Franco, e calamitò l'attenzione anche di Fra Carnevale e Giovanni Boccati, "lippeschi eterodossi" (De Marchi 2004, pp. 80-81) al pari del Maestro di Pratovecchio, forse identificabile con Giovanni di Francesco del Cervelliera (Ito 2004; Mazzalupi 2011, ma si vedano le puntuali obiezioni di Angelini 2014, pp. 209-212). Per quanto intensa, questa "pittura di luce" (Longhi 1927a, ed. 1963, p. 9) si spense presto a Firenze. Il frutto più maturo va cercato altrove, fuori città, nell'arte di Piero: il suo *Battesimo di Cristo* della National Gallery di Londra non può che leggersi d'un fiato col chiarore diffuso della pala dei Magnoli, come vide per primo Longhi (1927a, ed. 1963, p. 19; inoltre Bellosi 1992, p. 21).

Della pala di Santa Lucia permane nell'affresco il tenero pittoricismo che ammorbidisce le forme, tradotte con lo spolvero ben evidente e dettagliatissimo, come in quegli'anni Andrea del Castagno negli affreschi della Santissima Annunziata a Firenze e Piero in San Francesco ad Arezzo. La luminosità è ben più sommessa, ma il Battista di Santa Croce, dal volto più puntuto e il corpo più macilento, non è lontano dal san Giovanni della tavola fiorentina, mentre il saio di Francesco, ammassato in pieghe profonde come il manto della santa Lucia, tradisce una riflessione prolungata sulla statuaria donatelliana – dal *San Ludovico di Tolosa* ai *Profeti* del campanile – che appassionò Domenico fin dagli esordi (Christiansen 1981, p. 66; A. De Marchi, in *Pittura di luce* 1990, p. 67) e interessò anche Piero nel soggiorno fiorentino (Bellosi 1992, pp. 43-44).

Sullo sfondo, oltre la nicchia, l'erta collinare risale ripida e accidentata fino alla cima su cui si stagliano gli alberi svettanti tra i campanili e gli edifici bianchissimi, assolati sotto il cielo terso della stagione estiva. I campi arati e le vigne coi filari che si susseguono segnano l'approdo ultimo di quella poesia dei minimi che aveva invaso l'orizzonte profondo e vero dell'*Adorazione dei magi* di Berlino, licenziata da Domenico di ritorno da Perugia nel 1439 per Piero de' Medici (Ames-Lewis 1979). Le ombre colorate annacquano le pieghe della tunichetta corta del Battista, trascolorando dal verde tenue al rosa, e scivolano imperlando i cannelli del saio di Francesco. Le fisionomie caricate dei due santi, pur stemperate nella ricchezza degli impasti, aprono ormai la strada al grafismo nervoso e vitale del giovane Verrocchio (L. Bellosi, in *Una scuola per Piero* 1992, pp. 134-138) e di Antonio Pollaiuolo (da ultimo Galli 2014, p. 48). A quest'ultimo, del resto, l'affresco di Santa Croce era stato riferito nel 1510 da Albertini e in un primo tempo ancora da Longhi (1925, ed. 1967, p. 7), benché la mano di Domenico fosse stata riconosciuta già da Bode (1872, p. 5).

EMANUELE ZAPPASODI

