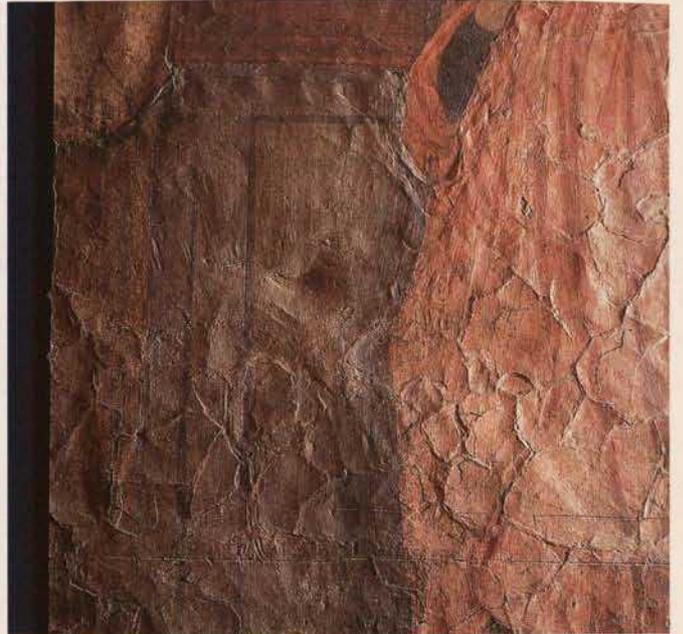




△ 304 a

304 b ▽



△ 304 d

304 e ▽



▽ 304 c



304 f ▽



## I restauri storici dell'affresco della *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella a Firenze

La *Trinità* fu dipinta da Masaccio, probabilmente negli anni 1424-1425<sup>1</sup>, sulla parete della terza campata nella navata sinistra della chiesa di Santa Maria Novella in Firenze, dove oggi, alla fine di diverse vicende, si trova (Abb. 303, 307). L'opera si pone sicuramente come uno dei capisaldi dell'arte occidentale, uno dei massimi emblemi della cultura umanistica e, con buona certezza, la pittura su muro che più mostra i segni della ricerca prospettica al limite dell'esasperazione<sup>2</sup>. Masaccio realizzò la *Trinità* in 27 giornate di lavoro, sostanzialmente a fresco, con le consuete eccezioni per la stesura delle campiture ad Azzurrite e per l'applicazione delle lamine metalliche delle aureole, poste sull'intonaco secco per mezzo di leganti organici. La trasposizione del disegno sull'intonaco è affidato alla battitura di corda (che nella figura della Vergine dà origine a due tipi di quadrettatura, o „velo“), all'incisione diretta guidata dalla riga e da una sorta di compasso o a mano libera, allo spolvero tramite cartone. Lo studio di tutte queste tracce preparatorie (rese più evidenti dalla pulitura dell'attuale restauro) è estremamente interessante al fine di determinare i rapporti fra Masaccio e il „clima“ di quel particolare momento storico-filosofico-artistico-scientifico in cui egli vive e opera, le connessioni di Masaccio stesso con Filippo Brunelleschi<sup>3</sup> e il suo approccio alla tecnica della pittura a fresco, forse per lui del tutto nuova. Tali considerazioni ci porterebbero quindi anche a retrodatare la *Trinità* ad un momento precedente agli affreschi della Cappella Brancacci, ai quali invece dai più è considerata almeno contemporanea.

Lo stato di conservazione dell'affresco, decisamente non buono, è in gran parte da attribuire alle vicissitudini storiche che l'opera ha attraversato.

Quando alla metà del Cinquecento Giorgio Vasari descrive la *Trinità* nella Vita di Masaccio<sup>4</sup> non cita (a differenza delle fonti precedenti) la *Morte* dipinta in basso e dice che le figure dei due oranti inginocchiati erano parzialmente coperte "da un ornamento messo d'oro": ciò fa pensare ad una modifica apportata all'insieme originale e in particolare ad una sovrapposizione, forse di un altare, alla pittura masacesca.

Tale modifica, che molto probabilmente non aveva interessato la pittura vera e propria ma solo l'aveva in parte nascosta, segue quindi di appena un secolo l'esecuzione dell'opera. Nel 1565 cominciarono i lavori di rimodernamento della Basilica, proprio ad opera dello stesso Giorgio Vasari nella sua veste di architetto granducale<sup>5</sup>. Le pareti vennero quindi dotate di grandio-

si altari in pietra: anche la parete della terza campata di sinistra, in cui appunto si trova la *Trinità*, ebbe il suo altare, con una nuova dedica alla Madonna del Rosario e la tavola relativa dipinta dallo stesso Vasari. Se egli poi evitò di distruggere l'affresco e finanche di deturparne la parte centrale per incassarvi i correnti posteriori della propria tavola, va tenuto conto che a ciò lo costringeva anche l'ammirazione pubblica per Masaccio e le proteste, anch'esse pubbliche, attestate dalle fonti coeve<sup>6</sup>. Sta di fatto che comunque le ammorsature delle grandi pietre dell'altare vasariano distrussero praticamente tutta l'incorniciatura della scena sacra (in alto, in basso e ai lati), oltre che a provocare grandi lacune che comprendono i due donatori e la Vergine, nei quali, a ben guardare, ben poco si può riconoscere, e finanche immaginare, della loro configurazione originale nella zona inferiore. Particolarmente grave appare la situazione dei due oranti inginocchiati, sui quali molto si è discusso, e ancora tanto si discute, in relazione al loro posizionamento su di un gradino, o su più gradini o sulla stessa mensa d'altare (rispetto a questo punto le posizioni critiche sono ancora molto discordi<sup>7</sup>). Quel che rimase della *Trinità* all'interno dell'altare in pietra non fu comunque coperto di scialbo, come quasi sempre succedeva in questi casi, forse per un ultimo e tardivo omaggio dell'architetto-pittore-biografo che aveva nella pratica pressoché distrutto un'opera nello stesso momento in cui letterariamente la lodava. Solo il quadro della *Madonna del Rosario* nascose il capolavoro mutilo per circa tre secoli. Ciò vuol dire che la pittura murale, nello stretto spazio fra la sua superficie e il retro del quadro, fu soggetta per lungo tempo a notevoli accumuli di sporco, che avevano agio di attaccarsi alle asperità naturali dell'intonaco nonché alle rotture provocate nei lavori cinquecenteschi. Oltre a ciò sulla pittura scorrevano, e ristagnavano (con le immaginabili dannose conseguenze), le infiltrazioni di pioggia provenienti dalla soprastante finestra. Sulla pittura di Masaccio infatti si leggono oggi le conseguenze di questo (soprattutto nella generale abrasione della superficie, nella debolezza della pellicola pittorica e nella instabilità di alcuni pigmenti) oltre ad altri fenomeni simili ma meno facilmente spiegabili. Tra questi è notevole la forte abrasione provocata, al centro dell'affresco, da qualcosa che è colato dall'alto, ma non sembra acqua quanto piuttosto una sostanza acida: abbiamo infatti ipotizzato per questo danno un materiale usato per pulire il frontone lapideo dell'altare o la stessa finestra al di sopra di esso.

<< Abb. 303. Florenz, S. Maria Novella: Masaccio, La *Trinità*. Zustand nach der jüngsten Restaurierung/ intero dopo l'ultimo restauro, 1999-2001.

< Abb. 304 a-f. Florenz, S. Maria Novella: Masaccio, La *Trinità*, Details: Zwischenzustände, während der jüngsten Restaurierung/ particolari, durante l'ultimo restauro, 1999-2001.

a. Detail: Kopf Gott Vaters mit stark gedünnter Malschicht aufgrund des *stacco* im 19. Jh./ particolare: testa d'Eterno con forte abrasione conseguente allo *stacco* ottocentesco.

b. Detail: linker Arm Christi mit zahlreichen kleinteiligen, bereits von Tintori erwähnten Malschichtverlusten/ particolare del braccio sinistro del Cristo con numerose microcadute di pellicola pittorica lamentate nella relazione di restauro di L. Tintori.

c. Detail: Füße Christi mit stark reduzierter Malschicht und Resten von

gealterten Restaurierungsmaterialien (Leim, Fixativ) / particolare: piedi di Cristo con forte abrasione e resti alterati di sostanze estranee alla pittura (colla, fissativi).

d. Detail: Gewand des Johannes (im Streiflicht) mit kleinteilig gebrochener Putzstruktur aufgrund des *stacco* im 19. Jh./ particolare: veste di S. Giovanni (foto in luce radente), evidente lo stato di frantumazione dell'intonaco dovuto allo *stacco* ottocentesco.

e. Detail: Gewand des Johannes mit Ribbildung und Malschichtverlusten, von G. Bianchi freskal retuschiert/ particolare: veste di S. Giovanni, cretature con mancanze di colore risarcite „a fresco“ da G. Bianchi.

f. Detail: Gewand der Maria mit Neuverputzung der großflächigen Fehlstelle durch G. Bianchi, um eine freskale Retusche zu ermöglichen/ particolare: veste della Vergine col „rimpello“ eseguito da G. Bianchi per risarcire „a fresco“ la grande mancanza.

Alla metà dell'Ottocento, nel clima di rinnovato fervore per l'arte e la cultura medioevale, si decise di ridare alla Basilica domenicana il suo originario volto gotico<sup>8</sup>.

In questo caso, come in tanti casi simili, l'intervento non rispecchia uno stile ben definito: l'impronta predominante è quella dello stile cosiddetto "purista", tanto in voga nella seconda metà del XIX secolo. Il Purismo si ispira a vari periodi artistici, tutti comunque precedenti alla "maniera" grande di Michelangelo e dell'ultimo Raffaello (dove il termine di "gusto pre-raffaellita"), prediligendo comunque soprattutto la semplicità della composizione e della forma, la scarsità di ornamenti, la prossimità al dato naturalistico, la moderata ripresa dalla classicità (intesa soprattutto come linearità del tratto e rispetto delle proporzioni). Lo scopo era quello di dichiarare, anche in una grande chiesa ridondante di tesori, la preziosità di una fede pura e come tale dunque esente dagli orpelli di cui l'arte rinascimentale e barocca l'avevano sovraccaricata. L'arte nuova doveva essere minimale e soprattutto povera, senza spreco di troppi o trop-

po preziosi materiali. Non stupisce quindi che la trasformazione ottocentesca della Basilica di Santa Maria Novella puntasse soprattutto all'eliminazione delle monumentali e magniloquenti costruzioni vasariane, ma anche, nello stesso tempo, al riciclo dell'esistente in forme meno pesanti e più severe e spirituali, "gotiche" dunque, come certo impropriamente venivano chiamate.

Sta di fatto che gli altari del Vasari non vennero completamente demoliti, ma solo alleggeriti dei loro elementi più pesanti (timpano, colonne avanzate) mentre invece altri elementi meno significanti e più anonimi venivano lasciati al proprio posto (la mensa d'altare, la cornice delle tavole, che pure era previsto di lasciare in loco); i materiali compositivi degli elementi rimossi vennero inoltre variamente reimpiegati. In tale contesto è facile comprendere come possa essere accaduto che la zona inferiore del dipinto di Masaccio, la *Morte*, restasse celata da una mensa d'altare, con relativo fondo verticale, non smontata, o smontata solo in parte. Sulla *Morte* infatti non si sono trovate tracce di scialbo o di intonaco: essa venne semplicemente alla





Abb. 306. Florenz, S. Maria Novella: Masaccio, La Trinità, Detail. Zustand nach der jüngsten Restaurierung/ particolare dopo l'ultimo restauro, 1999-2001.

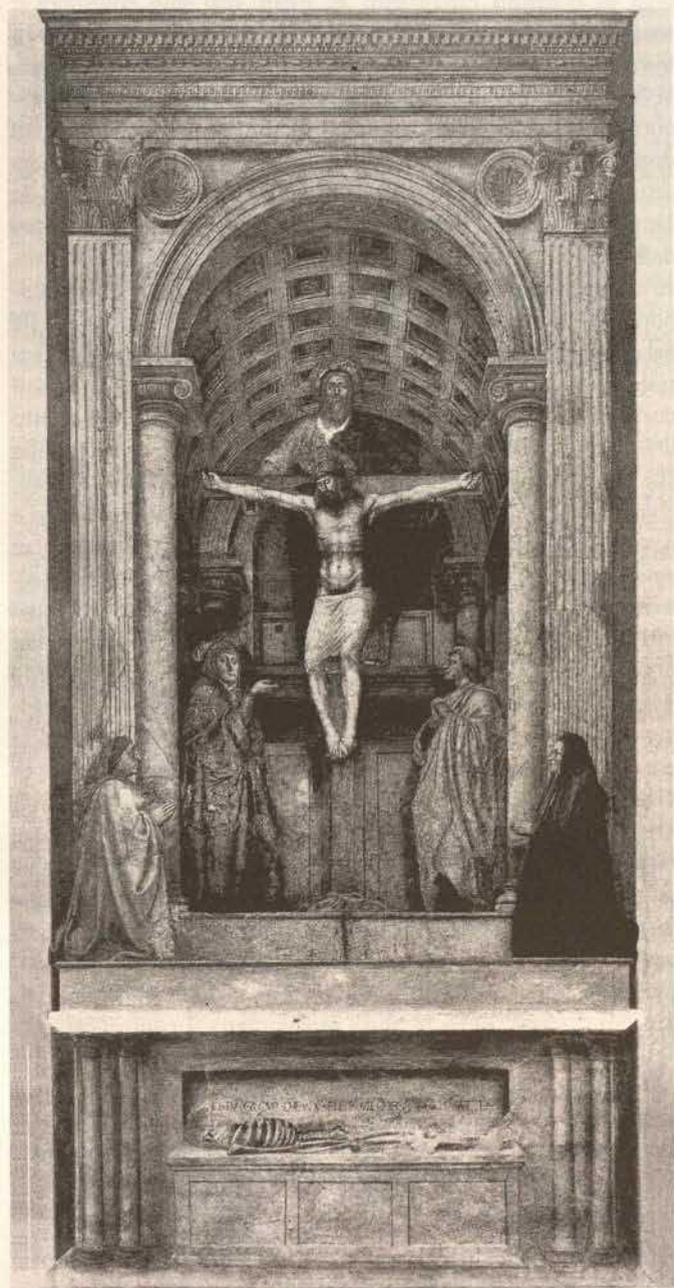
luce durante la completa rimozione dell'altare ottocentesco, che Leonetto Tintori<sup>9</sup> nella sua relazione di restauro non a caso dice "cinquecentesco"<sup>10</sup>. Oltre a ciò la foto scattata nel 1952, che documenta il ritrovamento del brano di affresco, mostra chiaramente i resti di un'intercapedine creata da una muratura in mattoni. Il ritrovamento ottocentesco della pittura di Masaccio si limitò quindi a quanto appariva all'interno della cornice in pietra dell'altare contenente *La Madonna del Rosario*: "il prezioso affresco di Masaccio era nel muro dietro la tavola della Madonna del Rosario" scrive Giovanni Garinei, testimone oculare del fatto. E lo stesso Garinei afferma che fu deciso di staccare il dipinto e di porlo nella parete di controfacciata, fra le due porte d'ingresso, dopo che da questo luogo era stato tolto completamente uno degli altari vasariani e in conseguenza di questo la parete "rimaneva nuda": e così "fu pensato di levarlo da dove era, per ornare quel vano"<sup>11</sup>. Solo per questo.

L'operazione di distacco fu effettuata nel 1859 ad opera di Gaetano Bianchi, uno dei più noti e attivi restauratori del XIX secolo: suoi sono gli interventi sui maggiori capolavori di pittura murale non solo a Firenze ma anche nelle altre città d'arte della Toscana. Tanto per fare qualche esempio fu Gaetano Bianchi a recuperare dallo scialbo gli affreschi di Giotto nella cappella Peruzzi a Santa Croce e ad integrarne a fresco le parti perdute. Ed egli stesso risarcì dall'estremo degrado le pitture di Piero della Francesca ad Arezzo e le dotò di estesi rifacimenti a fresco nelle lacune. Il Bianchi, come molti restauratori del suo tempo, era un esperto conoscitore delle tecniche della pittura antica e in particolare del "buon fresco", che egli infatti praticava con estrema

◁ Abb. 305. Florenz, S. Maria Novella: Masaccio, La Trinità, Ausschnitt mit großformatigen, von G. Bianchi freskal geschlossenen Fehlstellen in einer vom Original teils abweichenden Farbigkeit/particolare con parti mancanti, risarcite „a fresco“ da G. Bianchi con colori non sempre rispondenti a quelli originali.

▷ Abb. 307. Florenz, S. Maria Novella: Masaccio, La Trinità, Vorzustand/stato di conservazione antecedente all'ultimo restauro, 1999-2001.

perizia, tanto che a tutt'oggi non è ancora stato distinto quanto sia suo e quanto sia originale (trecentesco) sul frontone delle cappelle di fondo della Basilica di Santa Croce. Nell'ambito delle sue vaste capacità pare che rientrasse anche il distacco delle pitture murali, tanto che egli non esitò a estrarre la *Trinità* dall'incorniciatura in pietra che ospitava la tavola del Vasari<sup>12</sup>. L'operazione tuttavia non risultò indolore. Lo stesso Giovanni Garinei, come si è detto testimone oculare dei fatti di questi anni nella Basilica domenicana, afferma che per il "bellissimo affresco di Masaccio" il distacco fu una vera e propria "disgrazia", cosicché dopo l'intervento questo si presentava "tutto sciupato"<sup>13</sup>. Il fatto è che il lavoro già non si presentava facile, dato che si doveva lavorare all'interno delle grandi pietre vasariane, e con molta probabilità la perizia del restauratore, nonostante la fama, non doveva essere poi così grande: i danni dovuti al distacco sono infatti risultati evidenti sia durante il penultimo restauro (del 1950 effettuato da Leonetto Tintori<sup>14</sup>) che durante l'ultimo (effettuato da parte di questo Istituto negli anni 1999 - 2001<sup>15</sup>). In particolare la colla usata nell'adesione delle tele deve essere stata usata non in modo idoneo, in modo cioè da effettuare un'azione efficace allo scopo



ed omogenea su tutta la superficie; sembra invece che il potere adesivo del materiale sia risultato eccessivo nella parte alta e debole nella parte inferiore del dipinto. L'affresco infatti si presenta straordinariamente abraso nella zona in cui compaiono la testa dell'Eterno e la grande volta cassettonata, con perdite di colore e un indebolimento generale anche delle superstiti stesure pittoriche (Abb. 304 a). Scendendo, si riscontra ancora una fortissima abrasione nella parte centrale con le gambe del Cristo, e poi una vera e propria frantumazione nel resto dell'affresco cioè nelle figure dei dolenti e dei donatori e nelle zone di sfondo circostanti (Abb. 304 c-e). Tale frantumazione è talmente grave da interessare tutto l'intonaco dipinto: ovviamente il Bianchi deve avere ricomposto il tutto prima sulla tela di primo supporto e poi sul vero e proprio nuovo supporto, un incanniccato affogato nel gesso e rinforzato da un telaio in legno. Sta di fatto comunque che le tante rotture dell'intonaco danno alla parte inferiore dell'affresco un aspetto discontinuo e a volte non planare: ciò ha ovviamente favorito nel tempo l'accumulo di sostanze estranee e deturpanti, riscontrato al momento del nostro intervento (Abb. 304 c). Gaetano Bianchi stuccò quindi le profonde cretture originatesi dalla traumatica rottura dell'intonaco e le intonò di colore riferendosi ai pigmenti circostanti; in molti casi tale coloritura è eseguita a fresco (Abb. 304 f, 305). Pure a fresco furono dipinte le vaste lacune originate dalle opere vasariane e certo ingranditesi durante le operazioni di distacco: si tratta soprattutto dell'incorniciatura architettonica su tutti e quattro i lati e della figura del donatore, mutilo dalla cintola in giù; più modeste lacune, ma sempre di una certa importanza interessavano la donatrice, la Vergine e la volta a cassettoni. Oltre poi a risarcire le lacune dell'originale il nostro pittore-restauratore allargò la sua ricostruzione delle partiture architettoniche anche al di là del supporto da lui preparato e quindi direttamente sull'intonaco della parete su cui andava a collocarsi nuovamente la pittura. Singolare è la ricostruzione di tutta la grande architrave rossa in alto, il cui unico indizio figurativo era un piccolissimo brano che certo il Bianchi vide durante lo smontaggio dell'altare vasariano ma che non ritenne opportuno staccare per ricongiungerlo al resto, come invece fece Tintori cento anni dopo. Il Bianchi, come si è detto, risarcì a fresco le lacune, ricreando dei brani tecnicamente e pittoricamente pregevoli, come la veste del donatore, in cui oltretutto c'è tra l'originale e il nuovo una notevole continuità coloristica. Tale continuità invece non esiste nell'architettura (in cui la pietra viene dipinta di colore avana invece che grigio) e nelle vesti della donatrice e della Vergine (che appare grigio scuro nella nuova pittura, ignorando lo splendido viola dell'originale). Ciò era potuto succedere non certo per disavvedutezza o incapacità di Gaetano Bianchi, ma per il fatto che egli con molta probabilità aveva provveduto solo ad una sommaria pulitura dell'affresco, tanto sporco da mostrare i suoi colori originali estremamente falsificati. E il fatto che l'affresco fosse molto sporco è indubitabile, per esser stato, come si è detto più sopra, per tre secoli dietro una tavola e quindi soggetto a ricevere e trattenere su di sé accumuli di materiali di deposito forse anche concrezionati da infiltrazioni d'acqua. Se la pulitura fu sommaria il consolidamento della pellicola pittorica fu invece consistente. Leonetto Tintori prendendo in esame il dipinto nel 1950 riscontra sulla superficie una massiccia presenza di uovo e olio, delle sostanze organiche cioè più usate in antico per ridare consistenza alle pitture murali decoese. Naturalmente è possibile che queste sostanze non siano state applicate tutte dal Bianchi e che quindi siano state applicate anche successivamente, durante il secolo in cui l'affresco restò scoperto. A questo periodo certo risale anche il grave danneggiamento

riscontrato da Tintori, che, nel constatare come "il sempre più intenso affievolimento e la parziale caduta di colore" si presentassero "davvero allarmanti", indica come causa del danno l'infelice collocamento della pittura fra le due porte della chiesa e quindi le conseguenti mutazioni di umidità e temperatura. Sta di fatto che su tutta la superficie dell'affresco si riscontrava un diffuso sollevamento della pellicola pittorica che si manifestava sotto forma di "crosticine secche"<sup>16</sup> molto fragili, pericolanti e in parte evidentemente già perdute, come si poteva notare dall'esame della superficie in cui si notavano una quantità di microcadute che nell'insieme concorrevano a formare una generalizzata abrasione.

Il ricollocamento dell'affresco nella sua sede originaria fu deciso nel 1952: si trattò di un'operazione certo delicatissima che fu compiuta con molta trepidazione del restauratore e dei funzionari responsabili, dato che la pittura veniva spostata con tutto il suo supporto ottocentesco, ritenuto ben fatto e ancora idoneo, ma tuttavia pesantissimo e difficile da manovrare. Solo le parti eseguite dal Bianchi di nuovo furono strappate, per rimettere in luce i contorni del telaio e poi ricomposte, insieme alla pittura originale, nella collocazione definitiva. Leonetto Tintori così racconta il difficile intervento: "Molta cautela è stata necessaria nel demolire il muro che ricalzava il dipinto stretto in una nicchia scavata nel bozzato della parete; il telaio vibrava al minimo urto e il canniccio già di per se stesso fragile sostegno dell'affresco faceva temere qualche incidente. Tutte le precauzioni consigliabili sono state usate, ogni pietra scalzata alla massima distanza consentita dalla presenza dei pilastri, ogni mattone espulso senza rintronare minimamente l'armatura della preziosa opera. Tutto il prezioso pacco imbracato con funi di canapa e affidato ad un solido paranco, fu calato a terra su di un caprettone appositamente costruito, il dieci settembre 1952 dalle 12 alle 13 e trasportato sotto la parete già scavata e pronta ad accoglierlo (ciò fu fatto nelle ore che la chiesa era chiusa al pubblico). I rulli sui quali fu fatto scorrere il caprettone si dimostrarono adatti e, per quanto i dislivelli dell'impiantito che sfuggono all'occhio facessero traballare il tutto e ci tenessero con l'animo sospeso, la distanza da una collocazione all'altra, circa una cinquantina di metri, fu compiuta senza incidenti"<sup>17</sup>. L'operazione fu poi conclusa con la ricollocazione dell'affresco nella parete sinistra della chiesa opportunamente scavata per poter mantenere a filo del muro la pittura, pur lasciandole il suo supporto. Nell'intervento di smantellamento dell'altare erano intanto venuti alla luce alcuni frammenti dell'architrave originale, importanti per la definizione del centro dell'affresco e della sua esatta altezza. Similmente il ritrovamento della *Morte* concorreva a determinare l'esistenza di una mensa d'altare fra quest'ultima pittura e la *Trinità*. Di tale mensa fu ipotizzata anche una ricostruzione, concretamente realizzata in legno e apposta alla parete<sup>18</sup>. La ricostruzione venne poi scartata a favore di una integrazione pittorica nelle parti mancanti del paliotto con la *Morte* e nella zona vuota fra i due affreschi. Ovviamente la *Morte* era stata preventivamente staccata e riportata, su di un supporto ligneo, a livello della restante pittura. Alla fine dell'intervento apparvero quindi riuniti, come in un "puzzle", tutti gli eterogenei pezzi dell'insieme: l'affresco di Masaccio riportato sul telaio ottocentesco; i frammenti di cornice masaceschi e la *Morte*, trovati sulla parete, staccati e riportati su tela; le aggiunte di Gaetano Bianchi, strappate dalla parete di fondo-chiesa e anch'esse riportate su tela.

Il restauro di Leonetto Tintori, iniziato come si è detto, nel 1950, quando ancora l'affresco si trovava nella sua collocazione

ottocentesca, fu soprattutto indirizzato a bloccare il gravissimo problema delle cadute di colore, che sembrava consumare l'affresco. Siccome poi, correttamente, si era compreso che tali cadute erano originate dalle contrazioni delle molte sostanze usate in passato per "fissare" l'affresco, ci si applicò alla rimozione di tali sostanze utilizzando i materiali al momento in uso (piridina e pepsina, combinate). Tali materiali, tenuti a contatto mediante piccoli impacchi di carta assorbente, avevano soprattutto il compito di ammorbidire lo strato di sporco, che quindi veniva rimosso con lame affilate, bastoncini di legno e infine cotone bagnato<sup>19</sup>. L'operazione di pulitura fu dunque senza dubbio molto difficile, per l'estrema instabilità dello strato pittorico, e lunga, per la enorme quantità di sostanze estranee che si trovavano in superficie (fra queste anche residui della colla usata dal Bianchi per il distacco). Sta di fatto che una cospicua parte di tali sostanze, nonostante tutti gli sforzi di Tintori, restarono sulla pittura, sotto l'impeccabile restauro pittorico con cui si risarcivano le abrasioni e le lacune e, soprattutto si armonizzavano coloristicamente fra di loro i variegati pezzi del grande "puzzle" che, in sostanza, è la *Trinità* nel suo insieme. I quasi cinquanta anni intercorsi tra l'ultimo restauro e il nostro attuale avevano provveduto ad amalgamare ai vecchi materiali fissativi organici molto sporco comune, molte sostanze inquinanti (sali di vario genere) ed altri materiali organici (fumo di candela, idrocarburi incombusti). Il tutto aveva dunque ricreato sulla già tanto martoriata pittura di Masaccio tensioni pericolose, a lungo andare tendenzialmente distruttive per ciò che ancora restava di una pittura che è comunque, anche se non integra, assolutamente straordinaria. Salvare quest'opera straordinaria da un ulteriore decadimento è stato quindi lo scopo del nostro restauro.

## Summary

Masaccio apparently painted the Trinity fresco during the years 1424-25, on the wall of the third bay in the left transept of the Santa Maria Novella Church in Florence. Following a variety of historic events, the fresco is again situated at this location today. Masaccio's fresco is numbered among the great master works of Western art, an icon of humanist culture. It certainly is an epitome of a wall painting, which demonstrates, in an exemplary way, and borderlining the limits of possibility, a special focus on central perspective. In his biography of the artist, Giorgio Vasari refers to the Trinity as one of the artist's most important works. However, this did not prevent Vasari from concealing the fresco, one and a half centuries after its creation, when he, the official who was personally in charge of monuments in the Grand Duchy, was commissioned to bestow a "modern" appearance upon the Dominican Church. During this procedure, a large stone altar construction was erected in front of the fresco, which, for constructional reasons, also engaged in the wall. A large part of the fresco was destroyed in this process, the rest was covered by an altarpiece. Masaccio's fresco was not rediscovered before the middle of the 19<sup>th</sup> century (1859), when a decision was taken to exchange the Renaissance altars by new altars, which allegedly fitted the church's gothic "style" better. Gaetano Bianchi, then restorer, detached the painting by means of the Stacco method, transferred it to a new support and put it up on the inside of the church's west façade. In the middle of the last century (1950-52), traces of the detached painting as well as the entire depiction of Death (pedestal area of the fresco) were discovered on the wall of the left transept: it thus became possible to reconstruct the fresco's exact original position. Subsequently, the removed fresco was again restored and reinstated in its original position by the implementing conservator, Leonetto Tintori. During this measure, Tintori respected the picture carrier and the 19<sup>th</sup> century pictorial supplementations which had been carried out in order to substitute lost parts of the fresco.

Masaccio created the Trinity fresco within 27 workdays (giornate), predominantly a *fresco*, apart from the usual exceptions with regard to

the Azurite and the composition gold plating on the aureoles, which were applied to the dry *intonaco* by means of organic binders. The drawing was transferred to the *intonaco* using a snapping cord (which led to two squarings in the case of the Mary figure), then through direct scorings, carried out with the help of a straight edge or compasses of sorts, as well as by means of cardboard and Spolvero. The investigation into this preliminary work (which has become more discernible through the cleansing measures in the framework of the recently completed conservation-restoration measures) is of particular interest if one wishes to delve more profoundly into the relations between Masaccio and his cultural environment in the specific historic, philosophical, artistic and scientific situation of early Renaissance. The same applies to the connections between Masaccio and Brunelleschi, as well as to Masaccio's analysis of the fresco technique, which may have been completely new to him. These considerations might lead to a need to back-date the Trinity, because, although the majority of art historians believe the two works to be dating from approximately the same time, it may have been created earlier than the frescoes in the Brancacci Chapel.

Due to its turbulent history, the fresco is in an overall deplorable state of preservation. The fixation of the altarpiece, conceived by Vasari, all but led to the complete destruction of the painted frame surrounding the figurative scene, also causing large gaps within the latter, particularly with regard to the depictions of the Virgin Mary and of the two founders. The lower part of these figures can hardly be discerned any more. As far as the space between the damaged founder figures and the depiction of Death is concerned, the viewer depends on assumptions. However, the recently discovered depiction of the steps, which the founder figures kneel on, may be indicators that may yet lead to credible hypotheses (these painted steps were discovered during the recently completed conservation-restoration work, beneath some overpaintings by Gaetano Bianchi).

In the course of the three centuries during which the fresco was concealed behind the altarpiece, a lot of grime accumulated in the narrow interspace, sticking to the *intonaco*, but mainly to the quarry-out sections which date back to the time of the altar's fixation in the 16<sup>th</sup> century. Furthermore, water, entering through the window situated above, ran down over the painting, subsequently collecting behind the altar. Today, Masaccio's painting clearly displays the impact of these deterioration factors. When, in 1859, the fresco was removed by means of the Stacco technique, it suffered further severe damages. The entire upper part of the fresco now comes across as significantly thinned, while the lower part has broken into numerous pieces. To this day, the many breaks in the *intonaco* convey an irregular appearance to the painting. The surface is uneven, thereby inviting the deposition of a variety of unwelcome substances. In addition, the 19<sup>th</sup> century restorer merely performed a very superficial cleansing of the painting. In part, the grime remained on it, to the extent of tainting its original polychromy. This, again, led to a "false" polychromy of the painted supplementations. However inefficient the cleansing may have been, all the more effectual was the subsequent consolidation of the paint layer by means of eggs and oil. These substances were found on the surface of the painting during the 1950 conservation-restoration work, together with remainders of the glue used for the Stacco. Leonetto Tintori had correctly identified these materials as the key deterioration factor with regard to this painting. The widespread separation of the paint layer from the primer needs to be especially mentioned here, as it contains the risk of extensive paint layer losses. This is why the 1950 conservation work mainly focused on the prevention of these serious paint layer separation processes and on the removal of the harmful substances from the painting's surface. In spite of these efforts, however, a large quantity of these substances remained on the surface and, in the course of time, merged with the general grime load and with various contaminative substances (e.g., a variety of salts), as well as with organic materials (consolidation materials dating from 1950, candle fumes, uncombusted remainders of heating materials). In spring 1999, when we began our conservation work, all these had led to the formation of a substantial film covering the paint layer, which consisted of a large variety of materials. It was a source of dangerous surface tensions which could have easily led to further damages of the remainders of the fresco that were in any event strained. Our task mainly consisted of meticulously and carefully removing these substances from the surface of the paint layer. Subsequently, the surface, which had become porous through the earlier restorations, was consolidated using mineral materials. Weakened and instable sections of the paint layer were likewise stabilised. Careful retouching completed the conservation.

## Note

- 1 Tale datazione è emersa, durante l'ultimo restauro, dall'esame comparata della tecnica di esecuzione della *Trinità* e della Cappella Brancacci al Carmine. In effetti tutta la letteratura su Masaccio tende a posporre la *Trinità* alla Cappella Brancacci, ciò soprattutto in considerazione di una presunta maggiore maturità nell'impianto prospettico. Per la letteratura storico-artistica su Masaccio in generale si veda JOANNIDES, *Masaccio and Masolino*, 1993, e la bibliografia ivi contenuta.
- 2 A tale proposito si vedano i contributi di Judith V. Field, Francesco Paolo Di Teodoro, Cristina Danti e Marc De Mey, in: *La Trinità: anatomia di un affresco*, in: CAMEROTA (a cura di), *Nel Segno di Masaccio*, 2001, pp. 39-62.
- 3 Per questo si veda, in particolare, SANPAOLESI, *Brunelleschi*, 1962, pp. 51-53; BATTISTI, *Brunelleschi*, 1975, pp. 106-107; PACCIANI, *La prospettiva*, 1980, pp. 78-87; BORSI – BORSI, *Masaccio*, 1998, cap. IV.
- 4 VASARI, *Le vite*, 1878-1885, tomo II.
- 5 A questo proposito si veda LUNARDI, *La ristrutturazione vasariana*, 1988, pp. 403-419.
- 6 BILIOTTI, *Cronica pulcherrimae Aedis*, cap. XIV, c. 17d, Ms. Sec. XVI.
- 7 Sulla controversa ricostruzione della *Trinità* non si sono infatti ancora trovate soluzioni diverse o definitive rispetto a quanto espresso in DE TOLNAY, *Renaissance d'une fresque*, 1958; SCHLEGEL, *Observations on Masaccio's Trinity*, 1963; BERTI, *Masaccio*, 1968, p. 98.
- 8 CAVALCASELLE – CROWN, *A New History*, 1864-1883; GARINEI, *Descrizione* 1905, pp. 16-17.
- 9 Leonetto Tintori, restauratore e artista nativo di Prato (allora in provincia di Firenze), ha molto operato nel restauro delle pitture murali nell'immediato secondo dopoguerra e fino a tutti gli anni settanta, su tutto il territorio della Toscana. Sono stati quindi da lui "curate" le opere più note del nostro patrimonio artistico: Giotto, Piero della Francesca, Filippo Lippi. Di grande importanza è stato anche tutto il lavoro teorico da lui elaborato e che ha contribuito a fare del restauro una vera e propria scienza nei due decenni immediatamente posteriori all'alluvione del 1966, che tante vittime aveva fatto soprattutto nel campo delle decorazioni murali, alterandone, spesso per sempre il naturale "metabolismo". Storico resta il salvataggio delle pitture murali del Camposanto di Pisa, staccate praticamente sotto i bombardamenti del '44.
- 10 DANTI – LUNARDI – TINTORI, *Note sulla "Trinità"*, 1990, pp. 247-268.
- 11 GARINEI, *Descrizione*, 1905, pp. 16-17.
- 12 Per Gaetano Bianchi (1819-1892) si veda, in particolare: ALFANI, G. Bianchi., 1892, e: THIEME – BECKER, *Allgemeines Lexikon*, 1909, tomo III, p. 582.
- 13 GARINEI, *Descrizione*, 1905, pp. 16-17.
- 14 DANTI – LUNARDI – TINTORI, *Note sulla "Trinità"*, 1990, pp. 247-268.
- 15 Il restauro della *Trinità* è stato affidato all'Opificio delle Pietre Dure di Firenze dal Comune di Firenze (la Basilica di Santa Maria Novella è di proprietà comunale) nel marzo del 1999 ed è stato terminato nel marzo del 2001.  
Direzione dei lavori: Ugo Muccini del Comune di Firenze.  
Direzione tecnico scientifica dei lavori: Giorgio Bonsanti (fino al febbraio 2000), Soprintendente dell'OPD, a cui è subentrata a marzo 2000 Cristina Acidini; Cristina Danti, Direttore del Settore Restauro Pitture Murali dell'OPD; Mauro Matteini, Direttore del Laboratorio Scientifico dell'OPD.  
Restauratori: Fabrizio Bandini e Maria Rosa Lanfranchi (OPD) con la collaborazione dell'ATI-Firenze (Associazione temporanea di imprese: Cellini, Decoart, P.T. Color, RAM) e degli allievi della Scuola di Restauro.  
Indagini chimico-analitiche: Laboratorio Scientifico dell'OPD (Mauro Matteini, Giancarlo Lanterna, Carlo Lalli, Maria Rizzi, Isetta Tosini).  
Documentazione fotografica in luce normale e radente: Laboratorio fotografico dell'OPD diretto da Alfredo Aldrovandi; fotografo: Sergio Cipriani (OPD).  
Antonio Quattrone.  
Indagini fisico-ottiche in IR e UV: PANART-Firenze.  
Misure spettrofotocolorimetriche: IROE Firenze e OPD.  
Fotogrammetria: Massimo Chimenti.  
Informatizzazione e realizzazione di un cd-rom relativo all'opera e al suo restauro: Iain Antony Macleod.  
Consulenza storico-artistica: Roberto Lunardi.  
Il restauro è stato eseguito in accordo con la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Firenze Pistoia e Prato e con la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Firenze Pistoia e Prato.  
La Cassa di Risparmio di Firenze ha elargito un contributo economico con il quale sono state sostenute le spese di: ponteggio, collaborazione dei restauratori esterni all'OPD, parte della diagnostica fisico-ottica, parte dell'elaborazione del cd-rom.

## Bibliografia

- Antonio ALFANI, *Gaetano Bianchi. Pittore a buon fresco commemorato alla Società Colombaria*, Firenze 1892.
- Eugenio BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Roma 1975.
- Luciano BERTI, *L'opera completa di Masaccio*, Milano 1968.
- Modesto BILIOTTI, *Cronica pulcherrimae Aedis S. Mariae Novellae de Florentia*, cap. XIV, c. 17d, Ms. Sec. XVI, Archivio del Convento di S. Maria Novella, Firenze.
- Franco BORSI – Stefano BORSI, *Masaccio*, Parigi 1998.
- Filippo CAMEROTA (a cura di) *Nel Segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, catalogo della mostra omonima, Firenze 2001.
- Giovan Battista CAVALCASELLE – Joseph Archer CROWE, *A New History of Painting in Italy*, London 1864, Firenze 1883.
- Cristina DANTI – Roberto LUNARDI – Leonetto TINTORI, *Note sulla "Trinità" affrescata da Masaccio nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze*, in: Cristina DANTI – Mauro MATTEINI – Arcangelo MOLES (a cura di), *Le pitture murali; tecniche, problemi, conservazione*, Firenze 1990, pp. 247-268.
- Charles DE TOLNAY, *Renaissance d'une fresque*, in: *L'Œil* 37, 1958, pp. 36-41.
- G. GARINEI, *Descrizione della chiesa di S. Maria Novella*, Ms. del 1905, Archivio del Convento di Santa Maria Novella, Firenze.
- Paul JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A complete catalogue*, Londra, 1993.
- Roberto LUNARDI, *La ristrutturazione vasariana di Santa Maria Novella. I documenti ritrovati*, in: "Memorie Domenicane" N. S., n. 19, 1988, pp. 403-419.
- Riccardo PACCIANI, *La prospettiva rinascimentale. Codificazione e transgressione*, Firenze 1980.
- Paolo SANPAOLESI, *Brunelleschi*, Milano 1962 pp. 51-53.
- Ursula SCHLEGEL, *Observations on Masaccio's Trinity Fresco in Santa Maria Novella*, in: *Art Bulletin* 45, 1963, pp. 19-33.
- Ulrich THIEME – Friedrich BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig, 1909, tomo III, p. 582.
- Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di Gaetano MILANESI, Firenze 1878-1885, tomo II.