

Indizi per *Il Quattrocento*: dal Masolino da Panicale del 1908
alle voci per l'*Enciclopedia Italiana*
Andrea De Marchi

Pietro Toesca, l'austero e sapiente medievista, era anche un fortissimo quattrocentista. Sul Quattrocento le sue conoscenze erano vaste e capillari, in questo ambito fece alcune delle sue scoperte più brillanti e singolari, scaglionate lungo tutta la sua lunga carriera. La scrittura de *Il Quattrocento*, che non giunse mai in porto, almeno in termini editoriali, doveva essere nei suoi pensieri il degno coronamento di una vita di ricerche. Ad essa si era lungamente preparato.

Nel 1927 era finalmente conclusa l'impresa editoriale de *Il Medioevo* (il secondo volume aveva iniziato ad uscire in dispense fin dal 1914) e lo studioso doveva essersi già gettato da tempo nella compilazione de *Il Trecento*, alla cui stesura è correlata l'uscita del volume *La pittura fiorentina del Trecento*, nel 1929¹. Il volume verrà edito molto tardi, solo nel dopoguerra, nel 1951, ma porta i segni di una gestazione assai protratta. Quando uscì forte fu la delusione dei giovani longhiani²: era giusto in tempo per non tenere conto della *Mostra della pittura bolognese del Trecento* dell'anno prima, ma in ogni caso erano ignorati tutti gli studi di Longhi sulla pittura bolognese. Colpiscono diversi mancati aggiornamenti anche di altro segno. Il giovane Niccolò Rasmus reagì con stizza nel vedere del tutto negletti i suoi studi sul Trecento alto atesino³.

Negli anni trenta, in parallelo con il perfezionamento de *Il Trecento*, dovette cominciare a raccogliere materiali in vista del volume seguente. Non a caso i suoi corsi universitari di Storia dell'arte moderna alla Sapienza sono concentrati su quel secolo⁴. Rimangono i libretti con gli argomenti delle lezioni di due anni. Nell'a. a. 1936/1937 si occupò della prima metà del '400 nell'Italia superiore e di Andrea Mantegna⁵. Dopo una nutrita serie iniziale di lezioni di metodo (e altre sulle tecniche della pittura e sul restauro ad intervallare le visite in giro per Roma la sequenza del corso) le unità delle lezioni riguardavano il Duomo di Milano e le sue sculture, Giovannino de Grassi e Michelino, Masolino

a Castiglione Olona, gli Zavattari, affreschi in Lombardia e in Piemonte, Stefano da Verona, Gentile da Fabriano, Pisanello ampiamente trattato, specie il medaglista e il disegnatore, la prima diffusione dell'arte del Rinascimento nell'Italia superiore, la Collegiata di Castiglione Olona, gli scultori fioriti a Venezia, Paolo Uccello, la diffusione delle idee del Rinascimento nell'Italia superiore, Andrea del Castagno, Donatello, la cappella Ovetari a Padova, Ansuino da Forlì e Bono da Ferrara⁶, Niccolò Pizzolo⁷, Andrea Mantegna a Padova, a Verona e a Mantova. Interessante poi che il percorso diacronico fosse premesso da una lezione dal titolo "Arte gotica e arte del Rinascimento. Ghiberti", individuando evidentemente in questa figura chiave il migliore avvicinamento alla delicata transizione fra i due mondi.

Nell'a. a. 1939/1940 egli partì da uno sguardo generale sull'arte a Firenze nel '400, funzionale soprattutto alla comprensione della cappella dell'Angelico e della cappella Sistina in Vaticano, quindi svolse un modulo interamente dedicato a Giorgione e un altro corposo sulla seconda metà del secolo nell'Italia superiore, con una serie di lezioni dedicate alla pittura del Rinascimento nella terraferma di Venezia (in particolare alle scuole di Vicenza e Verona), all'Amadeo e alla scultura del Rinascimento in Lombardia, agli scultori veneti del Rinascimento, alla pittura in Lombardia da Foppa a Bramante e ai leonardeschi⁸.

Fin dalla sua prima, febbrile pubblicistica, Toesca sfornò numerosi interventi di tema quattrocentesco, su *L'arte* di Adolfo Venturi e su *Rassegna d'arte* di Guido Cagnola e Francesco Malaguzzi Valeri, anche scritti occasionali per rendere noto un dipinto ancora anonimo in un'importante galleria: un Cristoforo Scacco a Capodimonte e un Antoniazio Romano agli Uffizi⁹, Giovanni di Paolo alla Galleria Doria e nei Musei Vaticani¹⁰, e via dicendo. Identificava così opere trascurate in musei celebri; grazie alla lettura corretta di un cartiglio e dello stile identificava in una *Madonna* dell'Accademia Carrara l'unica opera certa di Jacobello, figlio ben documentato di Antonello da Messina, «non humani pictoris»¹¹; spremeva opere malridotte, come la lunetta con *Dio Padre* nella Loggia degli Innocenti, pagata tra 1458 e 1459 a Giovanni di Francesco, risolvendo così l'anonimo Maestro del trittico Carrand in una figura storica¹²; scopriva capolavori incredibili fuori contesto, come la *Madonna* dipinta da Fra Filippo Lippi nel 1437 per l'arcivescovo Giovanni Vitelleschi, nella chiesa di Santa Maria in Valverde fuori delle mura medievali di Corneto Tarquinia¹³; avanzava attribuzioni per nulla banali, come quella a Girolamo da Cremona, noto sino ad allora

solo per le sue miniature, dell'*Annunciazione* della Pinacoteca nazionale di Siena¹⁴; intercettava le foto di capolavori rubati, come la *Madonna* di Masolino già a Novoli, per cui recuperava la pertinenza al trittico Carnesecchi di Santa Maria Maggiore¹⁵.

Anche gli studi quattrocenteschi rivelano quelle attenzioni tipicamente toeschiane che fanno grandi i due tomi de *Il Medioevo*, ma anche tanti capitoli de *Il Trecento*: la pari dignità annessa alle arti congeneri, la selezione di oggetti rari e significativi delle arti sontuarie e delle produzioni più seriali. Ricordo la pubblicazione di un rarissimo cofanetto nuziale dipinto da Domenico di Bartolo¹⁶; il fondamentale l'articolo *Vetrata dipinte fiorentine*¹⁷, in cui riconosceva la paternità di Giovanni del Ponte per il grande rosone con la *Deposizione dalla Croce* nella facciata di Santa Croce; gli studi pionieristici sulla miniatura, condensati nell'enciclopedico e seminale catalogo dei ritagli della collezione Hoepli del 1930¹⁸. La capacità di spaziare nei dominî più diversi e quindi di non considerare le miniature come un genere avulso gli permise di mettere a segno precocemente una delle sue restituzioni più brillanti e per i tempi anzi prodigiosa, quella del parmigiano Francesco Marmitta. Fa impressione rileggere le poche righe con cui si affacciava alla storia dell'arte una nuova figura di artista, in un articoletto dal titolo *Notizie di Piemonte e di Liguria*, ne *L'arte* del 1909¹⁹, grazie al collegamento per nulla scontato di tre codici assai diversi tra loro, tutti di qualità vertiginosa, come il Petrarca di Kassel, da Marmitta sottoscritto, il messale per Domenico della Rovere nei Musei civici di Torino e l'offiziolo nella Biblioteca Berio di Genova. Tornerà sull'artista con altro respiro in un articolo apposito del 1948²⁰, quando sulla scorta di quella primissima intuizione era in grado di restituire al dimenticato artista la pala di San Quintino del Louvre, che sotto il falso nome del Bianchi Ferrari aveva ispirato la prosa estasiata di Huysmans. Sua inoltre l'identificazione di Francesco Pesellino, il cui «nome qui s'impone certissimo», come autore della miniatura sciupata del *Marte*, nella Biblioteca Marciana, dal Silio Italico che Vasari descrisse diffusamente come di Attavante: seguirono a ruota le conferme dai fogli stupefacenti emersi poi all'Ermitage²¹.

Rimane la viva nostalgia per un volume che egli non riuscì a condurre in porto. Sarebbe stato di sicuro un *Quattrocento* screziato e polifonico, dove fossero di casa le vetrate e l'arte domestica, la xilografia e i nielli, il disegno e la produzione seriale fittile. Probabilmente però non gli sarebbe bastata un'altra vita, visto il rigore con cui tutto vagliava e

tutto scrutinava, nulla dimenticando nelle sue note densissime. Chi avrà un giorno la fortuna di poter esaminare i materiali autografi che gli eredi conservano potrà forse intuirne l'architettura e recuperare degli spunti originali. Intanto, non avendo avuto questa fortuna, posso solo tentare di rileggere in questa prospettiva gli studi editi e in particolare le voci dell'*Enciclopedia Italiana*.

Nel gennaio del 1929 Pietro Toesca subentrò ad Ugo Ojetti²², che era addivenuto a contrasto insanabile con Giovanni Gentile, nella direzione della sezione di storia dell'arte medioevale e moderna dell'*Enciclopedia Italiana*²³. Oltre alle voci medievali, cui già aveva iniziato a contribuire, egli si riservò alcune voci cruciali di grandi artisti del quattrocento toscano, pubblicate fra il 1932 e il 1935: Domenico da Venezia, Giovanni di Francesco, Lippi Filippo, Masaccio, Masolino, Michelangelo, Pesellino, Piero della Francesca, Pollaiuolo Antonio e Piero. E nel 1936 le voci *Prospettiva* e *Rinascimento*.

Quest'ultima voce, scritta a complemento di quella storica di Federico Chabod e di quella storico-architettonica di Gustavo Giovannoni, è assai articolata e offre alcuni spunti per intuire alcuni probabili caratteri de *Il Quattrocento* che egli aveva in testa. Avrebbe principiato da Firenze, la cui centralità emerge incontrastata, così come quella della pittura di Masaccio, che «con la forza del Genio condensò nella sua breve vita tutto il corso dell'arte del secolo che si schiudeva»²⁴. La sua visione dell'arte senese era probabilmente più simile a quella di Berenson che non a quella di Longhi: «Nel Quattrocento, nell'Italia centrale, il Rinascimento aveva trovato lunghe resistenze dell'arte gotica, diffondendosi da Firenze. Siena fu il centro più forte di opposizione, impenetrabile dentro anche quando in apparenza cedeva»²⁵. Notevole è l'attenzione riservata alla diffusione della maniera fiamminga nelle diverse regioni d'Italia e in particolare nell'Italia meridionale: un *leit motif* degli studi nei decenni seguenti e in particolare dell'allievo abruzzese Ferdinando Bologna:

Nell'Italia meridionale la penetrazione del Rinascimento, nel secolo XV, saltuaria per tutto, mediante opere ed artisti, mentre vi sopravviveva l'arte gotica, era stata più intensa e continua a Napoli, specie nella scultura – dall'Arco di Castel Nuovo alle opere di A. Rossellino, di G. Mazzoni – nella pittura trovava ostacolo nel deciso favore dato alle opere e ai modi “ponentini”, di Spagna, di Provenza, delle Fiandre²⁶.

La geografia artistica longhiana, messa spesso in parallelo con quella letteraria di Dionisotti, aveva comunque delle radici nel mondo di

Toesca. Passi come il seguente, sempre dalla voce *Rinascimento*, denunciano una notevole sensibilità per i problemi di geografia artistica:

Le propaggini del Rinascimento nell'Italia superiore presero grande rigoglio: presto, mantenendo dalle origini i caratteri essenziali, li modificarono in varietà diverse; ogni regione, ogni città operosa ebbe una propria "scuola". Singolare nella scultura la scuola emiliana, e più la scuola lombarda prodiga di artisti anche a Genova e a Venezia, dove trapiantata acquistò sottili intenzioni umanistiche; ma sopra tutto meraviglia la varietà di scuole nella pittura, concatenate tra loro per vicinanza di luoghi e per trascorrenti influssi di opere e d'artisti, distinte spesso per caratteri così propri che sembrano nascere dalla natura del suolo, nel Piemonte e nella Lombardia, nell'Emilia, nelle Romagne, nel Veneto²⁷.

Nelle parti più teoriche della voce Toesca appare molto preso dal problema interpretativo dei goticismi di ritorno alla fine del Quattrocento, ad esempio nell'opera tarda di Botticelli, che voleva ridimensionare al loro carattere estrinseco e non sostanziale, timoroso come era del rischio di svigorire l'inquadramento categoriale di un concetto, quello di Rinascimento, in cui pur intravede insistentemente i rischi di generalizzazioni e forzature²⁸.

Memorabile è la voce fluviale dedicata a *Michelangelo*, dove ricordo che contro l'opinione allora dominante egli riconosceva con decisione al maestro, prima del tondo Doni, l'autografia della Madonna di Manchester:

Soltanto l'incompiuta tavola della Galleria Nazionale di Londra ('Madonna di Manchester'), ora quasi unanimemente negata a M. e attribuita anche al manieratissimo michelangiolesco Jacopino del Conte, rivela M. pittore, poco prima del tondo degli Uffizi. Ancora quattrocentesco ne è il tema (la Madonna tra gli angeli), ma il gruppo centrale pareggia per novità di composizione la *Madonna* di Bruges superandola in larghezza di fattura; la modellazione è scultoria pur dove il pittore, nel volto della Vergine e altrove, ricerchi sfumata morbidezza – così in disegni a sfumino di M. –; i meravigliosi *Angeli* apteri son già compagni, per effetto di luce, alle figure degli ignudi nel tondo di A. Doni, di cui la tavola di Londra precorre anche il marmoreo cangiante colore²⁹.

Non poteva mancare Toesca di scrivere la voce su *Masolino*, per lui particolarissimo oggetto di antica dilezione. Lo studioso ligure dovette essere rimasto folgorato fin da giovane dalla qualità e originalità delle pitture di Castiglione Olona, «supremo fiore dell'arte di Masolino»³⁰; da lì sembra prendere le mosse il suo interesse per l'artista, negli anni milanesi, principati col 1905, quando cominciò ad insegnare all'Accademia di Brera e concepì il progetto grandioso del libro sulla pittura e sulla miniatura medievale in Lombardia, uscito nel 1912. Non casual-

mente la monografia su Masolino, edita a Bergamo nel 1908 (figg. 1-2)³¹, la prima e principale monografia che egli scrisse³², principiava proprio con gli affreschi di Castiglione Olona, perché la firma nella *Natività* della Collegiata era allora l'unica attestazione sicuramente autografa e quindi punto di partenza metodologicamente corretto³³. Non va dimenticato che Toesca si trovava allora a dover contrastare l'impostazione pan-masacesca dello Schmarsow³⁴, che annetteva a Masaccio financo le Madonne di Brema e Monaco e gli affreschi di San Clemente a Roma, e perciò la migliore conoscenza delle sicure pitture di Castiglione Olona risultava strategica per tale impellente risarcimento. Ma poi gli affreschi lombardi venivano individuati come inizio e fine della parabola ricostruibile del maestro. Toesca sentiva intensamente l'*esprit des lieux*. Come dimenticare?

All'estremità del poggio sul quale sorge la Collegiata si eleva, congiunta alla chiesa da una lunga fabbrica – forse antica abitazione dei canonici –, una torre, probabilmente avanzo del recinto che circondava il luogo sacro. Il rude involucro della torre di rossi mattoni, interrotto da finestrelle strette come feritoie, nasconde un miracolo d'arte: nel piano a livello della Collegiata è il Battistero. [...] Aperta la porta, quando sul mattino più luce irradia dalle strette finestre, si schiude allo sguardo una festa di colori!³⁵ (fig. 2)

I suoi saggi più memorabili sono animati dalla tensione a far parlare monumenti non abbastanza considerati, illustrando in maniera sistematica e integrata il nesso inscindibile tra le decorazioni pittoriche e gli spazi architettonici nella loro peculiarità: così nella cripta del Duomo di Anagni³⁶, in quella di Epifanio a San Vincenzo al Volturno³⁷, in quella della Basilica patriarcale di Aquileia³⁸. Poetiche evocazioni corografiche punteggiano i suoi scritti, spesso frutto di un'instancabile periegesi³⁹: Castelnuovo ne offrì una breve antologia nella sua introduzione del 1966 alla riedizione de *La pittura e la miniatura nella Lombardia*⁴⁰. In esse tradiva la sua vasta cultura letteraria, le immancabili suggestioni dannunziane di cui si era nutrita la sua giovinezza. L'attenzione moderna e ora più che mai attuale ai contesti lo vide impegnato nella lettura di tutto il borgo lombardo trasfigurato dal mecenatismo splendido del cardinal Branda. Da lì era per lui il punto di partenza naturale per affrontare, topograficamente dai margini ma qualitativamente da uno dei suoi raggiungimenti più alti, la figura di Masolino.

Lucida era peraltro la consapevolezza della radicale estraneità delle pitture di Castiglione Olona al contesto, quale vera e propria meteora in Lombardia. Nel libro del 1912 le cita di rado e più spesso per smen-

tire gli influssi che potrebbero aver esercitato, ad esempio sui *Giocchi* in casa Borromeo a Milano⁴¹. Non pari consapevolezza animò l'ibrida ed anzi ancipite progettazione della mostra di palazzo Reale del 1988⁴². Al massimo Masolino per Toesca sarà stato suggestionato dalla bellezza dei rilievi alpini, nel concepire l'ambientazione montuosa dell'*Adorazione dei magi* della Collegiata: «è nella limpida luce il silenzio, la quiete di un'alta valle alpestre. L'animo del pittore toscano era compreso del solenne senso dei monti, delle Alpi trasfigurantisi nelle luci!»⁴³.

Illuminante è un passo nel libro del 1912 in margine all'analisi degli affreschi dell'oratorio di Albizzate, il cui «colorito è del tutto particolare per la sua delicatezza, che non trova paragone nella pittura toscana della fine del Trecento, e che apparirà in questa soltanto più tardi, quando Masolino e l'Angelico interromperanno la vieta tradizione giottesca»⁴⁴. Vi è già sottesa l'idea che Masolino e Angelico non meno del potente novatore Masaccio abbiano contribuito in modi diversi a rivitalizzare la pittura a Firenze verso il 1420, un'idea che si è riproposta in tempi più recenti nelle retrodatazioni, a mio avviso troppo vigorose ma in misura più contenuta condivisibili, delle opere del giovane Angelico che fanno capo al trittico di San Domenico a Fiesole e che lo precedono. Nella monografia del 1908 egli rivendicava «quanto sia ingiusto il ritenere che Masolino fosse inerte, e quasi portato alla deriva, nel vemente movimento estetico dei suoi tempi»⁴⁵.

Toesca era attratto dalle figure di transizione, dall'ambivalente convivere in esse di vivi interessi per «gli aspetti più individuali del Vero» con «forme convenzionali» e «astratte espressioni lineari»: non primi attori magari, ma comunque protagonisti ineludibili, punti di osservazione privilegiati per comprendere e in qualche modo chiarificare le fasi di transizione anche più complesse e contraddittorie. Quello che sembra intrigarlo è la genesi della concezione di un nuovo naturalismo, di «una sì viva tenerezza» nelle carni e nelle espressioni, che si fosse fatta strada gradualmente e per cui rivendicava a Masolino il ruolo di apripista non solitario, ponendolo in netto contrasto con la tradizione «idealistica», come egli amava dire, di retaggio trecentesco, incarnata dal «sottile ma arretrato camaldolese»⁴⁶, da don Lorenzo Monaco. Al tempo stesso individuava un filone figurativo sovraregionale in cui la delicatezza del colorire aveva il sopravvento sul primato disegnativo: per «l'uso di una particolare tecnica coloristica intesa ad evitare i contorni e i segni precisi delle forme, ad ottenere delicatezze di modellato per mezzo di un continuo leggero sfumare di tinte»⁴⁷ Masolino gli pa-

reva un fiorentino anomalo, cugino piuttosto di Gentile da Fabriano e di Michelino da Besozzo o dei grandi miniatori francesi del primo Quattrocento. La delicata sensibilità di Masolino, a fronte della «grandiosa figura»⁴⁸ di Masaccio, gli ispirò allora un'empatia particolare.

Attratto dai passaggi tonali e dalle *nuances* cangianti di questo frangente storico Toesca non poteva recepire troppo bene i vivi e netti chiaroscuri dei *Fatti di Masolino e di Masaccio* di Roberto Longhi, uscito su *La Critica d'arte* nel 1940⁴⁹. In quel testo Longhi cita Toesca cinque volte: la prima a lato di Berenson, evocando ai tempi che furono le loro «giovani lance spezzate» contro «la straordinaria improvvisa deviazione mentale del Cavalcaselle», seguito dallo Schmarsow, nel riferire a Masaccio larga parte del *corpus* masoliniano; le altre quattro volte per dissentire o almeno emendare⁵⁰. Contesta l'«errore teoretico» di sopravvalutare il naturalismo innovatore di Masolino, citando questo passo della monografia del 1908: Masolino «afferra ed interpreta in tutte le più sottili differenze di temperamento la natura umana quale gli cade sotto gli occhi con tale vivo compiacimento della riproduzione oggettiva del vero che può ben essere annoverato fra i pionieri della nuova arte naturalistica toscana»⁵¹. Accusa quindi di genericità il riferimento al gotico internazionale dei Salimbeni e di Michelino, per spiegare una formazione di Masolino svincolata dalle «calligrafie gelate» di Lorenzo Monaco, contrapponendo l'ipotesi di un programmatico riallaccio all'eredità di Giovanni da Milano. Stigmatizza «l'alternativa mentale del prof. Toesca» sulla *Pietà* di Empoli, che sarebbe quasi tentato di addebitare a Masaccio, un'oscillazione frutto a suo dire dell'errore nell'attribuzione a Masaccio del volto di Cristo nel *Tributo*. Infine rifiuta l'anticipazione del ciclo della Collegiata a Castiglione Olona, denunciando l'incapacità di distinguere la «prospettiva divertita» del *Banchetto*, da quella «inecepibile» dell'*Imposizione*, da addebitare però al giovane Vecchietta.

Così scriveva Toesca in una lettera a Berenson del 30 luglio del 1945, probabilmente quando stava lavorando al libro *Masolino a Castiglione Olona*, uscito l'anno seguente (fig. 3):

mi son trovato costretto a rileggere lo scritto del Longhi su Masaccio e Masolino, petulante e ingegnoso, ma inzuppato anche di falsità, *e. g.*: rapporti di Giovanni da Milano con Masolino; Giusto Menabuoi in Lombardia⁵², ecc. Pure, bisogna riconoscere che Longhi ha per i giovani la qualità di un seduttore: e non soltanto per i giovani se si pensa che il barboglio Coletti è giunto a paragonare il Redentore di Tivoli al “bolero” di Ravel⁵³.

Sicuramente Toesca era infastidito dalle polemiche sentenziose e dagli arditi corto circuiti ecfrastrici di Longhi, così lontani dal suo stile, diverse appassionate perorazioni l'avranno irritato⁵⁴, ma in quel frangente storico, a liberazione appena avvenuta, doveva pesare anche l'avversione propriamente politica per quel Longhi che era stato baldanzoso braccio destro di Bottai e che si era compromesso pesantemente col fascismo, ciò che negli anni precedenti aveva alienato le sue simpatie di autentico anche se silenzioso antifascista. Toesca, che non secondò la chiamata alla sua successione accademica romana, cui Longhi ardentemente aspirava⁵⁵, negli anni seguenti temperò e rimutò gradualmente le sue opinioni sullo studioso piemontese, allora al minimo storico, forse anche dopo che alcuni dei suoi migliori allievi, come Ferdinando Bologna e Federico Zeri, e la stessa figlia Ilaria furono attratti nella cerchia longhiana⁵⁶.

I *Fatti di Masolino e di Masaccio* certo lo avevano punto nel vivo.

Toesca si imponeva con metodo la tensione verso un superiore distacco valutativo, era questa la ragione di maggiore incomprensione nei confronti di Longhi, della sua scrittura ribollente, dei suoi affreschi storici a tinte vive, delle sue adesioni iperboliche o delle sue condanne senza appello. Con tipica cautela egli ad esempio ben rilevava i caratteri differenti del volto di Cristo nel *Tributo*, non tanto però da trarne le conseguenze, indulgendo a credere in un volontario omaggio dell'artista più giovane al suo maestro: «soltanto in Cristo, volendo esprimere la serena dolcezza del viso divino, Masaccio si riavvicina al tipo ed alla tecnica del proprio maestro»⁵⁷. Toesca era incorso nel facile equivoco del discepolato di Masaccio presso Masolino, subendone le conseguenti aporie. Così scrisse nella monografia del 1908:

Il mezzo intrinseco – il solo che dia vera certezza –, l'analisi dello stile, perde di sua efficacia quando si applichi a distinguere fra di loro le opere di due artisti veramente uniti dal vincolo di maestro a discepolo: e perciò, anche se si possano indicare dei due artefici opere bene differenziate fra di loro, come recidere nettamente sui principî, al segno preciso d'innesto, l'attività del discepolo da quella del maestro? L'opera che dimostra soltanto qualche lieve deviazione dai caratteri dell'arte del maestro dovrà essa essere attribuita a questi o non piuttosto al discepolo che ancora non abbia ritrovata una forma individuale?⁵⁸.

Date tali premesse egli finiva per coonestare l'attribuzione erronea a Masaccio infante del modesto affresco di Montemarciano, in realtà di Francesco d'Antonio, e per giustificare con l'acerbità iniziale le parti masolinesche della *Sant'Anna Metterza*, testimonianza invece di un rappor-

to di compagnia e di equa divisione del lavoro, non già di discepolato.

Altro errore singolare di Toesca fu l'anticipazione ai primi anni venti degli affreschi della Collegiata di Castiglione Olona, scissi da quelli del Battistero, tesi enunciata nel 1908 e ribadita nel 1934, insostenibile ora che è chiara la partecipazione correlata, nelle pareti basse, di Lorenzo di Pietro e di Paolo Schiavo. La scoperta poi della *Dormitio Virginis* di Paolo Schiavo sopra l'arco trionfale, limitrofa alle vele masoliniane, avrebbe certo addolorato Toesca, confermando un diverso quadro interpretativo dell'impresa nel suo insieme. Il difficoltoso adattamento agli allungati spicchi dell'abside gotica condizionò le incertezze spaziali e le proporzioni slanciate. Toesca non coglieva la *Regotisierung* finale di Masolino⁵⁹ e viceversa era comunque impressionato dal *tour de force* prospettico, seppur isolato e quasi stridente nella compagine generale di quella scena, nel *Banchetto di Erode*, e più ancora dal portico nell'*Imposizione del nome al Battista*, «delineato con esatissima prospettiva»⁶⁰, che Longhi contrappose alla loggia del *Banchetto* e imputò alla presenza di Vecchietta nella sua bottega. Egli aveva l'idea di una progressione graduale e costante dove il ciclo del Battistero olonese rappresentava il massimo raggiungimento: più innanzi della cappella Branda in San Clemente, a sua volta più avanti della cappella Brancacci. La qualità pienamente rinascimentale di certi ornati scultorei delle architetture, che sulla scorta di un'intuizione di Longhi ora riconosciamo alla collaborazione in subordine di Lorenzo di Pietro, intriso di suggestioni donatelliane, poteva contribuire ad alimentare questa idea⁶¹. All'inverso proprio questo dato costringe ad immaginare in stretta sequenza rispetto alle pitture del Battistero, datate 1435, quelle della Collegiata, dove Lorenzo di Pietro si è reso autonomo e lavora a fianco di Paolo Schiavo, nei mesi subito seguenti, perché quest'ultimo prima della fine del 1436 (*More ab Incarnatione*, che per noi vuol dire 25 marzo del 1437) datò l'affresco in San Miniato al Monte.

Egli individuava una finestra opportuna per le pitture in Collegiata tra il privilegio concesso da Martino V al cardinal Branda nel 1421 e la consacrazione della chiesa nel 1425, e in questo modo gli affreschi, «eseguiti circa il 1423»⁶², delineavano la propedeutica, tinteggiata di gotiche esilità, per la stagione così diversa della cappella Brancacci, complice il carattere squisito e tenuemente ombreggiato pure della Madonna di Brema datata 1423:

un ritmo leggiadro, instabile, anima la composizione; la più lieta iride di colori tenui e puri è effusa sulle figure, sul suolo, sullo sfondo [...] il pittore si compiace di

esaltare la gaiezza del colore più che di riprodurre la plasticità delle forme. Come sulle vesti, anche sulle carni il colorito è tutto delicatezza, con tenui trapassi di tinte; non vi appare nessun contorno di forme⁶⁵.

Forse anche nel separare di netto due campagne di lavori masoliniani a Castiglione Olona Toesca voleva offrire di fronte a positivistiche *lectiones faciliores* un saggio esemplare del primato della critica, dell'esegesi stilistica, che viene prima di ogni altra considerazione e condizionamento, obbediente alla divisa con cui ammonì anche il giovane Longhi, «prima conoscitori, poi storici». Spiace che in questo caso non abbia visto giusto, ma ciò non diminuisce il valore della sensibilità critica e dell'atteggiamento dialettico che sono alla base.

Tornando su questi temi nel libro Skira del 1946, *Masolino a Castiglione Olona*⁶⁴, un'edizione *in folio* a tiratura numerata con tavole a colori, giocata tutta antologicamente su eleganti tagli di immagine (fig. 3) e una sola veduta d'insieme dell'interno del Battistero, Toesca intonò per l'ultima volta la sua elegia masoliniana e in sostanza tenne il punto, anche se, con reticenza, introdusse alcune parziali correzioni di tiro, provocate dalla lettura dei *Fatti* di Longhi. Polemizza con lui, senza citarlo, a proposito di «Giovanni da Milano, il ricordo del quale è in tutto estraneo a Masolino»⁶⁵, la *Sant'Anna* resta *in toto* di Masaccio («Masaccio, movendo da Masolino (lo attesta in parte la sua tavola con S. Anna agli Uffizi)...»⁶⁶), mette le mani avanti sulla difficoltà della cronologia di Masolino («in altri aspetti, e soprattutto nel goticismo, le opere di Masolino sono così costanti da lasciare incerti sul loro succedersi»⁶⁷), gli innominati collaboratori di Masolino nella Collegiata sono detti in tutto indipendenti da lui («Né v'è ragione di credere che questi [due toscani] siano stati compagni di Masolino, perché di loro non si trova traccia nelle parti dipinte da lui, poterono essi succedergli anche più di un decennio dopo che egli aveva compiuto la sua parte»⁶⁸), riafferma la piena paternità delle architetture nell'*Imposizione del nome al Battista* («lo sfondo di una lunga loggia tracciata in prospettiva abbastanza illusiva: cosa non difficile nel 1435 nemmeno a Masolino e da non richiedere l'intervento di un collaboratore più esperto»⁶⁹). Non ci sono però passi in alcun modo equivalenti a quelli del 1908 sul «vivo compiacimento della riproduzione oggettiva del vero». E Masaccio non compare più come un allievo sicuro di Masolino: il primo è semplicemente «colui che per poco tempo egli aveva avuto vicino, e quasi discepolo», ebbe «rapporti di lavoro con lui», una «momentanea vicinanza»⁷⁰. Gli affreschi della Collegiata vengono prima di quelli del Battistero, ma di

quanto esattamente non si dice, non si riafferma a chiare lettere la datazione ai primi anni venti.

Al di là dell'insofferenza per il titanismo grandeggiante, un po' figlio del ventennio e di «valori plastici», del Masaccio longhiano, in Toesca non così dissimile è al fondo la consapevolezza della «contrarietà fondamentale tra Masolino e Masaccio» (Longhi), come ben emerge dalle due voci su Masolino e su Masaccio per l'*Enciclopedia italiana*, del 1934. Diversa è l'impostazione critica, politicamente corretta in tempi di multiculturalismo, dove gerarchie e contrasti obiettivi rischiano a mio avviso di attenuarsi, propugnata in tempi recenti da tanti, e fra essi anche da studiosi lucidi e attenti come Boskovits e Christiansen⁷¹. Il Masolino di Toesca è intimamente legato al gotico internazionale, lo caratterizzano «la tenue modellazione, a tinte lievi e brillanti, il senso del ritmo gotico, che si appaga in ondulazioni lineari, e intravede appena le masse; la varia, ma superficiale osservazione che s'indugia nell'esteriorità (ornati, vesti, particolari) e non tocca il fondo delle cose»⁷². Non tanto lungi sono «quella trama di verità delicate [...] che pungono in pelle in pelle», quei «modi lenti e morbidi del colorire a sfumatura intensa e continua», quel sentimento di «osservare beati, e sognare una felicità compunta e, direi, guardarsi le unghie» del Masolino longhiano⁷³. Non così diverso era l'inquadramento delle superficiali colorazioni masacesche assunte incidentalmente da Masolino, che «dié prova di saggezza e di prontezza nell'apprenderne quanto poteva convenire alla sua individualità, tanto minore: rimase qual era, senza forzare a toni irraggiungibili la propria arte»⁷⁴.

Già nella monografia del 1908 non poteva essere più esemplare la contrapposizione tra il *Peccato* e la *Cacciata dei progenitori* nella Brancacci. Nella prima scena, di Masolino,

ambedue le figure sono colorite a leggiere sfumature senza nessun contorno, senza bruschi trapassi di luci, con un lento digradare di tinte sempre più chiare. Nell'affresco della *Cacciata dal Paradiso* erompe invece la possanza di uno spirito altamente tragico: entro il breve spazio sembra scatenarsi tutta l'ira celeste, travolgere i due progenitori disperati, senza più riparo, colpiti da una luce violenta, di folgore: nei corpi non è la grazia di gracili membra, ma uno sforzo di muscoli poderosi, gonfiati dal dolore. Eva si allontana gridando, con le sopracciglia contratte, come di maschera tragica, ripiene di ombre; Adamo va, coprendosi gli occhi, oppresso da un più intimo dolore⁷⁵.

Ancora, sull'uso delle ombre: in Masaccio non trovasi «la luminosità diffusa e radiante quasi dalle carni e dai vividi colori delle vesti quale

Masolino adoperò, ma una luce che piomba da una direzione bene determinata e, come nel vero, colpisce in diverso aspetto le cose, ora battendole in pieno, ora radendole»⁷⁶. Nel 1934 egli rafforzò il punto, se possibile: ritornano i «gracili corpi [...] colorati a leggera sfumature», nel *Peccato* «l'azione è incerta; nulla caratterizza l'istante e gli affetti»⁷⁷.

Suprema era la capacità di Toesca di tratteggiare con poche parole, misurate ed efficaci, l'essenza di un'opera d'arte, e l'emozionata sensibilità con cui si accostava ai grandi del primo Rinascimento toscano, per lui sempre impareggiabili (non a caso rimpiangeva gli anni dell'insegnamento fiorentino e a lungo sperò di rientrare da Roma a Firenze). Tale talento traluce bene anche da scritti d'occasione e tardi, come certe perizie per opere sul commercio, in cui comunque si astenne da pratiche troppo corrive e generose. Questa ad esempio, scritta a Roma il 25 novembre 1946, sul pannello con *San Tommaso d'Aquino* dell'Angelico, che nove anni dopo sarebbe stato comprato dal conte Vittorio Cini (fig. 5)⁷⁸. La datazione assai inoltrata non era tanto lontana dal vero, provenendo il dipinto dai contrafforti della pala per l'altare maggiore di San Marco, finito nel 1442. L'accenno alla minore qualità dei tre santi del Lindenau Museum non era scorretto, perché in questi ultimi in effetti pare sormontare l'aiuto della bottega, ma è adombrato con una formulazione in cui è tutta l'eleganza del suo dettato (fig. 4):

Del Beato Angelico è senza dubbio questa tavoletta. Vi è l'arte del grande maestro nel momento in cui egli congiunse più strettamente al senso del Rinascimento le sue più particolari qualità spirituali. Il dipinto deve appartenere al periodo romano dell'Angelico (1445-1455). La figura di S. Domenico [in realtà San Tommaso d'Aquino] ha qui una robustezza e una semplicità di forme degna di Masaccio. Veduta da un punto di vista piuttosto basso è segnata con sicura prospettiva, ha una stragrande evidenza di rilievo nel volgere delle pieghe, nella gravità del manto. Ma nella visione plastica l'Angelico pone il proprio animo: e il viso del Santo si illumina di vita interiore come nelle figure del maestro più ispirate. Tre altre tavolette del Museo di Altenburg hanno le stesse dimensioni di questa: rappresentano tre santi veduti dal basso cu nuvolette di uguale forma. Ben note opere dell'Angelico le tavolette di Altenburg si accompagnano a questa quarta un tempo dello stesso insieme, ma ne sono superate per qualità d'arte.

NOTE

¹ TOESCA 1929b. Uscito anche in lingua tedesca e inglese, con la casa editrice Pantheon.

² Così mi raccontò Giovanni Previtali. Il volume non fu recensito in *Paragone* (lo recensirono Marcel Aubert, Alfonso De Franciscis, Giuseppe Fiocco, Otto H. Förster, Robert Oertel, Armando Schiavo, Wilhelm Reinhold Valentiner).

³ RASMO 1954, p. 155: «Non possiamo però fare a meno di rilevare con rincrescimento che l'ambiente artistico trentino ed altoatesino vi è trattato in modo del tutto inadeguato, evidentemente perché l'autore non si prese la cura di aggiornare le proprie scarse conoscenze su di esso e ne riflette quindi un'immagine del tutto sfocata».

⁴ Vero è che dal 1931 Toesca aveva voluto assumere l'insegnamento di Storia dell'arte moderna, per un debito verso il maestro Adolfo Venturi e per tenere disponibile il posto in favore di Lionello Venturi, appena caduto in disgrazia presso il regime fascista (come spiega esplicitamente a Berenson in una lettera del 16 novembre 1931: COEN 2009, p. 172), e per lui era naturale occuparsi prevalentemente di Quattrocento.

⁵ Sono molto grato a Manuela Gianandrea che mi ha procurato la scansione di questi documenti, conservati a Roma, nell'Archivio Storico della Sapienza, nr. 673 (fascicolo personale di Pietro Toesca), libretto delle lezioni a. a. 1936-37 e 1939-40. Da questi registri risulta che Toesca intervallava le lezioni in aula con numerose visite ai musei e alle chiese di Roma, volte a colmare le conoscenze specie sull'arte barocca (si stenta ad immaginare Toesca impegnato su questo fronte!). L'altro aspetto da sottolineare è la copia di lezioni metodologiche introduttive e lo spazio riservato alla «tecnica della pittura» e ai problemi del restauro, credo davvero pionieristico per i tempi. Le lezioni erano di un'ora. Si nota infine come uno spazio privilegiato sia riservato, pur insegnando a Roma, alle vicende del Quattrocento nell'«Italia superiore» e in Lombardia, su cui aveva condotto studi più approfonditi. Riporto per esteso gli argomenti e le visite del corso tenuto nel 1936/1937 (senza indicare le date esatte delle lezioni, dal 17 novembre 1936 al 25 aprile 1937, e sciogliendo i compendi): «I. L'opera d'arte. II. L'artista e la Storia dell'arte. III. Colloquio con gli studenti della Scuola di perfezionamento. IV. Metodo nella Storia dell'arte. V. La Storia dell'arte e la Storia della cultura. VI. Metodo nella Storia dell'arte. Temi di studio. VII. Individualità e impersonalità nell'arte. Iconografia e arte medioevale. VIII. Mezzi di studio e bibliografia. IX. Metodo e bibliografia nell'iconografia. X. Il metodo della Storia dell'arte. XI. Temi vari di studio. XII. Arte gotica e arte del Rinascimento. Ghiberti. La prima metà del 400 nell'Italia superiore. XIII. Scrittori sull'arte del 600 a Roma. XIV. Il duomo di Milano. XV. La scultura e la decorazione nel duomo di Milano alla fine del sec. XIV. XVI. Alla chiesa del Gesù. XVII. La pittura gotica nel 300 la prima [metà] del 400. XVIII. La pittura in Lombardia premesse del 300 Giovannino de' Grassi Michelino. XIX. Al casino dell'Aurora del Guercino. XX. Sulla tecnica della pittura. XXI. Masolino a Castiglione. Gli Zavattari. Affreschi in Lombardia e in Piemonte. XXII. Stefano da Verona. XXIII. A San Luigi dei francesi. XXIV. Gentile da Fabriano e il Pisanello. XXV. A Palazzo Farnese. XXVI. Il Pisanello. XXVII. Il Pisanello medaglista. XXVIII e XXIX Due ore nella Galleria Doria. XXX. Il Pisanello medaglista. XXXI. Il Pisanello medaglista. XXXII. L'Aurora di Guido Reni. Sant'Andrea al Quirinale. XXXIII. I disegni del Pisanello. XXXIV. Prima diffusione dell'arte del Rinascimento nell'Italia superiore. La Collegiata di Castiglione d'Olona. Gli scultori fioriti a Venezia. Paolo Uccello. XXXV. Tecnica e restauro della pittura. XXXVI. Diffusione delle idee del Rinascimento nell'Italia superiore. Andrea del Castagno. Donatello. XXXVII. Donatello a Padova. Francesco Squaricone. XXXVIII. Restauro dei dipinti. XXXIX. La cappella Ovetari a Padova. Ansuino e Bono. XL. Niccolò Pizzolo e Andrea Mantegna agli Eremitani. XLI. Alla chiesa Nuova. XLII. Il Mantegna agli Eremitani. XLIII. Altre opere giovanili del Mantegna. XLIV. Tecnica e restauro della pittura. XLV. Il Mantegna a Verona e a Mantova. XLVI. Temi vari. XLVII. Il Mantegna nella "Camera degli Sposi". I Trionfi. XLVIII. Le ultime opere del Mantegna. XLIX. A Sant'Andrea della Valle a a San Carlo dei Catinari. L. Opere varie non datate del Mantegna. 51. Opere varie non datate degli ultimi tempi del Mantegna. 52. Temi di studio. Sugli esami. 53. Il Mantegna nell'arte dell'Italia Superiore».

⁶ Come risulta da un suo articolo su Melozzo da Forlì nella *Nuova Antologia*, del 1938, egli aveva ben chiaro come delle prime *Storie di San Cristoforo* tre spettino ad Ansuino ed una sola a Bono, ciò che per lungo tempo è stato rimesso in discussione (sono tornato a questa stessa opinione, argomentando l'importante evoluzione dell'arte di Ansuino nella sequenza di queste tre scene: cfr. DE MARCHI 1999, pp. 119-120 e ID. 2002, pp. 53-55).

⁷ Toesca aveva un alto concetto di Pizzolo, che ebbe riscontro solo nella storiografia più recente: in lui i 'risultati' del magistero donatelliano «furono immediati e meravigliosi», al pari che in Mantegna (TOESCA 1936a, p. 365).

⁸ Contenuto delle lezioni (dal 16 novembre 1939 al 30 maggio 1940): «I. Programma. Individualità nell'arte del Rinascimento. II. Mezzi di studio. Osservazioni sul metodo. III. Individualità nel Quattrocento a Firenze. Brunellesco. Masaccio. Masolino. Angelico. IV. Gli affreschi di Masolino in San Clemente e altre opere d'arte della chiesa celi montana. V. Opere d'arte nella chiesa di San Clemente. VI. L'arte a Firenze nel 400. Sguardo generale. VII. L'arte a Firenze nella 2a metà del 400. VIII. La cappella del Beato Angelico in Vaticano. IX. Botticelli nella Cappella Sistina. X. Maestri fiorentini della fine del 400. Ghirlandajo. Signorelli. Perugino. XI. Leonardo e Michelangelo. XII. Gli affreschi del Quattrocento nella Cappella Sistina. XIII. L'appartamento Borgia. XIV. Temi vari di studio e bibliografia. XV. Riassunto dei corsi precedenti sulla pittura nell'Italia settentrionale. XVI. Temi vari di studio. XVII Giorgione I. XVIII. Giorgione 2. 19. Tecnica e restauro. 20. Giorgione 3. 21. Giorgione 4. 22. A San Pietro in Vincoli. 23. Giorgione 5. 24. Alla Galleria Doria. 25. Alla Galleria Doria. 26. Giorgione conclusione. 27. La pittura del Rinascimento nella terraferma di Venezia. La scuola vicentina. 28. Pittori vicentini del '400. 29. Pittori veronesi del Quattrocento. Girolamo da Cremona. 30. Per i littoriali. Il contributo delle arti figurative alla educazione del popolo. 31. Pittori veronesi. Liberale da Verona. 32. Francesco Bonsignori. 33. A Santa Maria del Popolo. Opere varie. 34. A Santa Maria del Popolo. La cappella Chigi. 35. Pittori veronesi del XV-XVI secolo. Domenico Morone. 36. Pittori veronesi del sec. XV-XVI. Francesco Morone. Girolamo dai Libri. 37. Girolamo dai Libri. Cavazzola. 38. L'Amadeo. Scultura e architettura del Rinascimento in Lombardia. 39. I dipinti della Galleria Capitolina. 40. Il Palazzo dei Conservatori. 41. L'Amadeo. 42. Amadeo e altri scultori lombardi. 43. Sulla pittura fiamminga. 44. I lombardi tra il 400 e il 1500. Pietro Lombardi. 45. Antonio Rizzo. 46-47. Nella Cappella Sistina. 48. Pietro, Tullio e Antonio Lombardo. 49. Tullio Lombardo. Andrea Riccio. 50-51. Nella Sistina. 52. Il Foppa. 53-54. Stanze di Raffaello. 55. Il Butinone. 55-56. Stanze e Logge di Raffaello. 57. Il Bergognone. 58. Santa Maria della Pace. 59. Bramante pittore e Bramantino. 60. Leonardo a Milano. 61-62. A San Pietro in Montorio e a Sant'Onofrio. 63. Seguaci lombardi di Leonardo. 64. Temi di studio. 65. Pittori leonardeschi a Milano. 66. Pittori leonardeschi. Conclusioni».

⁹ TOESCA 1903b.

¹⁰ TOESCA 1904c.

¹¹ TOESCA 1911b.

¹² TOESCA 1917b.

¹³ «Dopo un'occhiata all'interno, tutto rifatto modernamente, deluso già mi volgevo a uscire quando nella penombra, in alto, balenò un raggio di colore vivo e un gesto animato. Era lassù una tavola – copia o mirabile opera originale? –, ed un vetro me la nascondeva anche più che l'oscurità finché con una scala non fui sopra: era un dipinto quasi intatto (non fossero vernici guaste e tracce di voti) che diceva altamente il nome del suo autore – Filippo Lippi – benché sul cartellino avesse soltanto una data: MCCCCXXXVII» (TOESCA 1917c, p. 105). In seguito al ritrovamento la tavola venne ritirata nella Galleria Nazionale di Arte Antica di palazzo Barberini. Vedi ora PARLATO 2017.

¹⁴ TOESCA 1918.

¹⁵ TOESCA 1923.

¹⁶ TOESCA 1920a.

¹⁷ TOESCA 1920b.

¹⁸ TOESCA 1930.

¹⁹ TOESCA 1903a (articolo omissso nella bibliografia toeschiana curata da Enrico Castelnovo, in TOESCA [1912] 1987, pp. LXIII-LXVII).

²⁰ TOESCA 1948b. All'identificazione della pala del Louvre come opera di Marmitta era giunto indipendentemente anche Philip POUNCEY (1950).

²¹ TOESCA 1932b. Vedi pure Margherita Ferro, in *Pittura di luce* 1990, pp. 128-133.

²² Il sobrio Toesca non amava né stimava il brillante Ojetti, così diverso da lui, campione di quel «dilettantismo ufficiale» da lui stigmatizzato in una lettera a Berenson del 27 agosto 1921 (cfr. PARLATO 2017, p. 75).

²³ Vedi RAGIONIERI 1989-1990; DURSE, NOTARIANNI, CAMERINI 2009.

²⁴ TOESCA 1908a, p. 71.

²⁵ TOESCA 1936a, p. 366.

²⁶ Ivi, p. 367.

²⁷ Ivi, p. 365. In queste parole pare di sentir riecheggiare il legame ancestrale di Ercole de' Roberti con la terra estense, rivendicato da Longhi nell'*Officina*.

²⁸ In tali riflessioni è evidentemente provocato dall'uscita recente del saggio di ANTAL 1925, ultimo riferimento bibliografico in calce alla voce *Rinascimento*.

²⁹ TOESCA 1934b, p. 173.

³⁰ TOESCA 1934a, p. 500.

³¹ TOESCA 1908a.

³² Seguirono quelle su Giotto (TOESCA 1941) e su Pietro Cavallini (TOESCA 1959b).

³³ Toesca non conosceva ancora l'affresco del 1432 in San Fortunato a Todi e il ciclo della compagnia della vera Croce in Santo Stefano ad Empoli, del 1424.

³⁴ SCHMARSOW 1895-1900.

³⁵ TOESCA 1908a, pp. 38-39.

³⁶ TOESCA 1902a.

³⁷ TOESCA 1904e.

³⁸ TOESCA 1925.

³⁹ *Ricordi di un viaggio in Italia* è il titolo sorprendente di uno dei suoi primi articoli, miscelaneo, comparso su *L'Arte* nel 1903 (TOESCA 1903c).

⁴⁰ TOESCA [1912] 1966 e 1987, p. LII.

⁴¹ Ivi, pp. 210-213.

⁴² *Arte in Lombardia* 1988.

⁴³ TOESCA 1908, p. 14. O ancora: «la semplicità del *Battesimo* è resa solenne dalla sconfinata vista del fondo delle montagne, le quali, se in parte mostrano ancora forme tradizionali, in alcuni particolari sembrano ispirate al pittore dallo spettacolo dell'ampia cerchia delle prealpi che gli si apriva dinnanzi mentre egli lavorava a Castiglione, dalla vista delle alte valli salienti dal piano lombardo» (ivi, p. 44).

⁴⁴ TOESCA 1912 [1966 e 1987], p. 124.

⁴⁵ TOESCA 1908a, p. 50.

⁴⁶ Tutte le citazioni precedenti sono da TOESCA 1908a, p. 18.

⁴⁷ TOESCA 1908a, p. 21.

⁴⁸ Ivi, p. 10.

⁴⁹ LONGHI 1940.

⁵⁰ LONGHI [1940] 1975, pp. 3, 7-8, 22, 34.

⁵¹ TOESCA 1908a, p. 50.

⁵² Questa della presenza di Giusto de' Menabuoi in Lombardia era invece intuizione giustissima, confermata poi dall'attribuzione degli affreschi in Santa Maria di Brera e a Viboldone (e in ultimo da un ritrovamento di un altro suo affresco a Monza: CASERO 2010).

⁵³ Lettera citata da BERNABÒ 2003, p. 183.

⁵⁴ Per esempio quella, per me del tutto infondata, sulla parziale intrusione masacesca nel *Golgota* di San Clemente a Roma, che ricalcava senza riconoscerlo un'osservazione più occidentale dello stesso Toesca.

⁵⁵ Cfr. PACE 2014b.

⁵⁶ Così scrisse Longhi stesso nell'obituario di Toesca (LONGHI 1962a, p. 70): «Sebbene per molti anni egli credesse a una imprudente deviazione da parte mia e le nostre comunicazioni vicendevoli perciò rallentassero fin quasi ad estinguersi, si avvide più tardi che, a mio modo, io avevo seguito la sua traccia». Non casualmente egli si limitò a citare i suoi lavori giovanili, dal saggio sulle pitture di Anagni (1902) a *Il Medioevo* (1913-1927). A segno dei rap-

porti radicalmente mutati, nel 1950 Longhi aveva dedicato a Toesca un corposo numero della rivista *Proporzioni*.

⁵⁷ TOESCA 1908a, pp. 29-30.

⁵⁸ Ivi, p. 9.

⁵⁹ Questo ripiegamento finale di Masolino era invece ben chiaro al Longhi dei *Fatti*: nella volta della Collegiata «si accentua in Masolino stesso la ripresa degli estremismi gotici fino a dichiararsi, in lui, non già evolutiva, ma involutiva» (LONGHI 1940 [1975], p. 34).

⁶⁰ TOESCA 1908a, p. 46. A questo apprezzamento di Toesca si rifà lo stesso Longhi («la scena dell'“Imposizione” è invece l'unico passo [...] a dimostrarci una “ragion” prospettica davvero ineccepibile»), ma per avanzare l'ipotesi di una partecipazione del giovane Vecchietta (LONGHI 1940, ed. 1975, p. 34).

⁶¹ Così commentava: «edifici marmorei, loggiati, grandi claustru e sterminati paesi si aprono d'ogni parte» (TOESCA 1908a, p. 56).

⁶² TOESCA 1908a, p. 17.

⁶³ Ivi, pp. 12-13.

⁶⁴ TOESCA 1946.

⁶⁵ Ivi, p. [9].

⁶⁶ Ivi, p. [7].

⁶⁷ Ivi, p. [8].

⁶⁸ Ivi, p. [8].

⁶⁹ Ivi, p. [13].

⁷⁰ Ivi, p. [6], vale per tutte tre le citazioni.

⁷¹ E. g. BOSKOVITS 2002 e CHRISTIANSEN 2005.

⁷² TOESCA 1934a, p. 500.

⁷³ LONGHI 1940, ed. 1975, p. 10.

⁷⁴ TOESCA 1934a, p. 500.

⁷⁵ TOESCA 1908a, p. 29.

⁷⁶ Ivi, p. 30.

⁷⁷ TOESCA 1934a, p. 500.

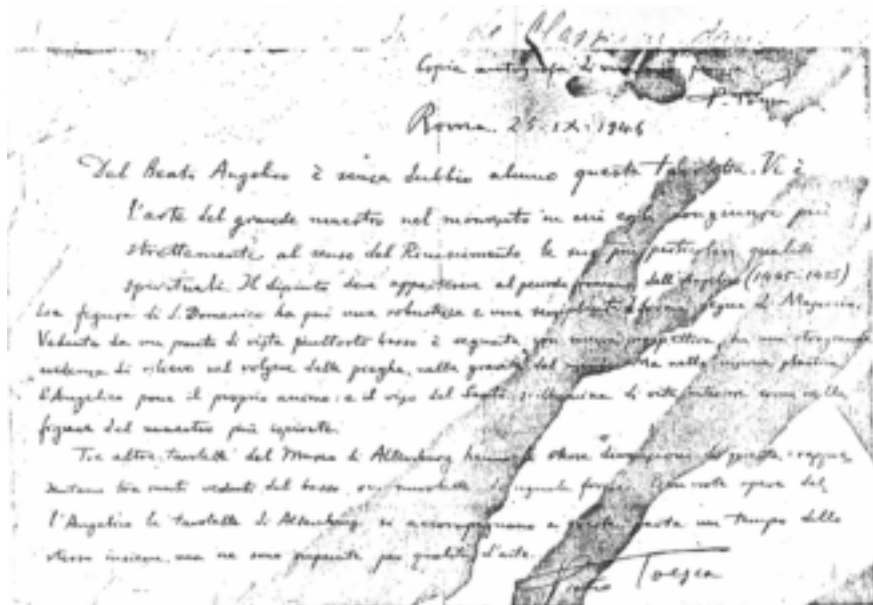
⁷⁸ Cfr. Andrea De Marchi, in *La Galleria di Palazzo Cini* 2016, p. 133. La perizia di Toesca, già discussa in quella sede, si conserva nell'archivio della Fondazione Giorgio Cini di Venezia.



1. Frontespizio interno di P. TOESCA, *Masolino da Panicale*, Bergamo 1908
 2. P. TOESCA, *Masolino da Panicale*, Bergamo 1908, pp. 12-13



3. P. TOESCA, *Masolino a Castiglione Olona*, Milano 1946, tav. XVI, 'Un angelo. Part. grandezza naturale'



4. Pietro Toesca, expertise sul San Tommaso d'Aquino del Beato Angelico appartenuto a Vittorio Cini, ora Venezia, Fondazione G. Cini, Palazzo San Vio. Venezia, Archivio privato degli eredi Cini
5. BEATO ANGELICO, *San Tommaso d'Aquino*. Venezia, Fondazione G. Cini, Museo di Palazzo San Vio