

## RICORDO DI PIETRO TOESCA

**N**ATO a Pietraligure il 12 luglio 1877, Pietro Toesca, maestro insigne e continuatore degnissimo di Adolfo Venturi nell'insegnamento di Storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università di Roma, è morto il 9 marzo del 1962 nella sua abitazione romana; privando i nostri studi di una « presenza » autorevole, che ci era cara oltre tutto per la esemplare coerenza morale dimostrata come docente e come storico dell'arte italiana.

A distanza di un anno dalla sua scomparsa è probabilmente più agevole intendere (per la più ampia prospettiva che lo scorrere del tempo consente) la misura del fondamentale, costruttivo apporto di Pietro Toesca nella ricerca, classificazione filologica e valutazione critica di una immensa mole di monumenti e opere d'arte che dai primi secoli dell'era cristiana raggiungono il primo rinascimento, comprendendo tutto il nostro Trecento e la prima metà del Quattrocento.

In realtà, volumi come *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* (Milano 1912); *Il Medioevo* (Torino 1927); *Il Trecento* (Torino 1951), rimangono e rimarranno, a testimoniare l'incomparabile lezione che Pietro Toesca ha saputo e potuto comunicarci in almeno sei decenni di tenace ininterrotta operosità; quest'ultima inscindibile sempre da una sicura esperienza di conoscitore, da un rigoroso metodo scientifico, da una lettura sempre diretta e coscienziosa del testo figurativo.

Qualità invero divenute rarissime in un periodo come il nostro, più spesso propenso ai lavori di gruppo, alle sintesi, alle monografie, ai singoli contributi. D'altra parte, è auspicabile che qualche giovane critico d'arte si proponga oggi di leggere sistematicamente, oltre ai monumentali volumi già ricordati, tutti i numerosi scritti di Pietro Toesca, per un approfondito esame del suo costruttivo contributo e della sua individualità di storico.

Un saggio del genere consentirà indubbiamente la possibilità di situare con maggiore spicco la figura di Pietro Toesca, in relazione allo svolgimento della critica d'arte della prima metà del nostro secolo; e potrà inoltre informarci sul significato del rapporto, complesso, tra l'esigenza – caratteristica dei suoi scritti – di un severo procedimento analitico-comparativo, e la sua autentica sensibilità; una sensibilità che, diresti, si risolve e sembra nascondersi tuttavia nel controllo del « discorso » tecnico e critico. La precettistica e la conoscenza delle tecniche artistiche rappresentavano per il Toesca una

premessa filologica indispensabile per esercitare nel contempo una critica aderente alla concretezza delle opere; ed Egli medesimo aveva esordito, in questo senso, con un suo libro ormai introvabile: i *Precetti d'arte italiani : saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XVI secolo* (Livorno 1900). Un libro ricco di penetranti considerazioni e definizioni, per quanto concerne l'arte primitiva, e che giustamente il Castelfranco (*Nuova Antologia*, luglio 1962) lamenta che non sia stato più ristampato: perché è « uno scritto incantevole per freschezza di stesura, di una serena ed acuta intelligenza dei problemi, basati su un ottima lettura dei testi e soprattutto della Divina Commedia ».

D'altra parte, quale è la posizione del Toesca di fronte ad un Morelli, ad un Cavalcaselle, ad un Berenson, ad un Adolfo Venturi? Egli, ad esempio, ama sottolineare l'unità del metodo positivistico morelliano ai fini attributivi: ma ne avverte chiaramente il significato meramente strumentale di fronte alla ben più complessa natura formale e culturale delle opere d'arte. Molto bene in una nota introduttiva al suo *Medioevo*, il Toesca scriveva (p. 5): « Tale teoria del Morelli, fondata sulla psicologia stessa degli artisti e sulla realtà dei fatti fu sviluppata da B. Berenson, fu rettificata in qualche parte ed attenuata da A. Venturi. Essa invero venne applicata molte volte poco fortunatamente, da coloro che l'adoperarono senza criterio o la intesero in modo troppo materiale. Perché, se è necessario analizzare l'opera d'arte nella sua forma, non bisogna trascurare di osservarla nella sua interezza – forma e spirito – nelle sue qualità estetiche ».

In altri termini, pur apprezzando positivamente gli sviluppi berensoniani del metodo morelliano, il Toesca rientra piuttosto nella tradizione del Cavalcaselle e del Venturi: superando tuttavia tale tradizione con la organicità del suo costruttivo temperamento di storico attentissimo ai risultati delle notizie documentarie, in relazione alla interpretazione visiva delle opere. La profonda diversità tra la prosa del Venturi e quella del Toesca non ha bisogno di essere documentata: ma, a parte la grande ammirazione e il rispetto che il Toesca sempre dimostrò per il suo maestro, il comune denominatore fra i due studiosi va ricercato nell'atteggiamento in ambedue tanto lontano dagli assertori principali della Scuola Viennese, ossia dal « visibilismo » formalistico e categoriale di un Riegl o di un Woelfflin. Propriamente insistendo sulla necessità di educare la facoltà di guardare l'opera d'arte (*Saper Vedere*, in *Annali della istruzione media*, gennaio 1932), mentre ribadiva la confutazione (già del resto avviata dal Riegl) dei concetti di progresso e decadenza nelle arti, il Toesca non mancava di sottolineare che l'arte è una complessa realtà creata dall'artista e, in quanto tale, di una natura diversa dalla contemplazione quotidiana del mondo sensibile. Queste considerazioni sembrano colmare con certe premesse teoretiche alla Fiedler: e confermano l'importanza, cui si accennava, di uno studio particolare e attento su Pietro Toesca come storico dell'arte.

Intanto: i risultati determinanti del volume sulla *Pittura e la Miniatura in Lombardia*, sono stati sperimentati nella famosa Mostra milanese del 1958, sulla « Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza ». Nella introduzione al catalogo della straordinaria rassegna, Roberto Longhi scriveva con ragione che il volume del Toesca doveva ben con-

siderarsi « nel campo della storia dell'arte, il più gran libro apparso in Italia negli ultimi cinquant'anni. . . il libro principe dell'arte lombarda ». E proseguiva: « Dagli affreschi di Angera a quelli di Como, di Lodi, di Mocchirolo, di Vidolbone, di Chiaravalle; da Giovanni da Milano – immesso per la prima volta nel contesto storico lombardo e non certo per sola ragione di anagrafe – ai grandi miniatori e illustratori della seconda metà del Trecento, fino agli apici di Giovannino de Grassi, fino al genio di Michelino, fino all'estro furioso di Belbello, la struttura, quasi per intero, di questa Mostra, è un omaggio continuo alla scienza del Toesca. . . ».

Questo altissimo riconoscimento dei meriti di Pietro Toesca in riferimento alle sue ricerche sull'arte lombarda, è semplicemente esatto, aderente. Non solamente la rassegna milanese del 1958 ne è la riprova: ma io stesso so per esperienza che, per quanto concerne una mia monografia su Gentile da Fabriano (e qui mi scuso per la personale citazione), molti problemi sono stati direttamente o indirettamente avviati a soluzione dai risultati toeschiani sul Gotico « internazionale ».

Purtroppo non è possibile, per brevità, esaminare con l'attenzione che meriterebbero, i grandi temi e problemi trattati da Pietro Toesca sull'arte del Medioevo e su quella del Trecento. Ma vorrei almeno ricordare quale profondo senso storico si avverte nella caratterizzazione precisa dei molteplici monumenti appartenenti a quel complesso ed esteso periodo. Monumenti nei quali si ravvisano « costanti » e componenti inconfondibili di determinate tradizioni figurative, pur fra numerose varietà di aspetti.

Tale è il caso, ad esempio, di quella Scuola romana di cui il Toesca già ravvisa il manifestarsi di peculiari motivi nei mosaici del tempo di Pasquale I, cioè nel IX secolo; e che dopo la fioritura dei pittori e dei mosaicisti – cui si debbono opere come gli affreschi di Castel S. Elia, il ciclo del narcece della basilica inferiore di S. Clemente, il mosaico absidale della basilica superiore, i tre pittori della cripta del duomo di Anagni, eccetera – si conclude con le magistrali affermazioni di un Torriti di un Cavallini.

E fin dal 1904 (*L'Arte*, p. 312) il Toesca negava al Cavallini gli affreschi, allora scoperti, sopra il soffitto della basilica di S. Maria Maggiore; e ne intuiva la loro appartenenza al maestro delle « Storie di Isacco » nella basilica superiore di S. Francesco ad Assisi. Già il Thode, per il pittore delle « Storie di Isacco » (cui si aggiungono il « Compianto » e la « Storia di Giuseppe ») aveva proposto il nome di Giotto. Il Toesca ha sviluppato tale ipotesi imponendola alla critica successiva (nonostante qualche opinione contraria). Recentemente (1960), da parte di A. Smart e Millard Meiss, si è giunti anzi a sostenere, a proposito del Giotto assisiense, che le « Storie di Isacco » spettano al maestro agevolando le « difficoltà » rappresentate dal passaggio al ciclo padovano; che al contrario gli affreschi della « Leggenda Francescana » non sono di Giotto.

D'altra parte, le difficoltà del « passaggio » da Assisi a Padova, nel percorso giottesco, dovevano essere ben presenti al Toesca. Il quale, nella sua agile ma penetrante e, purtroppo, poco ricordata monografia su Giotto (pubblicata nel 1941), avviava la definizione delle « qualità » del maestro con gli affreschi di Padova, per meglio riconfermare,

di rimbalzo, la paternità giottesca dei cicli di Assisi: dalle « Storie di Isacco » alla Leggenda Francescana ». Era questo, dunque, un singolare e illuminante criterio metodologico per stringere in un serrato discorso monografico la sintesi tra definizione critica e attribuzione.

In uno dei suoi ultimi studi (*Una postilla alla Vita di San Francesco*, in *Studies... dedicated to W. Suida*, Londra 1959, pagg. 21-25) il Toesca ritornava da par suo sul problema delle disparità tra il ciclo francescano assisiense e gli affreschi dell'Arena. Con felice intuizione, osservando lo stato di abbozzo che alcune teste di figure degli affreschi di Assisi presentano, a causa della corrosione del tempo, ipotizzava così la diretta mano di Giotto nell'alta poesia della modellazione abbozzata, mentre il maestro stesso avrebbe in buona parte affidato agli aiuti il compito di condurre ad una netta ed estrema rifinitura le singole parti della grande opera da lui concepita. La differenza con il ciclo dell'Arena risiede appunto in tale « precisione di profilature »: che però in molti tratti lascia « presentire agli affreschi di Padova già nella fattura del secondo « stato », come nell'icona della Madonna, nei chiaroscuri, o negli Angeli dell'affresco xx, dove anche la rifinitura sembra di mano dello stesso Giotto ormai prossimo agli affreschi di Padova ».

Nel volume sul Trecento molti problemi, figure di artisti, centri e scuole, già più o meno ampiamente considerati nei volumi precedenti, trovano per il vastissimo apporto rispondenza, ulteriore sviluppo e si intrecciano con altri monumenti, opere e personalità della civiltà del Gotico in Italia. Si tratta adesso di Giovanni Pisano, di Andrea da Pontedera, di Duccio, Simone, i pittori e miniatori bolognesi, riminesi, padani, veneziani: tutti considerati e definiti in base ad un complessivo, mirabile equilibrio delle relative qualità poetiche e dei caratteri formali. Propriamente nella nota introduttiva a questa sua ultima, grandiosa opera storico-artistica, il Toesca rivendicava l'importanza del diretto « operare dell'artista », di fronte alla tendenza ad attribuire un eccessivo significato alla cultura, al gusto, alla « stessa funzione sociale dell'arte ».

Numerosi articoli, sparsi in riviste di storia dell'arte, confermano infine la vastità delle ricerche e la validità dei contributi toeschiani: tra i quali conviene almeno ricordare la identificazione di Giovanni di Francesco nel così detto « Maestro del Trittico Carrand » (*Rassegna d'Arte*, 1917), e la scoperta della Madonna di Tarquinia (*Bollettino d'Arte*, 1917), un capolavoro di Filippo Lippi, datato 1437,.

Pietro Toesca è stato senza dubbio un grande maestro dei nostri studi; e il nostro debito di storici dell'arte italiana, nei confronti della eredità morale e scientifica che Egli ci ha trasmesso è relevantissimo.

Tanto più tale eredità rappresenta un rigoroso impegno di lavoro, oltre che un omaggio alla sua cara Memoria, da parte di coloro che sono stati fra i suoi scolari.

LUIGI GRASSI

Roma, 9 marzo 1963