

EMILIO CECCHI

PIETRO TOESCA SCRITTORE

Critica e storia dell'arte figurativa, nell'esatto senso del termine, sono un acquisto piuttosto recente. I nostri vecchi scrittori seguivano soprattutto un concetto biografico, o un concetto tecnico ed artigiano. Ed è probabile che il tentativo di penetrare più addentro nell'essenza di un'opera, riuscisse meglio nel vivo discorso, fra gente del mestiere e mecenati e patiti di pittura e scultura; in quei modi e quei toni di cui forse si sorprende qualche eco in certe lettere dell'Aretino o nel *Dialogo* del Dolce.

Un'altra cosa che non va dimenticata, è che la parte sostanziale del lavoro critico, organicamente intrapreso a partire dalla seconda metà del secolo scorso, venne consumata, prima di tutto, a vagliare e ricostituire, pezzo per pezzo, il repertorio dei singoli artefici, il loro catalogo imbrogliatissimo, misto di attribuzioni chimeriche ed insostenibili, e pur spesso apparentemente fornite dei più bei crismi tradizionali. Lavoro addirittura gigantesco, ed anche ora tutt'altro che compiuto; se mai esso potrà dirsi veramente compiuto.

In Italia, i due veri pionieri, in successione di tempo, furono il grande Cavalcaselle, di cui ogni tanto torna ad imporsi qualche opinione che sembrava scaduta, e Adolfo Venturi. Nelle sue *Memorie*, il Venturi lasciò appunti e schizzi per un ritratto del barbuto Cavalcaselle: intrepido patriotta, « console » della Repubblica Romana; impiccato in effigie dall'Austria, ma poi decorato da Francesco Giuseppe per talune sue critiche e stime di dipinti delle gallerie imperiali; riscopritore della antica arte italiana, ma incapace a scrivere in un italiano ammissibile; e fra tante e tante stranezze, ostinato come Sarah Bernhardt a voler dormire con la propria cassa da morto sotto al letto.

Un profilo del vecchio Venturi non presenterebbe tratti di romanticismo così spinto; benchè a sua volta, il Venturi, di bizzarie ne avesse la sua parte. E mentre il suo occhio acutissimo pareva sempre che sonnecchiasse dietro lenti azzurrognole, e massicce come quelle di una batisfera, le anticipazioni critiche, le intuizioni sorprendenti, talvolta rivoluzionarie, andavano nei suoi libri ad accagliarsi dentro una prosa sciopposa, fra aggettivi di colore messi un po' a vèrvera, e di un vago gusto « liberty » e floreale. Il che non toglie che la massa di lavoro dal Venturi portata a buon punto sia presso che incalcolabile; e così il forte impulso da lui dato a intiere legioni di studiosi e professori.



Una delle storie del *Polittico della Beata Umiltà* (Uffizi, Firenze)
restituito dal Toesca a Pietro Lorenzetti



Una delle storie del *Polittico della Beata Umiltà* (Uffizi, Firenze)
restituito dal Toesca a Pietro Lorenzetti

Di Modena era il Venturi. Il Cavalcaselle era di Legnago. Malgrado le illustri tradizioni estetiche e storiche di tante altre zone del territorio nazionale, è curioso dover constatare che anche il terzo gran promotore della nostra storia dell'arte figurativa, Pietro Toesca, proviene dall'Italia del nord; ed è infatti ligure-piemontese. Si potrebbe qui aggiungere che Roberto Longhi è nato ad Alba, in Piemonte.

Ma già col Toesca si sente che siamo fuori dell'epoca pioniera. Su quella *Storia dell'arte italiana nel Medioevo* che, apparsa nel 1927, era rimasta finora la sua opera principale, una generazione di studiosi ha affilato le proprie erudizioni ed irrobustito il proprio senso critico. Dopo venticinque anni di nuove ricerche, un altro libro monumentale del Toesca: *Il Trecento*, riprende il discorso dove il precedente l'aveva lasciato; iniziandosi con gli splendori dell'alba che si irraggia su tutta l'arte europea, nei nomi di Duccio di Buoninsegna, di Giovanni Pisano e di Giotto.

Non si può qui entrare nei particolari d'una trattazione come quella di questo *Trecento* di Pietro Toesca, soffermandoci ad illustrarne i luoghi dove essa convalida con nuovi argomenti attribuzioni ed interpretazioni ormai tradizionali, e gli altri luoghi nei quali invece risolutamente se ne distacca e fa punto e daccapo. Anche limitandoci alla parte dedicata alla pittura, da Giotto a Lorenzo Monaco, e da Duccio di Buoninsegna a Taddeo Bartoli, troppo ci vorrebbe a dar solo un ragionevole sommario delle questioni più dibattute, e di altre credute risolte, e qui riattizzate e fatte nuovamente divampare, magari con l'innesco di una semplice noterella a piè di pagina.

Per indicare qualche esempio concreto: tutta la cronologia di uno dei principali maestri del Trecento, il senese Pietro Lorenzetti, è rimessa in discussione con grande arditezza; ed è probabile che la chiave dell'annoso e spinoso problema l'abbia ora trovata proprio il Toesca. Altra questione riguarda la più valida pittura fiorentina succeduta a Giotto; e che nel gruppo, finora poco esplorato, degli artisti tradizionalmente noti con i nomi di Maso, Stefano, Giottino, si innalza a ben altri fastigi che nella stanca pratica dei Gaddi e nel secco simbolismo del Bonaiuti. Altra ancora, e di non minore risalto, per la importanza e la fama delle opere coinvolte, è la questione dell'anonimo Maestro del *Trionfo della Morte* al camposanto di Pisa; benchè allo stato presente, lo stesso Toesca, sia nei riguardi biografici che in quelli stilistici, non si sia sentito di andare oltre la certezza che, contrariamente alle ipotesi più diffuse e autorevoli, si tratta di artista non senese, nè fiorentino, nè emiliano, nè tanto meno confondibile con il pisano Traini.

Viziati dai romanticismi, dai barocchismi e dagli astrattismi che, almeno altrettanto e forse più della critica letteraria, ormai infestano la critica delle arti figurative, taluni giudicano il Toesca scrittore freddo, generico, che evita d'impegnarsi. In realtà mai alza la voce. Mai o quasi mai introduce affermazioni teoriche. Non è di suo gusto tentare sintesi liriche di questa o di quella personalità. Ed i passi nei quali il corso della storia figurativa non può a meno di riflettersi in quello della poesia, della letteratura, del costume o del sentimento religioso, anche in un libro

delle dimensioni del *Trecento*, si riducono a scarsissime pagine, come d'indispensabile incorniciatura.

Ma chi porti, leggendo, una pratica quanto più stagionata e consumata delle diverse opere d'arte, e dei caratteri quanto più intrinseci d'uno o d'un altro stile, ha tutto l'agio di accorgersi come, nell'apparente povertà e frigidità, la scrittura del Toesca sia invece internamente sensibile; e in un inciso, nel risvolto di una frase, sappia evocare, precisare e graduare, con minime increspature e inflessioni.

La qualità del gusto è severamente italiana; e rifugge da contaminazioni più brillanti che proficue; come quelle in cui di frequente si scapriccia l'estetismo francese e anglosassone. Al medesimo tempo, sui singoli argomenti, la migliore letteratura critica d'ogni paese è chiamata ad intervenire nel dibattito (la critica, dice il Croce, è sempre critica della critica); in ben altro modo che non fosse ad esempio nel vecchio Venturi, rimasto per tale riguardo ad una informazione più approssimativa e casuale.

Non è facile scegliere, da volumi di mille pagine, esempi di questa scrittura, precisa, sommessata, che non mai indulge alle ambizioni del pezzo antologico, e non ha altra cura che di chiarezza e verità. Ma si veda questa caratterizzazione generale dello stile di Duccio:

« Da Giotto lo divideva il suo mondo interiore nel quale emozioni ed immaginativa erano limitate dalle tradizioni precedenti, ben altrimenti che nel fiorentino, e dirette ancora da un sentimento religioso chiuso all'ardente umanità che Giotto invece esaltava. La sua natura non lo portava al profondo degli animi e delle cose; aveva un senso di nobiltà atto ad apprezzare più la raffinatezza che l'emozione immediata ed ingenua, come era appunto lo stile bizantino aulico. Da questo aveva avuta la prima iniziazione, ma senza che fosse diminuita la sua virtù poetica di dar freschezza a quanto ne apprendeva e di trasfigurarla; ne era stato avviato a trovare un proprio temperamento tra forma e colore, che fu una delle qualità maggiori della sua arte. Dalla pittura bizantina gli vennero i più ricchi toni del colorito, purpurei e azzurri, ma ne trovò accordi nuovi in una gamma propria, con tinte prima inusate. Il chiaroscuro, tutt'altro che ignorato dalla pittura bizantina, lo rese ora di trasparente delicatezza, ora consistente anche con ombre dense; mentre nel lumeggiare, non senza qualche ricordo della lambiccata condensazione bizantina, avvolse di luminosità il rilievo, modellato saldamente ma in trapassi dolci di luci e di tinte ».

O si veggano le descrizioni degli affreschi di Giotto ad Assisi ed a Padova, nello sviluppo della rispettiva tecnica; o questa lettura del ricordato *Trionfo della Morte*, dove appaiono in nitida interdipendenza le ragioni strutturali dell'opera, il tono sentimentale e morale della sua ispirazione, e i suoi rapporti di cultura e di gusto con l'ambiente:

« Lo scenario è composto in forti contrasti: si assottiglia in preziosità di decorazione nel verziere dei gaudenti; s'innalza scabro nella rupe gialla a gradini, costruito con decisa ricerca di profondità. Gli attori sono estremamente variati di carattere, di atti, di costume; nè Ambrogio Lorenzetti o Simone Martini li ve-

stirano con più diversità di fogge, o da queste trassero più occasione e varietà di colori; chè il Maestro del Trionfo della Morte, pur nel moto drammatico ch'egli imprime a tutto, e grottescamente perfino alle figure dei cavalli nell'episodio dei Tre Morti, ha comune coi senesi l'attenzione ai particolari esteriori... Nel gruppo dei poveri che dal rovetto invocano la Morte, l'orrido è ricercato con studio di particolari atroci. Nella Cavalcata, scena più complessa d'ogni altra, per spazio, per figure, per atti e forse più originale nell'invenzione, rinnovando in modo magnifico il soggetto popolare del « Detto dei tre vivi e dei tre morti », tutte le doti del pittore sono al massimo... Nè minori sono il potere immaginativo e la poetica suggestione dello sfondo di balze dirupate, ricetto degli eremiti, tra quieti animali selvatici; mentre nel cielo è la tregenda dei diavoli che rapiscono le anime, tragico finale della immensa sinfonia, i cui tempi sono così diversi e così legati insieme ».

Senza pregiudizio della gravità storica e didattica, dall'opera del Toesca si potrebbe comporre un ottimo florilegio, che fra l'altro varrebbe ad accostarla ad una più vasta cerchia di pubblico. Di tale possibilità qui non s'è preteso dare che un accenno sommario.

