

## Pietro Toesca

Carlo Bertelli

# Testimonianze

Pietro Toesca (Pietra Ligure, 1877-Roma, 1962), maestro della storia dell'arte medievale, fu per un breve periodo chiamato a far parte del Comitato Direttivo del Museo Civico di Torino, dal maggio 1912 al dicembre 1913. Prima di queste date, nel 1908, agli inizi della sua esperienza universitaria torinese, era comparso su "L'Arte" il fondamentale saggio su *Vetri italiani a oro con graffiti del XIV e XV secolo*, che aveva come nucleo di studio la collezione del Museo Civico, allora retto da Vittorio Avondo. L'anno seguente, sempre su "L'Arte", era seguito il riconoscimento del miniatore Francesco Marmitta quale maestro autore del Messale di Domenico Della Rovere. Trasferitosi a Firenze nel 1914, Toesca riprese più intensamente i rapporti con l'istituzione torinese all'avvento di Vittorio Viale alla carica di direttore, nel 1930. A Viale, Toesca fu legato da sincera stima e amicizia e fu per lui, fino all'ultimo, uno degli interlocutori più preziosi e ascoltati.

Siamo dunque lieti di poter pubblicare, grazie alla generosità dell'autore e del curatore della giornata commemorativa dedicata all'operato di Pietro Toesca all'Università di Torino, il testo che Carlo Bertelli ha letto presso la Biblioteca della Facoltà di Lettere e Filosofia il 31 maggio 2011, in occasione della presentazione del volume *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'Istituzione della cattedra di Storia dell'Arte medievale e moderna, 1907-1908 / 2007-2008*, a cura di Fabrizio Crivello, Atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011 (n.d.r.).

In questa riunione che celebra gli inizi del lungo insegnamento di Pietro Toesca, vorrei ricordare la breve iscrizione ch'egli aveva dettato in previsione della sua sepoltura: PIETRO TOESCA. PETRAE LIGURIS NATUS. QUI DE ITALORUM ARTE AMANTISSIME SCRIPSIT. SIBI ET OMNIBUS SUIS QUORUM NOMINA DEUS SCIT.

Le parole della chiusa sono piuttosto familiari a chi frequenti l'epigrafia medievale. Si riferiscono genericamente ai santi anche sconosciuti che popolano il paradiso, sull'esempio dell'ara di Atene, dedicata al dio ignoto, che suscitò i commenti di Paolo.

Siamo a Saorgio, dove sull'architrave di molte porte antiche è scolpito lo stemma dei Toesca che si alterna a quello Savoia. Qui le memorie degli antenati sono vive non solo

nella pietra, ma un po' dovunque, per esempio nella tovaglia ricamata dell'altare nella chiesa parrocchiale dedicato dalla famiglia, come nelle carte dell'archivio comunale che rammentano le piccole proprietà. Là uno *châtenier*, qua un'*écurie*, altrove un *potier*. Certo Toesca sorrideva di chi pretendeva o vantava titoli di nobiltà, però sentiva profonda la riconoscenza verso le generazioni che avevano preceduto lui, troppo presto privato dei genitori, a loro volta privati della patria. Durante la sua vita il confine si era ancora allontanato da Saorgio, con la pace che aveva seguito l'aggressione italiana alla Francia.

Così che nell'espressione *de Italarum arte* credo si possa avvertire anche l'attaccamento alla patria che la sbarra doganale renderebbe estranea. Dalla terrazza del cimite-

ro lo sguardo percorre i fianchi dei monti, ripidi e cupi per la fitta vegetazione, rossastri in autunno per il guado che vi sorge spontaneo, mentre l'occhio insegue il riflesso d'argento del Roia che s'inabissa in fondo alla stretta valle. Al di là è il mare, alle nostre spalle le Alpi. Nel Seicento, un ardito Gaspare Toesca era salito fino al lago delle Mesce, nel cuore dalle Alpi Marittime, e aveva tracciato il suo nome con lo stemma sulla roccia levigata dall'antico ghiacciaio, quasi a filo con l'acqua.

La tomba è un vecchio *casun*, derivato dal forte di Sant'Agostino che sorgeva in questo luogo elevato. Era poi stato incluso nel recinto del cimitero e, dopo l'annessione alla Francia, era stato usato da guardie di finanza e da contrabbandieri, alternatamente. Il tetto è a volta, secondo i modi di un'architettura spontanea che si estende in tutto il Mediterraneo, dalla Liguria alla Siria. L'interno ospita una lastra terrena di porfido della valle del Roia. La grata che chiude la tomba è una delle griglie in ferro battuto che chiudevano le librerie rinascimentali che Toesca e Berenson si erano fatti costruire da un ottimo artigiano fiorentino. Così un pezzo di casa, e un frammento di vita, sono rimasti a guardia dell'umile sepolcro.

*Amantissime*: difficilmente si potrebbe sostituire questo avverbio senza distruggere la densità di sentimenti che contiene. *Amantissime* è espressione delicatissima e di grande complessità. È l'avverbio in cui Toesca condensa tutta la vita spesa nell'amore dell'arte italiana. Forse qui, al limite tra la vita e la morte, tra il presente e la posterità, afferma un modo di porsi davanti ai misteri dell'arte. Un tempo si sarebbe scritto: *principium sapientiae timor dei*, mentre qui la disposizione al raggiungimento della verità è l'amore. Il consuntivo di un'intera vita di studioso è l'amore. Era que-

sto il sentimento che il maestro aveva comunicato agli allievi.

Eppure ho creduto di dover mettere dentro la ritrosia dell'avverbio anche la consapevolezza dell'attesa del giudizio di coloro che verranno. Un'iscrizione funeraria è sempre destinata a lettori postumi. Avverto questo rapporto col futuro come consapevolezza della propria transitorietà, e quindi di un continuo processo di revisione. L'opposizione di alternative è stata per Toesca elemento costitutivo di metodo, in un avvicinamento alla verità che è lontanissimo dalle certezze diagnostiche della scuola di Morelli. A una prima affermazione orientativa segue subito l'osservazione di un particolare che la smentisce e spinge a nuove verifiche. "Lo diremmo giottesco, se non fosse che...". Nel discorso di Toesca, la ricerca procede per successive falsificazioni, sicché credo che si possa ravvisare nel suo metodo un'affinità sostanziale e una consonanza con quanto segnalava un matematico di poco più anziano, Federico Enriques, quando nel suo *Scienza e razionalismo*, uscito nel 1912, l'anno, come rammenta Adriano Peroni, della partecipazione di Toesca al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte a Roma. Scriveva Enriques: "il valore obiettivo della razionalità del sapere consiste in ciò: che il processo della scienza è un processo di approssimazioni successive illimitatamente perseguibile". Erano parole che Toesca condivideva pienamente. La scienza, la *Kunstwissenschaft*, era infatti per lui un percorso di approssimazioni successive.

Non so come Toesca conoscesse gli scritti di Wilhelm Vöge, di nove anni meno giovane di lui. Adriano Peroni, con un sapiente confronto di testi, dimostra una impressionante convergenza fra i due storici, specialmente con il classico *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, pubblicato a Strasburgo

nel 1894, che incise profondamente sulla visione di Toesca del gotico. Come Toesca, Vöge riteneva auspicabile una *wissenschaftliche Geschichte*.

Giovanni Romano ha sottolineato un particolare valore della ricerca di Toesca: l'approdo della filologia, appresa all'università con gli insegnamenti di Fraccaroli e Cipolla, alla storia dell'arte. Appunto la filologia procede scartando ipotesi successive per giungere all'approssimazione più persuasiva.

E molti sono gli esempi che si potrebbero portare del procedimento di Toesca per proposizioni che subito vengono sottoposte a critica e via via metodicamente demolite. Basteranno due paginette di una scheda dedicata a Giovanni Baronzio, del 1951, dove il confronto con una tavoletta dello stesso soggetto e della stessa epoca si fa incalzante per rivelare le qualità dell'opera in esame sino a concludere con un'avvertenza che ancora apre all'illimitata ricerca: quest'opera appartiene a Baronzio, *qualora* la si consideri come giovanile. La ricerca si conclude con un'ipotesi, l'invito a un'ulteriore approssimazione.

Un altro aspetto del suo percorso formativo risulta bene dal volume, ed è il contatto diretto con le opere d'arte attraverso il lavoro sul territorio presso la soprintendenza di Milano e l'incarico, ricevuto da Corrado Ricci, del catalogo delle opere d'arte di Aosta, cui dedica un capitolo Daniela Platania. Erano imprese nelle quali si formava il vero conoscitore e non comprenderemo l'attenzione imparziale che, nelle grandi storie dell'arte, dal Medioevo al Trecento, come in contributi specifici, Toesca dedica alle "arti minori", collegandole ai monumenti e allo spirito d'un'epoca, s'egli non avesse incominciato con l'interrogarsi su di un mondo tutto da scoprire come era appunto il tesoro del duomo di Aosta. Giustamente

Daniela Platania mette in luce il catalogo come strumento di tutela, ricordando episodi specifici del rapporto non sempre sereno di Toesca con la curia. In seguito Toesca avrebbe pubblicato due opere che erano una sfida al conoscitore: il catalogo della collezione Bagatti Valsecchi e quello della raccolta Hoepli di miniature. Silvana Pettegnati ha raccolto testimonianze inedite e dirette di Toesca in campo come conoscitore in favore del Museo Civico di Torino.

Tocca aspetti meno noti della vita di Toesca il capitolo di Gian Maria Varanini dedicato ai giovani studiosi dell'area veneta, tra i quali spicca Gino Fogolari, dapprima compagno di studi a Roma, poi, benché gli fosse stato anteposto Toesca al concorso, rimasto amico per la vita. Dalle lettere traspare un po' di quel fare "giustizia di uomini e di cose, misurata nelle parole, ma pungente e tagliente" che Toesca aveva riconosciuto a Venturi (nella commemorazione del 1942 all'Accademia dei Lincei), ma che chi aveva conosciuto lui sapeva bene che era anche il gusto della sua conversazione tra amici.

Crivello ha sottolineato la capacità di Toesca di emanciparsi dall'autorità di Schlosser a proposito della miniatura lombarda del tardo Trecento. Era senza dubbio l'occhio esercitato che portava Toesca lontano dall'ipotesi veronese di Schlosser, ma vi era anche una sua opposizione di principio. Schlosser fu il più convinto assertore, tra gli storici dell'arte non italiani, dell'estetica di Croce, mentre per Toesca l'idealismo ("il vacuo idealismo", scrive in una lettera ad Adolfo Venturi a proposito delle prime uscite di Longhi ritrovata da Gian Maria Varanini) non aveva presa sulla sua prosa sorvegliata. Toesca rifuggiva dalle frasi a effetto, dalle definizioni che chiudono un artista, un movimento, un'epoca, nella suggestione d'un



Pietro Toesca.

aggettivo ben trovato. Questo riserbo corrisponde ad un convincimento maturato assai precocemente, e cioè che non abbia valore un giudizio estetico che non si sottoponga al riconoscimento d'una distanza storica. Lo dice già chiaramente il sottotitolo dato alla pubblicazione della sua tesi: *Precetti d'arte italiani. Saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XVI secolo*. In seguito, durante tutto il suo insegnamento, l'avvertimento a guardare senza pregiudizi anche testi figurativi il cui canone estetico è lontano dai valori contemporanei ricorrerà ripetutamente.

L'esame attento si esplica nell'argomentazione dimostrativa. L'emozione è contenuta, ma ciò non vuol dire che non sia presente e anzi il pudore con cui affiora la rende ancora più

sincera e profonda. Lontano dall'estetica di Croce, Toesca tiene nel massimo conto la struttura, né vede un soggettivo contrasto tra struttura e poesia.

La forma dialogica, schiva e persuasiva, doveva fare di Toesca non soltanto un maestro sapiente, ma anche un maestro amato. A parte l'allieva Elena Berti, di cui fu profondamente innamorato, che sposò e dalla quale ebbe la figlia Ilaria, un attaccamento particolare ebbero per lui gli allievi di Firenze, in particolare Anna Maria Ciaranfi e Luisa Becherucci, l'intrepida direttrice degli Uffizi, la fantasiosa coniatrice di slogan, come "la città museo nel museo città", lanciato a proposito dei "Grandi Uffizi", che fu un progetto durato decenni. Tra gli allievi fiorentini, Giorgio Castelfranco ri-



Saorgio, cimitero. Tomba di Pietro ed Elena Toesca.

cordava come il professore fosse andato più volte a trovarlo all'ospedale militare dove l'allievo era stato ricoverato per intossicazione da iprite. Ma rammentava anche come il professore potesse essere improvvisamente brusco, come accadde la volta in cui, esitante e trepidante, gli disse che intendeva presentarsi per la libera docenza e Toesca gli rispose: "Oh sì, la libera docenza è come il sigaro toscano. Non la si nega a nessuno". Forse la frase voleva essere incoraggiante, ma Castelfranco la prese come un divieto. Peccato, perché Castelfranco sarebbe stato un ottimo docente.

Vi erano poi gli allievi di Roma. Se a Torino suo allievo era stato Roberto Longhi, alla scuola di perfezionamento di Roma suoi allievi erano stati i giovani funzionari delle soprintendenze e personalità diversissime, ma che avrebbero contato molto nella riscrittura della storia dell'arte, come Argan e Zeri. A ciò si aggiunga il quotidiano e meticoloso esercizio presso l'Enciclopedia Treccani, strumento formativo dell'identità italiana.

Difficile dunque liberarsi del nugolo di allievi che gli si raccoglieva intorno quando, in età avanzata, come un qualsiasi studente si recava alla biblioteca di Palazzo Venezia e si sedeva al tavolo di lavoro. Anche la sua casa, che era stata aperta agli studenti negli anni dell'insegnamento, lo fu ancora dopo. Lo divertivano i racconti di Zeri ed era attento alle nuove segnalazioni. Anche se non sempre erano per lui delle novità. Italo Faldi – se non sbaglio – ricorda come a una domanda su di un'opera del Viterbese, che sembrava sino allora sconosciuta, prontamente Toesca si alzasse per prendere un foglietto con un suo appunto che riguardava proprio quell'opera. Il maestro l'aveva vista e l'aveva notata. L'ammirazione di un Otto Pächt era rivolta alla documentazione *de visu* di tutto ciò che Toesca aveva trattato nel suo monumentale *Medioevo*. Era stato Toesca che aveva raccomandato a noi la lettura del saggio di Pächt sugli studi di natura nell'arte italiana del Trecento.

Sul grande tavolo di noce era posata un'agenda che risaliva agli inizi del

secolo. A colpo d'occhio, vi si leggevano indirizzi come quello di Josef Strzygowski e di altri protagonisti dei tempi più gloriosi della storia dell'arte. Del resto, Toesca coltivò per tutta la vita l'amicizia con colleghi stranieri, come Degenhart, i due Krautheimer, Gertrud Bing, Georg Swarzenski, Fritz Volbach e tanti altri e Massimiliano Bernabò, opportunamente ricordato da Crivello, gli ha riconosciuto una via di ricerca nell'arte italiana e bizantina che distacca nettamente Toesca dalla linea nazionalista incoraggiata dal regime. Il saggio sulla pittura romana e umbra era affascinante anche per la capacità di collegare in un discorso stilistico unitario pittura e miniatura, come ai tempi di *Pittura e miniatura in Lombardia*, ma con una grossa novità, poiché nel primo caso si trattava di mettere ordine in una regione storicamente definita, mentre nel secondo la ricerca era partita dalla constatazione di una sigla stilistica, ovvero la ricorrenza del manto bicolore. Più tardi, lo studio delle Bibbie atlantiche avrebbe svelato il legame di quest'arte con la riforma gregoriana, ma intanto conta, come sottolinea Crivello, che Toesca era andato coraggiosamente contro le tesi di un grande biblista, Beissel, per dire soltanto ciò che il suo occhio scopriva.

Pächt ammirava come Toesca fosse stato davvero dappertutto, anche in luoghi irraggiungibili. Segre Montel, nel volume che oggi si presenta, ne cita l'accostamento dell'abside di San Fedelino a una della Novalesa e infine a quella di Galliano. Non sono tutti siti agevoli. Per andare a San Fedelino si deve prendere una barca. La perlustrazione della Lombardia doveva essere alla base del dirompente volume sulla pittura e la miniatura lombarda, che dopo le prime impostazioni di Courajod e, ancora, di Schlosser, preveniva con acutezza scoperte ancora lontane, come osserva Giovanni Romano,

quando sottolinea, tra le tante anticipazioni, la segnalazione di una radice senese nell'*Apocalisse* di Jean Bapteur e Peronet Lamy, e accenti italiani nella *Salita al Calvario*, una miniatura trasformata in tavoletta, di Jacquemart d'Hesdin.

I foglietti in cui Toesca scriveva i suoi rapidi appunti sono diverse migliaia e sono tutti ancora raccolti in un grande schedario piemontese del Cinquecento rivestito di rossa radica di noce con neri profili di pero. Già la cornice preziosa e solenne indica il valore che Toesca attribuiva alle fresche annotazioni scritte sul posto.

Il saggio di Monica Aldi, *Solitario come un orso*, cita un conciso e preciso profilo tracciato da Adolfo Venturi: "semplicissimo di costumi, tutto infervorato al lavoro..., non mi ha mai manifestato opinioni politiche e religiose. La sua politica è l'arte, la sua religione è l'arte". Posso immaginare che l'infanzia di orfano, accolto in collegio insieme all'inseparabile fratello Giuseppe, l'avesse ammaestrato alla prudenza, ma se leggiamo la chiusa del suo breve scritto erudito del 1900, sui *Precetti d'arte italiani*, con l'immagine di chi sbatte la porta per uscire all'aria aperta, cogliamo qualche sentore di braci sotto la cenere. Giustamente Monica Aldi coglie nella vita del maestro quella paura della povertà che può avere chi, non per propria colpa, vi si è trovato vicino. La responsabilità della famiglia ebbe su di lui un peso considerevole. Nonostante la sua ammirazione per Lionello Venturi, non lo seguì nel rifiuto del fascismo e rimase al lavoro faticoso e quasi quotidiano dell'Enciclopedia Treccani, pur

lamentandone l'atteggiamento nei confronti dei diritti degli autori. Ancora il volume dell'università di Torino ci aiuta a seguire i progressi di anni, poiché ci rivela che già allora Toesca pensava di dedicarsi allo studio di Piero della Francesca, un progetto di cui rimane soltanto la meditata voce dell'Enciclopedia.

Collaborare con il ministero dell'educazione nazionale, negli anni in cui ministro era Bottai, mantenendo la propria indipendenza, non doveva essere un facile esercizio. L'indignazione verso il fascismo, riservata a pochi, esplose più tardi, quando la figlia Ilaria – ma lui non ne era al corrente – era già dentro il movimento della resistenza.

La testimonianza è di Emilio Lavagnino, impegnato allora non soltanto nel salvataggio delle opere d'arte, ma anche a trasportare armi ai partigiani in Abruzzo con la scassata auto blu di servizio. Era il 16 ottobre 1943 e al ministero si teneva la riunione del consiglio superiore. Toesca arrivò visibilmente scosso e sul registro scrisse: "Ho visto questa mattina scene orribili e disumane. Non ritengo di poter collaborare con il Ministero nemmeno in questo settore appartato".

Era il giorno del grande rastrellamento degli Ebrei romani.

Nell'insegnamento a Torino Toesca si batté con forza per assicurare all'università un'attrezzatura fotografica che consentisse l'insegnamento d'una disciplina visiva. Siamo grati a Stefano Baldi e ad Agata Lanza per la loro intelligente ricostruzione delle varie fasi di costruzione della raccolta fotografica e del suo concreto uso didattico. Veramente sono riusciti a ricostruire i

corsi di Toesca, sia pure corsi per noi muti. Alla loro ricerca si aggiungono i titoli delle lezioni, dai quali bene si vede lo scrupolo con cui il maestro si dedicava alla scuola, offrendo alle giovani menti un itinerario dentro l'arte italiana.

Alla morte di Toesca, la figlia Ilaria stimò giusto fare omaggio delle fotografie del padre a quello che era allora il Gabinetto Fotografico Nazionale, confluito poi nell'Istituto Centrale del Catalogo. Credo che sia stata una iniziativa giusta e utile, anche se ne è seguita una pubblicazione a volte malevola e insinuante sul tema *Toesca e la fotografia*. Ora l'agile volume dell'Università di Torino ha, tra gli altri meriti, anche quello di restituire l'uso che della fotografia fece un grande studioso e un vero maestro ai suoi alti fini di conoscenza.

Enrico Castelnuovo, ormai un veterano dell'Università di Torino, è forse l'unico, tra coloro che hanno partecipato alla giornata di studi del 17 ottobre 2008, ad avere personalmente incontrato Toesca. Il suo racconto sulle iniziali difficoltà ad accostarsi a lui come autore ("non trovavo nelle pagine del *Trecento* tracce dei fuochi di artificio di cui a Firenze – alle lezioni di Longhi – ero stato spettatore e auditore") sono un chiarissimo segnale di come per un certo tempo Toesca sia apparso remoto come un classico e di come, forse, la stessa forma libraria austera del *Trecento* potesse apparire scoraggiante. La giornata di Torino e la bibliografia recente che è raccolta nel volume degli Atti dimostrano come Toesca sia ancora un autore di cui discutere e, soprattutto, dal quale imparare.