

STORIA DELLA CRITICA D'ARTE

ANNUARIO DELLA S.I.S.C.A.

Storia della Critica d'Arte
Annuario della S.I.S.C.A.
© 2022 Scalpendi editore, Milano
ISBN: 9791259551146
ISSN: 2612-3444

Progetto grafico e copertina
© Solchi graphic design, Milano

Impaginazione e montaggio
Roberta Russo

Caporedattore
Simone Amerigo

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. Tutti i diritti riservati. L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: dicembre 2022

Scalpendi editore S.r.l.

Sede legale e sede operativa
Piazza Antonio Gramsci, 8
20154 Milano

www.scalpendi.eu

Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 161 del
10 maggio 2018

Direttore responsabile
Massimiliano Rossi

Comitato scientifico
Manuel Arias, Nadia Barrella, Franco Bernabei,
Enzo Borsellino, Raffaele Casciaro, Tommaso Casini,
Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Cristina
Galassi, Michel Hochmann, Iliaria Miarelli Mariani,
Alessandro Nova, Alina Payne, Ulrich Pfisterer,
Philip Sohm, Ann Sutherland Harris, Eva Struhal,
Massimiliano Rossi, Alessandro Rovetta.

Coloro che intendano suggerire un articolo per la rivista possono inviarlo all'indirizzo mail della casa editrice o all'indirizzo mail: massimi1964@libero.it.

Tutti i saggi del volume sono stati sottoposti alla valutazione di due referees anonimi, in modalità double-blind.

SOMMARIO

ABSTRACTS 7

DISCUSSIONI E PROBLEMI

«*Perché la lontananza si mangia la diligenza*»:
Donatello e “il non-finito” nella Firenze del Rinascimento
Alessandro Gatti 27

Recensione a: Silvio Mara, Giuseppe Bossi disegnatore.
Per la riscoperta della bellezza antica fra tradizione e innovazione,
con un saggio di Laura Binda, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2021
Stefano Bruzzese 57

Recensione a: Almerinda Di Benedetto, Tito Angelini. Committenza,
produzione e mercato internazionale della scultura dell’Ottocento,
Gangemi Editore, Roma 2020
Rosanna Cioffi 63

Perspectives sur Focillon. Critique de: Annamaria Ducci, Henri Focillon
en son temps. La liberté des formes, Presses universitaires de Strasbourg,
collection «Historiographie de l’art», Strasbourg 2021
Pascale Cugy 75

Recensione a: Sergio Marinelli, Storia della prospettiva significativa,
Colpo di Fulmine Edizioni, Verona 2021
Mauro Vincenzo Fontana 83

INEDITI E RIPROPOSTE

Aggiornamenti e precisazioni su John Deare:
un nuovo carteggio irlandese, nuove fonti, nuove interpretazioni
Tiziano Casola 91

«*Saper vedere*»: su due scritti poco noti di Pietro Toesca
Gianluca del Monaco 107

FONTI

Santafede, Cobergher, Laureti, Cambiaso, Muziano e altri maestri in alcune pagine dimenticate delle Neapolitanae Historiae di Giulio Cesare Capaccio
Stefano De Mieri 125

Policentrismo e municipalismo nelle Rime “ecfrastiche” di Daniele Geofilo Piccigallo
Francesco Lofano 157

Vedere cappella Sansevero: la “gerarchia del bello” e la ricezione estetica del monumento nelle guide di Napoli del XVIII e XIX secolo
Gianpasquale Greco 177

LETTERATURA ARTISTICA

Fra Sebastiano del Piombo e Marcantonio Raimondi: epigrammi inediti di Antonio Tebaldeo sopra uno dei più antichi ritratti di Pietro Aretino (con un’appendice di testi sul ritratto di Giulia Gonzaga)
Diletta Gamberini 193

Doing science like a painter. Agostino Scilla and the “surface” study of fossils and animals
Domenico Laurenza 217

Monumenti d’artista e biografie dipinte nell’Italia del XIX secolo: fra Genius loci e Nation building
Jessica Calipari 255

CRITICA E STORIOGRAFIA

L’eredità di Winckelmann in Sicilia: Jakob Josef von Haus e il tema della emulazione artistica nel dibattito del primo Ottocento
Francesco Paolo Campione 283

<i>Ipotesi di una proposta critica: il Chiarismo di Arcangeli</i> Pierluca Nardoni	307
<i>«Col Maestro negli anni della tenebra». Giuseppe Galassi e la Storia dell'arte italiana di Adolfo Venturi: da Melozzo a Raffaello giovane</i> Luca Ciancabilla	323
COLLEZIONISMO, MUSEO, ISTITUZIONI	
<i>Un catalogo e un catafalco. Grigorij Stroganoff e Antonio Muñoz nell'Archivio Fotografico del Museo di Roma</i> Maurizio Ficari	351
INDICE DEI NOMI	363

«*Saper vedere*»: about two little-known writings by Pietro Toesca

Gianluca del Monaco

The article examines two little-known articles by the Italian art historian Pietro Toesca (1877-1962), published in the journal *Annali della istruzione media: Una lezione su Giotto* (1929) and «*Saper vedere*» (1932). Giovanni Romano (1996) mentioned them as rare examples of Toesca's methodological reflections after the pivotal introduction to his *Il Medioevo* (1927, but the first section of the volume had already been published in 1913). Roberto Longhi (1950), who had studied with Toesca at the University of Turin, briefly praised «*Saper vedere*», while *Una lezione su Giotto* was republished in *Paragone*, the very journal founded and directed by Longhi himself, in 1967, with a few preliminary notes by Giovanni Previtali, who highlighted its exemplary value. Following the recent renewed focus on Toesca's two articles by Gianni Carlo Sciolla (2009), Manuela Gianandrea (2020), and Marco Ruffini (2020), this contribution fully analyses both texts, investigating the meaning and origin of Toesca's consideration that the direct observation of artworks and the comprehension of their peculiar stylistic qualities laid the foundations of art history.

Gianluca del Monaco

In una nota dell'articolo *Pietro Toesca a Torino*, pubblicato nel 1996 e confluito due anni dopo nel volume *Storie dell'arte*, il compianto Giovanni Romano richiamava «due brevi interventi, apparentemente divulgativi, troppo trascurati fino ad epoca recente»¹ come rari esempi di contributo al dibattito metodologico dello storico dell'arte di Pietra Ligure dopo il fondamentale testo dell'*Introduzione* e delle *Note a Il Medioevo*, uscito per la prima volta in dispensa il 30 giugno 1913². Si trattava di due articoli editi sulla rivista "Annali della istruzione media", il primo nel 1929, intitolato *Una lezione su Giotto*, il secondo nel 1932 di carattere maggiormente teorico, dal significativo titolo «*Saper vedere*»³. Già Roberto Longhi aveva dedicato alcune seppur rapide parole di stima a quest'ultimo testo nel suo *Omaggio* al proprio primo maestro di studi nel 1950⁴, mentre lo scritto del 1929 era stato riproposto sulla rivista diretta dallo stesso

* I contenuti di quest'articolo sono stati presentati per la prima volta in occasione del seminario dottorale dal titolo *Sguardi in divenire. Critica e teoria dell'arte tra percezione e relazione*, curato da chi scrive insieme a Giacomo A. Calogero e Pasquale Fameli presso l'Università di Bologna, tenutosi il 24 e 25 giugno 2021.

1 G. Romano, *Pietro Toesca a Torino*, "Ricerche di Storia dell'arte", 59, 1996, pp. 5-16, ora in Id., *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1998, pp. 3-21, in particolare pp. 16-17, nota 30.

2 P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, Torino 1927, pp. 1-9. La scansione cronologica della pubblicazione dell'opera in dispense prima del suo completamento in forma di volume è riportata nella ristampa del 1965: Id., *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo* [1927], Torino 1965, p. VI. Sulla figura di Pietro Toesca (Pietra Ligure 1877-Roma 1962) rimando ai contributi citati da Romano (*Pietro Toesca*, cit. [vedi nota 1], p. 3, nota 1), a cui aggiungere, oltre che lo stesso articolo dello studioso piemontese, i più recenti: *Pietro Toesca e la fotografia*. Saper vedere, a cura di P. Callegari ed E. Gabrielli, Genève-Milano 2009; *Pietro Toesca all'Università di Torino. A un secolo dall'istituzione della cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna. 1907-1908 / 2007-2008*, atti della giornata di studi (Torino, 17 ottobre 2008), a cura di F. Crivello, Alessandria 2011; G. Savio, *Nota di studio sulla biografia di Pietro Toesca con una selezione di lettere inedite*, in *Rapporti epistolari per la storia dell'arte: lettere sparse del XIX e XX secolo*, a cura di M. Migliorini e G. Savio, Roma 2011, pp. 81-92; L. Ajello, *Pietro Toesca e la valorizzazione delle arti decorative in Italia nella prima metà del XX secolo*, in *Storie dell'arte alla Sapienza. Linee di ricerca, docenti e didattica del Dipartimento di Storia dell'arte dalla fondazione ad oggi*, atti della giornata di studi (Roma, 19 novembre 2014), a cura di M. Barrese, R. Gandolfi, M. Onori, Roma 2017, pp. 109-122; M. Gianandrea, ad vocem *Toesca, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCV, Roma 2019 (con bibliografia precedente; https://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-toesca_%28Dizionario-Biografico%29/ [ultimo accesso: 10 ottobre 2022]); *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*, a cura di N. Barbolani di Montauto, M. Gianandrea, S. Pierguidi, M. Ruffini, Roma 2020. Un elenco completo delle pubblicazioni dello studioso e una bibliografia dettagliata fino al 2006 è inoltre consultabile in: *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi *supra*), pp. 249-255.

3 P. Toesca, *Una lezione su Giotto*, "Annali della istruzione media", V, 3, 1929, pp. 212-220; Id., «*Saper vedere*», "Annali della istruzione media", VIII, 1, 1932, pp. 10-15.

4 R. Longhi, *Omaggio a Pietro Toesca*, "Proporzioni", III, 1950, numero speciale: *Omaggio a Pietro Toesca*, pp. V-XV, ora in Id., *Edizione delle opere complete*, VI, *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*,

Longhi, “Paragone”, nel 1967, con alcune brevi righe introduttive di Giovanni Previtali, in cui se ne sottolineava il «valore ‘esemplare’ e ‘programmatico’»⁵. Più di recente, i due articoli hanno ricevuto un’attenzione rinnovata sulla scia del crescente interesse per la figura di Toesca a partire dal volume *Pietro Toesca e la fotografia: “saper vedere”* del 2009⁶, soprattutto grazie a un breve intervento di Gianni Carlo Sciolla su “Kronos” nello stesso anno riguardante il testo del 1932⁷ e ai più ampi contributi di natura metodologica di Manuela Gianandrea e Marco Ruffini all’interno del volume *Pietro Toesca a Roma e la sua eredità*⁸. In questa sede intendo affrontare entrambi gli scritti nella loro integrità, interrogandomi sul significato e l’origine delle dichiarazioni di Toesca in merito al ruolo fondante per la disciplina storico-artistica dell’osservazione diretta delle opere d’arte e della comprensione delle loro qualità stilistiche specifiche, in cui consiste per l’appunto il filo rosso che unisce i due testi.

In primo luogo, è necessario tenere conto del contesto editoriale in cui si collocano i due articoli, ovvero la giovane rivista ministeriale “Annali della istruzione media”, pubblicata dall’editore Le Monnier di Firenze dal 1925 al 1943 su temi riguardanti, come recita il sottotitolo, «problemi e indirizzi della cultura e della scuola italiana». Gli interventi di Toesca hanno quindi un’intenzione originariamente didattica, come ricordavano anche Romano e più di recente Sciolla⁹, e s’inseriscono pertanto nell’articolato dibattito sull’ingresso della storia dell’arte nell’insegnamento scolastico, sancito ufficialmente solo pochi anni prima con la Riforma Gentile del 1923, dopo i tentativi sperimentali succedutisi fin dal tardo Ottocento, sostenuti in particolare dal maestro

Firenze 1985, pp. 243-248, in particolare p. 247, dove tra l’altro allude implicitamente in maniera polemica al ben più celebre libro pubblicato l’anno successivo con il medesimo titolo da Matteo Marangoni (*Saper vedere*, Milano 1933). Sullo scritto longhiano, da ultimo: C. Vargas, *L’Omaggio a Pietro Toesca di Roberto Longhi: più che un omaggio, un testa a testa fra maestri*, “Confronto”, nuova serie, 1, 2018, pp. 13-30. Più complessivamente sul rapporto tra Longhi e Toesca: M. Aldi, *Istituzione di una cattedra di Storia dell’arte: Pietro Toesca docente a Torino*, “Quaderni storici”, nuova serie, 82, XXVIII/1, aprile 1993, numero speciale: *Storie di Storia. Erudizione e specialismi in Italia*, a cura di E. Artifoni e A. Torre, pp. 99-124, in particolare pp. 109-110; A. De Marchi, *Perché vale ancora la pena di fare i conti col Giudizio sul Duecento?*, in *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, atti del seminario (Bologna, 24-26 settembre 2015), a cura di A.M. Ambrosini Massari, A. Bacchi, D. Benati, A. Galli, Bologna 2017, pp. 25-57, in particolare pp. 29-31, 35-36; N. Barbolani di Montauto, *Toesca prima di Roma: gli anni fiorentini*, in *Pietro Toesca a Roma*, cit. (vedi nota 2), pp. 19-46, in particolare pp. 31-37; M. Ruffini, *Sul metodo di Pietro Toesca: saper vedere e ricerca storica*, Ivi, pp. 117-127, in particolare pp. 117-118. Il breve articolo di Toesca era stato ricordato in precedenza anche da: A.M. Brizio, *Bibliografia dell’arte italiana*, “L’Arte”, XXXV, 1932, pp. 499-517, in particolare p. 503; S. Samek Lodovici, ad vocem *Toesca Pietro*, in Id., *Storici teorici e critici delle arti figurative d’Italia dal 1880 al 1940* (1940), Roma 1946, pp. 354-356, in particolare p. 355.

5 Una lezione su Giotto ascoltata da Pietro Toesca nel 1931, “Paragone. Arte”, XVIII, 1967, pp. 10-15, in particolare p. 10.

6 *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi nota 2).

7 G.C. Sciolla, *Pietro Toesca, un intervento poco noto sulla didattica dell’arte*, “Kronos”, 13/2, 2009, numero speciale: *Scritti in onore di Francesco Abbate*, pp. 111-114.

8 M. Gianandrea, *Pietro Toesca ‘romano’ e il suo Medioevo*, in *Pietro Toesca a Roma*, cit. (vedi nota 2), pp. 59-73, in particolare p. 66; Ruffini, *Sul metodo*, cit. (vedi nota 4), pp. 123-124.

9 Romano, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 1), p. 16; Sciolla, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 7), p. 111.

stesso di Toesca, Adolfo Venturi¹⁰. La presenza della nuova disciplina nei licei classici italiani presentava infatti diversi aspetti problematici, dalla mancanza di sussidi didattici adeguati, *in primis* le riproduzioni fotografiche, alla condizione precaria dei docenti, non esistendo ancora una cattedra di ruolo di Storia dell'arte, formalmente istituita nel 1948 con i primi posti a concorso costituiti soltanto nel 1957¹¹. Proprio su questi temi era intervenuto anche il figlio di Venturi, Lionello, sempre sulle pagine degli "Annali della istruzione media", nel 1926¹². Inoltre, nonostante i buoni propositi iniziali, stentava a essere riconosciuta la necessità di competenze specifiche per insegnare la materia¹³. Quest'ultimo aspetto andrà forse letto tra le righe dei richiami di Toesca all'importanza fondamentale della capacità di leggere lo stile figurativo come elemento cardine della disciplina espressi nei due contributi alla rivista¹⁴. L'interesse di Toesca per le sorti della Storia dell'arte nella scuola italiana è testimoniato anche dalla sua partecipazione come presidente alla prima commissione per l'abilitazione all'insegnamento nel 1928 e più tardi dall'azione a favore dell'istituzione di cattedre di ruolo nel 1948, insieme a Lionello Venturi, Roberto Longhi e altri illustri esponenti della disciplina, dopo la precedente richiesta da parte di Adolfo Venturi in veste di senatore del regno nel 1930¹⁵.

Una lezione su Giotto fu pubblicato nel III Quaderno dell'Anno V della rivista, datato 25 giugno 1929. Per inciso, andrà quindi corretta la datazione dello scritto al 1931, riferita negli studi più recenti, che si deve probabilmente a una svista riportata nell'elenco

10 E. Franchi, *Dalle cattedre ambulanti all'insegnamento ufficiale: l'ingresso della storia dell'arte nei licei*, "Ricerche di Storia dell'arte", 79, 2003, numero speciale: *La storia dell'arte nella scuola italiana. Storia, strumenti, prospettive*, pp. 5-20; S.A. Meyer, *Tra Enrico Panzacchi e Adolfo Venturi: discussioni, prime esperienze ed iniziative di insegnamento della storia dell'arte nelle scuole italiane*, "Il capitale culturale", 24, 2021, pp. 15-34 (<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/2743>); R. Sani, *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica: dalla riforma Gentile alla Seconda guerra mondiale*, "Il capitale culturale", 24, 2021, pp. 35-52 (<http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/2745>); Id., *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica. Dal primo Novecento al secondo dopoguerra*, Macerata 2022, pp. 13-52.

11 Franchi, *Dalle cattedre*, cit. (vedi nota 10), pp. 14-16; Sani, *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica: dalla riforma Gentile*, cit. (vedi nota 10), pp. 38, 50-51; Id., *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica. Dal primo Novecento*, cit. (vedi nota 10), pp. 43, 51, 59-60, 63, 70-72, 75, 94-97.

12 L. Venturi, *L'insegnamento della storia dell'arte nei licei classici*, "Annali della istruzione media", II, 1926, pp. 97-106.

13 Sani, *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica: dalla riforma Gentile*, cit. (vedi nota 10), pp. 38, 40-42; Id., *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica. Dal primo Novecento*, cit. (vedi nota 10), pp. 43-46, 55-59. Significative ad esempio sono in tal senso le parole di Adolfo Venturi (*Memorie autobiografiche*, Milano 1927, ora Torino 1991, p. 88): «Anche oggi, nonostante il favore concesso dal Ministro Giovanni Gentile alla Storia dell'Arte, abbiamo, nei licei artistici, insegnanti che non ne conoscono, per loro stessa confessione, gli elementi [...]», o ancora il 10 aprile 1930 davanti al Senato: «Ora avviene che in più luoghi per non lasciar cadere gli incarichi nei licei, si vada cercando se qualcuno abbia annusato qualche oggetto da rigattiere, e lo si faccia seder in cattedra: si è ricorso perfino a un farmacista, che forse, con i suoi lambicchi, aveva distillato qualche lagrima d'arte» (citato in Franchi, *Dalle cattedre*, cit. [vedi nota 10], p. 18).

14 Già Adolfo Venturi aveva individuato nell'«educar l'occhio» lo scopo dell'insegnamento scolastico della Storia dell'arte. Meyer, *Tra Enrico Panzacchi*, cit. (vedi nota 10), pp. 18, 29.

15 Franchi, *Dalle cattedre*, cit. (vedi nota 10), pp. 16, 18; Sani, *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica. Dal primo Novecento*, cit. (vedi nota 10), pp. 59-60, 94-95.

degli scritti di Toesca posta in appendice all'*Omaggio* di Longhi¹⁶. Nell'articolo Toesca mette in scena una «divagazione letteraria», per usare le parole di Previtali¹⁷: immagina un'ispezione compiuta presso un liceo dell'Italia centrale durante l'ora di Storia dell'arte. L'argomento della lezione è già annunciato dalle fotografie esposte nell'atrio dell'istituto, riproducenti una decina di affreschi di Giotto¹⁸. Difatti, una volta entrato in aula, l'insegnante appende due fotografie di grande formato riproducenti dipinti celebri dell'artista fiorentino: la *Predica agli uccelli* della chiesa superiore di Assisi e la *Resurrezione di Lazzaro* agli Scrovegni, ricavate dal Gabinetto fotografico del Ministero di Pubblica Istruzione. Ho già ricordato come l'adeguata presenza di riproduzioni fotografiche a supporto dell'insegnamento fosse una delle esigenze più impellenti sollevate dall'ingresso della disciplina nella scuola italiana. L'importanza di questi strumenti era stata richiamata da Lionello Venturi nel 1926, nonché da una circolare del Ministero l'anno dopo¹⁹. Del resto, Toesca aveva sostenuto l'importanza determinante delle riproduzioni fotografiche per l'insegnamento e la ricerca in ambito storico-artistico fin dagli esordi della sua carriera, seguendo pienamente l'esempio del maestro Adolfo Venturi, anche nella convinzione sull'impossibilità del mezzo fotografico di sostituire l'opera originale, rimanendo sempre necessario di conseguenza l'esame autoptico²⁰. Già durante il primo incarico come professore straordinario di Storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università di Torino dal 1907 al 1914, lo studioso si era adoperato per creare una raccolta fotografica a uso degli studenti ancor prima della formazione di una collezione libraria specializzata. Per i propri corsi inizialmente aveva puntato sulle cosiddette «tavole adatte all'insegnamento», a più illustrazioni, e sugli atlanti, strumenti adoperati da Venturi all'Università di Roma, per poi passare alla proiezione di diapositive²¹. Inoltre, era stato tra i principali promotori del Gabinetto fotografico nazionale, fin da un articolo apparso su "L'Arte" nel 1904²².

16 *Bibliografia degli scritti di Pietro Toesca*, "Proporzioni", III, 1950, numero speciale: *Omaggio a Pietro Toesca*, pp. XI-XV, in particolare p. XIII. La medesima data compare nell'analogo elenco inserito nella seconda edizione di *La pittura e la miniatura nella Lombardia* curata da Enrico Castelnuovo (*Scritti di Pietro Toesca* [1966], in P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento* [1912], Torino 1987³, pp. LXIII-LXVII, in particolare p. LXV), oltre che ovviamente nella menzionata ripubblicazione dello scritto su "Paragone" (vedi nota 5).

17 Ivi, p. 10.

18 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 212.

19 Venturi, *L'insegnamento*, cit. (vedi nota 12), pp. 102-103; Franchi, *Dalle cattedre*, cit. (vedi nota 10), pp. 14-15; Sani, *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica: dalla riforma Gentile*, cit. (vedi nota 10), pp. 43-45; Id., *La Storia dell'Arte come disciplina scolastica. Dal primo Novecento*, cit. (vedi nota 10), pp. 62-63, 69-71, 194-219.

20 E. Gabrielli, *Pietro Toesca: "misurare" l'arte con l'obiettivo fotografico*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi nota 2), pp. 15-57, in particolare pp. 22, 26, 28-29.

21 M. Aldi, *Pietro Toesca e l'uso didattico della fotografia. Nota sugli anni di insegnamento a Torino (1907-1914)*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi nota 2), pp. 85-87; Gabrielli, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 20), pp. 24-26, 44-45; M. Aldi, «Solitario come un orso»: gli anni torinesi di Pietro Toesca, in *Pietro Toesca all'Università di Torino*, cit. (vedi nota 2), pp. 7-18, in particolare pp. 13-17. Sull'insegnamento torinese di Toesca è fondamentale: Ead., *Istituzione*, cit. (vedi nota 4).

22 P. Toesca, *L'Ufficio fotografico del Ministero della pubblica istruzione*, "L'Arte", VII, 1904, pp. 80-82.

Le due fotografie della *Predica agli uccelli* e della *Resurrezione di Lazzaro*, insieme alle poche altre illustrazioni esposte nell'atrio, saranno sufficienti per la lezione su Giotto, infatti «non è il veder molte cose che importi sopra tutto, ma il *saper vedere*; e questo si può acquistare, ed esercitare, anche dinanzi ad una cosa sola: questo che, per sentire e intendere un'opera d'arte, è tanto necessario da confondersi con l'atto stesso del comprenderla»²³. L'invito a «saper vedere», espressione di origine leonardesca²⁴, che costituirà il titolo del successivo articolo del 1932, è stato giustamente collegato al celebre «motto» del maestro Venturi, «vedere e rivedere»²⁵, che lo stesso Toesca ricordava nella sua commemorazione del 1942²⁶. Monica Aldi ha però giustamente sottolineato come vi sia uno scarto tra le due formule, pur non esplicitando in cosa consista esattamente²⁷. In effetti, l'« ammonimento » di Venturi invita a una costante verifica dal vivo delle opere ai fini di una loro giusta classificazione entro le coordinate storiche dello stile. In questo senso appare come l'eredità della grande tradizione italiana dei conoscitori rappresentata nell'Ottocento da Giovanni Morelli e soprattutto Giovanni Battista Cavalcaselle²⁸.

23 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 213.

24 Toesca l'aveva già menzionata nella propria opera prima di studioso, il libretto tratto dalla tesi di laurea in Lettere discussa all'Università di Torino nel 1898 con Arturo Graf e Rodolfo Renier: P. Toesca, *Precetti d'Arte italiani. Saggio sulle variazioni dell'estetica nella pittura dal XIV al XIX sec.*, Livorno 1900, p. 72. Su questo testo e la formazione di Toesca nell'ambiente accademico torinese di fine Ottocento: M. Aldi, *Pietro Toesca tra cultura tardopositivista e Simbolismo. Dagli interessi letterari alla storia dell'arte*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie IV, II, 1997, pp. 145-191; Vargas, *L'Omaggio*, cit. (vedi nota 4), pp. 15-23. Già in una lezione torinese del 22 novembre 1911, lo studioso affermava che il metodo della Storia dell'arte «consiste essenzialmente nel saper vedere» (Aldi, *Istituzione*, cit. [vedi nota 4], p. 115).

25 «Vedere e rivedere sia scritto nella loro insegna [scil. dei «giovani italiani»], se vogliono vincere le difficoltà prime del tecnicismo artistico e aprir gli occhi alla luce dell'arte: ché solo il lavoro assiduo di confronto educa la vista, dà il diapason al sentimento artistico. Tanta è la relatività del bello che niuno può pretendere di sentirlo, prima che vedendo e rivedendo non acquisti la sensibilità del grado di valore delle opere, rispetto alle antecedenti e alle conseguenti dell'artista che le produsse, alle contemporanee d'una stessa scuola e di altre scuole, al contenuto iconografico. E nel vedere e rivedere ci vuol metodo» (A. Venturi, *La Storia dell'arte italiana. Discorso letto dal prof. Adolfo Venturi per la solenne inaugurazione dell'anno scolastico 1904-1905 nella R. Università di Roma*, Roma 1905, ora in Id., *Vedere e rivedere. Pagine sulla storia dell'arte. 1892-1927*, a cura di G.C. Sciolla e M. Frascione, Torino 1990, pp. 69-80, in particolare p. 75). Sulla personalità intellettuale di Adolfo Venturi (Modena 1856-Santa Margherita Ligure 1941), almeno: G. Agosti, *La nascita della storia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all'università 1880-1940*, Venezia 1996; *Adolfo Venturi e la Storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008; M. Cavenago, ad vocem *Venturi, Adolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVIII, 2020, pp. 630-634 (con bibliografia precedente; [https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-venturi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/adolfo-venturi_(Dizionario-Biografico)) [ultimo accesso: 10 ottobre 2022]).

26 «Non molto incline a enunciazioni teoriche il Venturi aveva un motto ch'egli ripeteva di frequente [...]: «vedere e rivedere». Ma queste parole più che a indicare un metodo erano un ammonimento: vedere direttamente; e rivedere controllare e correggere impressioni e giudizi» (P. Toesca, *Adolfo Venturi. Commemorazione tenuta il 4 maggio 1942 – XX al Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, Roma 1942, p. 12).

27 Aldi, «*Solitario come un orso*», cit. (vedi nota 21), p. 17.

28 G.C. Sciolla, *Adolfo Venturi: memoria e critica d'arte*, in Venturi, *Memorie*, cit. (vedi nota 13), pp. 5-20, in particolare pp. 7-8. Su Giovanni Morelli (Verona 1816-Milano 1891), da ultimo: T. Casini, ad vocem *Morelli, Giovanni Giacomo Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Roma 2012, pp. 619-624 (con bibliografia precedente; [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giacomo-lorenzo-morelli_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-giacomo-lorenzo-morelli_(Dizionario-Biografico)) [ultimo accesso: 10 ottobre 2022]); J. Anderson, *The Life of Giovanni Morelli in Risorgimento Italy*, Milano 2019; *Giovanni Morelli tra critica delle arti e collezionismo*, atti del seminario

Come si vedrà, nel «saper vedere» di Toesca vi è una sottolineatura maggiore sulla comprensione delle qualità specifiche dell'opera. Del resto, il verbo «comprendere» era già presente nella più celebre tra le pochissime dichiarazioni metodologiche di Toesca, all'inizio dell'*Introduzione a Il Medioevo*²⁹, autentico consuntivo della prima fase di attività dello studioso, dalla frequentazione della Scuola di Perfezionamento di Venturi a Roma agli anni d'insegnamento a Torino e a *La pittura e la miniatura nella Lombardia* pubblicato con la data 1912, ma in realtà già circolante alla fine dell'anno prima³⁰.

La lezione dell'immaginario professore di liceo prende avvio dalla *Resurrezione di Lazzaro* degli Scrovegni, dipinto su cui Toesca si era già soffermato in un passo dei *Precetti d'arte*³¹. Tra l'altro, l'interesse per Giotto caratterizzò particolarmente gli studi di Toesca dopo il completamento de *Il Medioevo* nel 1927. Il corso in Storia dell'arte medievale dell'anno accademico 1928-1929 all'Università di Roma era stato dedicato alla pittura italiana nel passaggio tra Duecento e Trecento³². Proprio nel 1929 uscì *La pittura fiorentina del Trecento*, dove il più ampio spazio è dedicato a Giotto come iniziatore di una nuova epoca e la *Resurrezione di Lazzaro* è la prima opera a essere descritta³³. Su Giotto inoltre Toesca scrisse un'importante voce per l'*Enciclopedia Italiana* nel 1933 e una monografia nel 1941, alla base delle pagine dedicate al pittore fiorentino ne *Il Trecento* del 1951³⁴. Di fronte al dipinto degli Scrovegni emerge un grande ostacolo alla com-

(Pavia, 24 marzo 2015), a cura di G. Angelini, Pisa 2020. Su Giovanni Battista Cavalcaselle (Legnago 1819-Roma 1897), di recente: D. Levi, *Giovan Battista Cavalcaselle. Conoscenza, storia, tutela*, in *L'occhio del critico*, a cura di A. Masi, Firenze 2009, pp. 13-26; *Giovanni Battista Cavalcaselle 1818-2019. Una visione europea della storia dell'arte*, a cura di V. Terraroli, Treviso 2019.

29 «Osservare e comprendere l'arte in ogni suo momento, nell'incessante variare delle emozioni da cui essa sorge e dei modi di esprimerle, in ognuna delle sue opere, le quali hanno ciascuna un proprio valore come espressioni estetiche perfette in sé stesse; ma, insieme, ritrovare i rapporti tra quelle espressioni, ricostruire la continuità delle vicende dell'arte è il fine dei nostri studi» (Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, cit. [vedi nota 2], p. 1).

30 P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano 1912. Sul «gran libro» (Longhi, *Omaggio*, cit. [vedi nota 4], p. 244; Id., *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra [Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958], Milano 1958, pp. XVII-XXXVII, ora come *Aspetti dell'antica arte lombarda*, in Id., *Edizione delle opere complete*, VI, *Lavori in Valpadana dal Trecento al Cinquecento. 1934-1964*, Firenze 1973, pp. 229-248, in particolare p. 231) rimane fondamentale: E. Castelnuovo, *Introduzione* [1966] a Toesca, *La pittura*, cit. (vedi nota 16), pp. XXXIX-LXI, ora come *Pietro Toesca e l'antica arte lombarda*, in Id., *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno 2000, pp. 224-247.

31 Toesca, *Precetti*, cit. (vedi nota 24), pp. 19-20.

32 Gianandrea, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 2), p. 68.

33 P. Toesca, *La pittura fiorentina del Trecento*, Firenze 1929, p. 6.

34 P. Toesca, ad vocem *Giotto di Bondone*, in *Enciclopedia Italiana*, XVII, Roma 1933, pp. 211-219 (https://www.treccani.it/enciclopedia/giotto-di-bondone_%28Enciclopedia-Italiana%29/ [ultimo accesso: 10 ottobre 2022]); Id., *Giotto*, Torino 1941; Id., *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 442-499. Sull'importante contributo di Toesca all'*Enciclopedia Italiana*, di cui fu direttore della sezione di Arte medievale e moderna dal 1929 al 1937: G. Ragionieri, *Pietro Toesca nell'Enciclopedia Italiana*, "Prospettiva", 57-60, 1989-1990, numero speciale: *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, pp. 485-488; M. Durst, R. Notarianni, S. Camerini, *Pietro Toesca e l'Enciclopedia Italiana*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi nota 2), pp. 127-165; S. Ventra, *Armato di penna rossa: Pietro Toesca e le indicazioni di metodo agli autori delle voci dell'Enciclopedia Italiana*, in *Pietro Toesca a Roma*, cit. (vedi nota 2), pp. 313-327.

prensione, ovvero i pregiudizi di carattere estetico, dovuti ad abitudini visive che portano a prediligere una rappresentazione di tipo naturalistico: «Siete abituati dall'osservazione vostra d'ogni giorno, dagli stessi studi scientifici, e perfino dalle riproduzioni fotografiche e cinematografiche, a vedere il mondo fisico in certa maniera»³⁵. Tali pregiudizi impediscono dunque di riconoscere il valore estetico dell'opera, relegandola a semplice testimonianza del passato. Tuttavia, c'è un altro modo di osservare il dipinto, attento a ciò che Giotto ha voluto esprimere, ovvero in primo luogo la presenza dei personaggi che inscenano il «'dramma'»³⁶. Un naturalismo di carattere più descrittivo e "fotografico" vanificherebbe il movente profondo dell'artista. Dunque, «tutto ciò che da principio ci poteva sembrare difettivo, ora lo intendiamo come necessario per raggiungere il suo scopo»³⁷.

Dopo aver evidenziato simili componenti anche nell'affresco assisiato della *Predica agli uccelli*, Toesca, per bocca del suo alter ego liceale, sintetizza in che cosa consista il «saper vedere un'opera d'arte» esemplificato davanti agli affreschi di Giotto: prima di tutto nell'esaminarne le qualità formali senza preconcetti estetici, infatti, soltanto «accettandone la forma, quale essa sia», attraverso cui l'opera «mira al suo scopo», che è sempre quello di «rivelarci un che di superiore, che ci trasporti fuori dell'ordinario», si potrà giungere al suo «intimo, sentirlo e comprenderlo»³⁸. Anche nel coevo passaggio dedicato alla *Resurrezione di Lazzaro* nella *Pittura fiorentina del Trecento*, Toesca dichiarava: «Così vedute, come è necessario per comprenderle, le opere in cui si può riconoscere l'arte di Giotto, formate di getto, sono rette soltanto dalla ragione interna del proprio intento, del proprio essere; e per se stesse si spiegano». Non a torto si può scorgere dietro questo superamento di un'estetica normativa su basi naturalistiche, ancora condivisa da Adolfo Venturi³⁹, l'esempio degli storici dell'arte viennesi, in particolare Franz Wickhoff e soprattutto Alois Riegl, la cui importanza per Toesca era già messa in luce da Longhi nell'*Omaggio* prima menzionato e approfondita da Enrico Castelnuovo nella fondamentale premessa alla riedizione di *La pittura e la miniatura nella Lombardia* nel 1966⁴⁰.

35 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 213, dove prosegue: «Ed ecco l'affresco di Giotto: *La Resurrezione di Lazzaro*. Dov'è quella profondità di spazio, della quale il nostro sguardo suole compiacersi, e che nelle nostre passeggiate abbiamo fissata tante volte sulle lastre fotografiche? e quell'aria che sugli spazi colora il cielo? Qui, il cielo non è che una superficie unita, di azzurro, senza profondità, e senz'aria. Dov'è quella vivezza di luce che dà rilievo alle cose? Qui, le figure non proiettano nemmeno ombre sul terreno. E dove la varietà degli aspetti che ci attrae verso ogni cosa di natura? Il rialzo sullo sfondo è quasi un'indicazione astratta di una roccia».

36 Ivi, p. 214.

37 Ivi, p. 215.

38 Ivi, p. 216.

39 M. Andaloro, «*Sembrano due grandi petali di rosa*». Adolfo Venturi e «il più bel frammento greco» in *Santa Maria Antiqua al Foro Romano*, in Adolfo Venturi, cit. (vedi nota 25), pp. 245-254, in particolare pp. 250-251; F. Gandolfo, *Gli allievi medievisti*, Ivi, pp. 93-99, in particolare p. 94. Sui rapporti con l'evoluzionismo delle scienze naturali: P. Sanvito, *Verso una biografia intellettuale di Venturi. Il rapporto con le esperienze europee di Raimond Van Marle e la teoria della visibilità*, Ivi, pp. 165-177, in particolare pp. 165-167.

40 Longhi, *Omaggio*, cit. (vedi nota 4), p. 246; Castelnuovo, *Introduzione*, cit. (vedi nota 30), p. 238. Utili sono anche le osservazioni di S. Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl: vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Milano 2006, pp. 93-97.

In una nota al testo di una delle prime pagine de *Il Medioevo*, uscite in dispensa nel 1913⁴¹, Toesca alludeva esplicitamente alla teoria del *Kunstwollen* di Riegl, tradotto come «intenti estetici», a proposito della necessità di superare la considerazione dell'arte tardoantica e altomedievale quale esempio di «decadenza»⁴². Non va tuttavia ridotta la posizione dello studioso italiano a una semplice ripresa delle riflessioni di Riegl. Infatti, il tema della valorizzazione di qualunque espressione artistica come risultato di una peculiare aspirazione umana storicamente determinata, con la conseguente avversione nei confronti di una visione progressiva ed evolucionistica della storia dell'arte, è intimamente sentito da Toesca fin dai *Precetti d'arte*⁴³. Proprio a proposito di Giotto già in quel testo si affermava ad esempio «di dubitare che queste pretese imperfezioni abbiano avuto altre ragioni che non fosse l'inerzia della materia ad essere vivificata, e che costituiscano piuttosto qualche cosa di necessario, di inconsciamente voluto dall'artista per ottenere ciò ch'egli bramava»⁴⁴, chiedendosi: «Il paesaggio appena abbozzato, il modellare massiccio, la mancanza di finitezza, sono dunque “imperfezioni” nell'arte di Giotto o non piuttosto condizioni necessarie per produrre l'effetto ch'egli bramava?»⁴⁵, concludendo che «nell'arte di Giotto abbiamo osservato quanta importanza aveva l'essenzialità, l'efficacia espressiva dei movimenti: indi derivarono per necessità le “imperfezioni”, le lacune nel disegno e nel colore»⁴⁶. Pertanto, il *Kunstwollen* riegliano appare piuttosto rafforzare e rendere più solidamente strutturate alcune convinzioni già maturate in precedenza, espresse anche nella recensione del 1904 all'*Irrazionale nella Letteratura* di Giuseppe Fraccaroli⁴⁷. Indice

41 Vedi nota 2.

42 «Il concetto di “decadenza” che ordinariamente va unito ai giudizi sull'arte dell'estrema età imperiale romana e del principio del Medioevo fu ingegnosamente oppugnato da A. Riegl (*Die spätromische Kunst-Industrie*, Vienna, 1901, 48 segg.) cercando appunto di dimostrare che quell'arte si proponeva degli intenti nuovi, e perciò non decadde, ma si trasformò. In ugual punto di vista dovrebbe sempre porsi lo storico, così da osservare le innumerevoli variazioni dell'arte, attraverso i secoli, non già a paragone di forme artistiche ch'egli prediligga, bensì con la convinzione che quelle variazioni abbiano corrisposto al variare degli intenti estetici: ed è opera e virtù di critica il determinare quelli intenti, ritrovando per essi la vera significazione e il pieno valore di opere d'arte anche remotissime, e prima mute a noi» (Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, cit. [vedi nota 2], p. 15, nota 3). La prima lezione del corso romano dell'anno 1927-1928 affrontò proprio il tema della «supposta progressione o decadenza nell'arte» (Gianandrea, *Pietro Toesca*, cit. [vedi nota 8], p. 72, nota 37).

43 Aldi, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 24), pp. 161-164.

44 Toesca, *Precetti*, cit. (vedi nota 24), p. 14.

45 Ivi, p. 20.

46 Ivi, pp. 102-103. Tali affermazioni rispondono alla cosiddetta «legge del compenso» riscontrata dal giovane Toesca (Ivi, pp. 101-102) alla base del processo creativo dell'artista e della variazione della sensibilità umana, che ne costituisce la materia prima (Aldi, *Pietro Toesca*, cit. [vedi nota 24], pp. 165-167).

47 «Bandita da tempo un'estetica formata su principi aprioristici, la ricerca storica ha ricondotto gli studi delle arti figurative all'esame oggettivo delle opere d'arte: è la prima base per ritrovare le leggi che nel corso del tempo hanno regolato l'apparire in diverse forme, più che l'evoluzione, dell'arte, per ricostituire la storia delle variazioni della sensibilità umana dinanzi al mondo delle forme, per giungere ad una vera estetica storica» (P. Toesca, recensione a G. Fraccaroli, *L'Irrazionale nella Letteratura*, Torino 1903, “L'Arte”, VII, 1904, p. 207). Toesca allude brevemente a *Die spätromische Kunst-Industrie* già nel 1905: Id., recensione

della libera appropriazione di questo concetto da parte di Toesca è il suo utilizzo come supporto per una critica storicamente fondata⁴⁸ e la sua interpretazione in senso individuale nel caso di Giotto, lontana dal carattere sovraperonale che sembra avere il *Kunstwollen* nell'originaria elaborazione di Riegl⁴⁹. In questo senso, andrà naturalmente tenuto conto dell'*Estetica* di Benedetto Croce (1902), ricordata da Toesca per «l'importanza del criterio storico per la comprensione dell'arte del passato»⁵⁰, e più puntualmente richiamata a piè della medesima pagina de *Il Medioevo* poco sopra della nota prima menzionata⁵¹ riguardo al bisogno «di immedesimarci nello stile di quelle espressioni, di ritrovare il medesimo punto di vista nel quale stava l'artefice che le creò»⁵² per comprendere il valore artistico di opere lontane dalle proprie personali preferenze estetiche, che, per Toesca, rimanevano comunque di stampo classicista, come egli stesso rivelava alla pagina subito precedente⁵³.

a J. Strzygowski, *Byzantinische Denkmäler, III: Ursprung und Sieg der altbyz. Kunst*, Wien 1903, "Rivista Storica Italiana", XXII, 1905, pp. 309-313, in particolare p. 310, nota 2.

48 «Nondimeno, non si può eliminare dai giudizi critici il concetto di "decadenza": il quale, per esempio, si impone a chi osservi quelle età del Medioevo in cui le facoltà creative dell'artista restano del tutto inerti, e l'arte si restringe ad una ripetizione stereotipa di tipi iconografici che, allontanandosi, dalle forme originarie, perdono sempre più il loro valore di espressione. Né quel procedimento critico esclude gli apprezzamenti sul diverso valore delle opere d'arte, li costituisce anzi su un fondamento più sicuro, fornendo il mezzo per giudicare in quale grado le opere d'arte (ossia le espressioni estetiche) raggiungano i propri intenti» (Toesca, *Storia dell'arte italiana, I, Il Medioevo*, cit. [vedi nota 2], p. 15, nota 3).

49 Gianandrea, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 8), p. 65. Sul concetto di *Kunstwollen*, emerso, come noto, in *Stilfragen* (Berlin 1893) e soprattutto in *Die spätromische Kunst-Industrie* (Wien 1901), più di recente, senza alcuna pretesa di esaustività: G.C. Sciolla, *Die Methode der Kunstgeschichte. Riflessioni sul metodo della storia artistica di Riegl, Strzygowski, Tietze e Dvořák*, in Id., *Argomenti Viennesi*, Torino 1993, pp. 73-130, in particolare p. 106; Id., *La critica d'arte del Novecento* [1995], Novara 2006, pp. 13-22, 39-41 (con bibliografia precedente); G.L. Tusini, *Il fronte della forma. Percorsi nel Kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, Bologna 2005, pp. 32-34; Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte*, cit. (vedi nota 40), pp. 74-75; E. Lachnit, *La Scuola di Vienna all'epoca di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi*, cit. (vedi nota 25), pp. 159-163, in particolare p. 161. Sui rapporti con l'ambiente italiano: G.C. Sciolla, *La «Scuola di Vienna» e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, atti del convegno (Vienna, 4-10 settembre 1983), a cura di H. Fillitz e M. Pippal, I, *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Wien 1984, pp. 65-81, ora in Id., *Argomenti Viennesi*, cit. (vedi nota 40), pp. 9-39; Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte*, cit. (vedi nota 40), pp. 91-181.

50 Toesca, *Storia dell'arte italiana, I, Il Medioevo*, cit. (vedi nota 2), p. 4. Sulla posizione di grande autonomia da parte di Toesca nei confronti di Croce: Castelnuovo, *Introduzione*, cit. (vedi nota 30), p. 237; Aldi, *Istituzione*, cit. (vedi nota 4), p. 115; Romano, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 1), p. 16 e nota 29; Aldi, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 24), p. 166, nota 68; Scarrocchia, *Oltre la storia dell'arte*, cit. (vedi nota 40), pp. 94-97; Ruffini, *Sul metodo*, cit. (vedi nota 4), pp. 120-122.

51 Toesca, *Storia dell'arte italiana, I, Il Medioevo*, cit. (vedi nota 2), p. 15, nota 2.

52 Ivi, p. 14.

53 «A noi che nell'arte classica dell'età imperiale romana troviamo una rispondenza quasi perfetta colla nostra attuale coscienza estetica, è ovvio il giudicare essere segno di una crescente decadenza un tale trasmutarsi che condusse l'arte ad opere tanto aliene dall'animo nostro. Ma quel sentimento di simpatia che tiene desta la nostra attenzione verso ogni espressione estetica deve sospendere un giudizio troppo precipitoso, mentre la riflessione e lo studio di immedesimarci nello stile di quelle espressioni, di ritrovare il medesimo punto di vista nel quale stava l'artefice che le creò, dischiuderanno in opere a prima aspetto tanto lontane da noi dei concetti nuovi, espressi talvolta in modo perfetto perché in piena rispondenza con lo spirito delle età passate» (Ivi, pp. 13-14).

A questo punto, il docente si pone la questione di ciò che oggi si chiamerebbero la formazione e il percorso artistico di Giotto: «ma, a questo punto, sorgono spontanee in voi molte domande: chi era Giotto? E che cosa sappiamo di lui? come era riuscito a operare così? cioè: chi gli fu maestro? e quali furono le sue opere? non si può conoscerlo in qualche suo lavoro primitivo, che lo mostri ancora incerto, come un giovane che si forma? e poi, in altre opere che a mano a mano lo rivelino in altri aspetti? cioè: non si può vedere quali vicende la sua arte abbia avute? Sono tutte domande, queste, che appartengono alla ricerca storica»⁵⁴, ovvero l'indagine storico-artistica vera e propria. Toesca ci tiene a precisare che l'attenzione non debba concentrarsi tanto sulle notizie biografiche quanto sulle vicende stilistiche⁵⁵. In questa sottolineatura si nota la piena adesione a un modo di affrontare la personalità di un artista sulla base degli sviluppi del suo stile riscontrabili nelle opere che si era progressivamente andato affermando dal secondo decennio del Novecento e soprattutto negli anni Venti anche grazie alla generazione più giovane di storici dell'arte maggiormente sensibili all'estetica crociana e alle suggestioni della "pura visibilità", come Roberto Longhi e Lionello Venturi. Lo stesso Adolfo Venturi, la cui prima attività era stata caratterizzata da un grande interesse nei confronti della ricerca di documenti d'archivio, tipico del clima positivista di fine Ottocento, di cui aveva risentito anche la formazione di Toesca, mostrava di partecipare a questa svolta nei volumi della *Storia dell'arte italiana* relativi al Quattrocento usciti nel terzo decennio del secolo⁵⁶.

L'insegnante non intende soffermarsi neanche sulle questioni storiografiche che concernono più specificamente lo stile di Giotto, in quanto il suo uditorio non avrebbe una preparazione adeguata. Infatti, sarebbe necessaria «una risposta fondata sull'in-

54 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), pp. 216-217.

55 «Se alcune, per avere una risposta, non richiedono che si conosca l'arte di Giotto, come son quelle sulle notizie esteriori intorno al pittore (quando egli sia nato, di chi fosse figliolo ecc.), altre, invece, vogliono una risposta fondata sull'intima conoscenza di quell'arte: e sono le più importanti perché riguardano la vita interiore dell'artista, cioè la storia della sua arte. Alle prime domande posso rispondere in poche parole perché, purtroppo, le notizie biografiche su Giotto sono assai scarse, e perché non voglio affatto che voi diate loro tanta importanza da credere che in esse consista la Storia dell'Arte. [...] Le altre domande, che ci siamo fatte, ci introducono assai più nel vivo della Storia dell'Arte, dove ci sono ancora tante oscurità e tanti problemi» (Ivi, p. 217).

56 C.L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia e complementi* (1948), Firenze 1990, pp. 34-37; Sanvito, *Verso una biografia*, cit. (vedi nota 39), pp. 171-174. Va tuttavia ricordata l'affermazione di Toesca nella breve autobiografia in terza persona inviata a Longhi in vista della stesura dell'*Omaggio* di aver sempre operato «fuor d'ogni canone, sia della cosiddetta "pura visibilità" – scolastico strumento –, sia di preconcetti generici di colore storico, o sociale, o stentatamente filosofico» (lettera di Pietro Toesca a Roberto Longhi, 30 maggio 1950, citata in Barbolani di Montauto, *Toesca*, cit. [vedi nota 4], p. 35; Longhi, *Omaggio*, cit. [vedi nota 4], p. 247). Del resto, un simile approccio all'individualità dell'artista, con un richiamo significativo all'*Estetica* di Croce, è dato riscontrare già in alcuni appunti preliminari del corso tenuto all'Università di Torino nell'anno 1912-1913: «Ogni individuo imprime ne' suoi atti un'impronta speciale. Ogni individuo sente ed esprime in modo individuale. Variano le espressioni estetiche come le espressioni più banali della vita. Vedi le dottrine di Benedetto Croce. L'opera d'arte reca perciò l'impronta del suo artefice, derivata dalle sensazioni dell'artista e del modo con cui esse furono elaborate. Così si forma il cosiddetto *stile*» (citato in Aldi, *Istituzione*, cit. [vedi nota 4], p. 115).

tima conoscenza di quell'arte»⁵⁷, ottenuta solo dopo «aver osservato più e più volte le maggiori opere di Giotto, e non nelle fotografie ma negli originali»⁵⁸. Pare qui riecheggiare il celebre motto «prima 'conoscitori', poi storici», che Toesca ricordava di aver pronunciato al termine della prolusione al suo primo corso presso l'Università di Torino (anno accademico 1907-1908) nella nota biografica inviata a Longhi in vista dell'*Omaggio* del 1950⁵⁹.

L'insegnante dichiara di volersi piuttosto occupare di «questioni storiche più generali»⁶⁰, sfruttando le conoscenze più avanzate dei suoi studenti nell'ambito della letteratura italiana. Allude quindi a un parallelo tra Dante e Giotto, riprendendo un tema caro al Toesca dei *Precetti d'arte*⁶¹, per poi però tornare a concentrarsi sul pittore, ribadendo la lettura della sua opera precedentemente esposta⁶². In realtà, Toesca non resiste a tracciare almeno brevemente la vicenda dell'arte di Giotto, dalla formazione presso Cimabue, a contatto con le «concordi forze che allora trascorrevano nell'arte nostra»⁶³, argomento del ricordato corso romano del 1928-1929, agli esordi da riconoscere con decisione negli affreschi della chiesa superiore di Assisi, contro i «discordi pareri» di parte della critica, all'accrescimento delle potenzialità pittoriche ed espressive delle opere successive, nelle quali non vengono però mai meno le «qualità più particolari» già visibili nei dipinti assisiati. A motivare questo «continuo e vitale variare» è sempre «la volontà dell'artista di esprimere un proprio mondo interiore». Si tratta del canovaccio della ben più distesa trattazione del percorso di Giotto nella *Pittura fiorentina del Trecento* e, più tardi, nella voce del 1933, nella monografia del 1941 e all'interno del volume sul *Trecento*⁶⁴. Anche in quei testi la comprensione delle qualità

57 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 217.

58 Ivi, p. 218.

59 Barbolani di Montauto, *Toesca*, cit. (vedi nota 4), p. 35. Così l'avrebbe poi ripreso Longhi (*Omaggio*, cit. [vedi nota 4], pp. 243-244, 247): «a me che, sedicenne, l'ascoltavo, risuonano ancora alla memoria certe parole conclusive della Sua prolusione: "prima conoscitori, poi storici", il cui senso mi fu sempre chiaro dal magistero specialisticamente acerrimo del Toesca e della Sua grande attività successiva. [...] "prima conoscitori, poi storici"; un "prima" e un "poi" quasi costantemente fusi nel vasto disegno della "Storia"». Sull'origine morelliana di questo detto: G. Previtali, *A propos de Morelli*, "Revue de l'art", 42, 1978, pp. 27-31, in particolare p. 30 e nota 29.

60 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 218.

61 Id., *Precetti*, cit. (vedi nota 24), pp. 17-22; Vargas, *L'Omaggio*, cit. (vedi nota 4), pp. 15-18.

62 «Giotto [...] nelle proprie opere non seguì una guida esteriore, nemmeno la 'natura', ma tutto formò del proprio intimo piegando al proprio fine ogni cosa, anche l'osservazione del vero» (Toesca, *Una lezione*, cit. [vedi nota 3], p. 218).

63 Ivi, p. 219.

64 Toesca, *La pittura*, cit. (vedi nota 33), pp. 5-40; Id., ad vocem *Giotto*, cit. (vedi nota 34); Id., *Giotto*, cit. (vedi nota 34), pp. 9-107; Id., *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, cit. (vedi nota 34), pp. 442-499. Per un resoconto complessivo ancora validissimo del percorso di Giotto e delle problematiche affrontate dalla critica fino a tutto il Novecento: *Giotto. Bilancio critico di sessant'anni di studi e ricerche*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 5 giugno-30 settembre 2000), a cura di A. Tartuferi, Firenze 2000; M. Boskovits, ad vocem *Giotto di Bondone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LV, Roma 2001, pp. 401-423 (con bibliografia precedente; [https://www.treccani.it/enciclopedia/giotto-di-bondone_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giotto-di-bondone_(Dizionario-Biografico)) [ultimo accesso: 10 ottobre 2022]), a cui aggiungere almeno, per un aggiornamento bibliografico, S. Romano,

estetiche più alte dell'arte giottesca a partire dagli affreschi Scrovegni diventa la base per ripercorrere l'intera opera del maestro, individuandone le origini e seguendone lo sviluppo successivo⁶⁵.

Terminata la lezione, Toesca si complimenta con il professore, che si scopre essere stato un suo allievo, per aver fondato «la conoscenza di Giotto sulla comprensione delle opere [...] lasciando in disparte ogni notizia storica superflua»⁶⁶. La conoscenza dell'arte si rivela dunque come comprensione delle qualità stilistiche delle opere, fondamento necessario per ogni ricerca in ambito storico-artistico⁶⁷.

Prima di concludere il mio contributo affrontando l'articolo del 1932, credo che sia qui opportuno discutere brevemente l'interpretazione che hanno recentemente proposto Manuela Gianandrea e soprattutto Marco Ruffini riguardo ai rapporti tra il «saper vedere» e «la ricerca storica» nell'approccio metodologico di Toesca⁶⁸. Sintetizzando, i due studiosi hanno sostenuto che il primo elemento rivestirebbe una maggiore importanza nello studio dell'arte italiana a partire dalla fine del Duecento e da Giotto in avanti specialmente, ambito cronologico in cui lo storico di Pietra Ligure riconosceva la prevalenza dell'individualità dell'artista, mentre il secondo sarebbe preponderante per le indagini sull'arte medievale antecedente, le cui opere apparivano a Toesca come il risultato di «un'attività collettiva»⁶⁹.

Tali considerazioni nascono in particolare da una delle affermazioni metodologiche di Toesca nella già menzionata *Introduzione a Il Medioevo*, dove si fa appunto discendere dal ruolo meno incisivo dell'individualità artistica prima della svolta del tardo XIII secolo «un metodo di ricerca e d'esposizione differente da quello richiesto negli altri periodi più recenti»⁷⁰. In questi ultimi «il prevalere dell'opera individuale obbliga a ricostruire l'attività dei singoli artisti e le parziali azioni ch'essi esercitarono intorno

La O di Giotto, Milano 2008; *Giotto e compagni*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 18 aprile-15 luglio 2013), a cura di D. Thiébaud, Paris 2013; *Giotto, l'Italia*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 settembre 2015-10 gennaio 2016), a cura di S. Romano e P. Petrarola, Milano 2015; A. Monciatti, «E ridusse al moderno». *Giotto gotico nel rinnovamento delle arti*, Spoleto 2018.

65 Valga per tutti questo efficace passo della voce Treccani: «negli affreschi dell'Arena di Padova, è qualità sovrana nella forma la forza di rappresentazione della profondità e delle masse, tutto riuscendo subordinato e rivolto all'impressione netta dei valori plastici; nell'intimo, che determina quella forma e ne è espresso, qualità sovrana è l'intuizione profonda dei moti psichici, in aspetti non accidentali eppure fermamente distinti; e sono qualità in tale reciproco temperamento che individuano G. fra tutti. Ora, quei caratteri affermandosi tutti, ma non così spiegateamente, in altri dipinti, ne attestano autore G. nel periodo in cui liberava la sua individualità nell'arte» (Toesca, ad vocem *Giotto*, cit. [vedi nota 34], p. 212).

66 Toesca, *Una lezione*, cit. (vedi nota 3), p. 220.

67 È qui ancora una volta riecheggiato l'approccio metodologico di Toesca – sintetizzato nel citato motto «Prima conoscitori, poi storici» –, che «muovendo dall'apprendimento della individualità delle opere ne ritrova attraverso le forme i nessi spirituali» (Barbolani di Montauto, *Toesca*, cit. [vedi nota 4], p. 35; Longhi, *Omaggio*, cit. [vedi nota 4], p. 243).

68 Gianandrea, ad vocem *Toesca, Pietro*, cit. (vedi nota 2); Ead., *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 8), pp. 65-68; Ruffini, *Sul metodo*, cit. (vedi nota 4), pp. 122-124.

69 Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, cit. (vedi nota 2), p. 2.

70 *Ibidem*.

a sé, prima di ricomporre nelle sue linee generali lo svolgimento dell'arte, [...] nel periodo più antico è invece necessario di porre in vista soprattutto lo sviluppo generale dell'arte, se si vogliono osservare nella luce conveniente le singole opere, i cui caratteri risultarono quasi sempre dalle diffuse condizioni artistiche più che da qualità proprie del genio individuale»⁷¹.

Inoltre, per le medesime ragioni, nei secoli medievali la considerazione del contesto storico-culturale, «la storia della coltura», può offrire un contributo particolarmente significativo per dipanare «lo svolgersi di quella attività artistica collettiva»⁷². Queste aperture che oggi si direbbero interdisciplinari non escludono tuttavia che l'attenzione dello storico dell'arte debba essere volta a «indagare [...] le opere d'arte non soltanto nel loro significato storico ma anche, e soprattutto, nel loro particolare contenuto e valore estetico». Mi sembra che in questi passaggi così significativi Toesca non stia proponendo una diversa ponderazione del «saper vedere» e della «ricerca storica» tra l'arte medievale e l'arte moderna. Piuttosto, la «ricerca storica» avrà un obiettivo diverso tra le due macro-epoche, focalizzato sullo «sviluppo generale dell'arte» per l'età medievale e sull'«attività dei singoli artisti» per l'età moderna. Il «saper vedere», ovvero, come si è visto, la comprensione delle qualità estetiche delle opere, costituirà invece la base necessaria dell'approccio alle testimonianze artistiche di qualunque periodo⁷³. Differente sarà inoltre tra i due momenti la valutazione dell'individualità dell'artista creatore, fondamentale a partire da Giotto e dal tardo Duecento, poco più che una variante interpretativa della tradizione figurativa e delle aspirazioni collettive durante il Medioevo⁷⁴. Significativamen-

⁷¹ Ivi, pp. 2-3.

⁷² Ivi, p. 3.

⁷³ Infatti, «le opere d'arte, anche quando sorgono da una elaborazione collettiva e quasi impersonale, sono prodotto di emozioni estetiche ch'esse vogliono esprimere e comunicare, né possono essere intese e giudicate se non si osservano in tale loro aspetto» (*Ibidem*). Anche a chiusura del volume, nel 1927, Toesca (Ivi, p. 1150) afferma che «ricomporre la storia dell'arte medioevale non è accumulare dati esteriori, e nemmeno adunare, quante più si possano, notizie di opere, sebbene questo sia necessario fondamento; è ricercare le cause che abbiano determinato il variare dello stile; né differisce dalla ricerca dei fattori dell'arte in altri periodi se non perché nel Medioevo la scarsa azione individuale dell'artista lasciò fluire più libere e più estese, fin dal remoto del tempo e dello spazio, correnti di idee e di forme». Analoghe osservazioni a questo proposito sono offerte in Gandolfo, *Gli allievi*, cit. (vedi nota 39), p. 94. Opportunamente Manuela Gianandrea (*Pietro Toesca*, cit. [vedi nota 8], pp. 66-67) riconosce che «quali che siano, pertanto l'epoca, il luogo, la materia dell'opera il ricercatore deve osservare prima di tutto lo stile, da considerarsi per Toesca ciò che esse hanno di più intrinseco e maggiormente rivelatore delle loro origini. Questa è la scelta di fondo della critica d'arte di Pietro Toesca, lo stile – la “speciale metodica” dello storico dell'arte».

⁷⁴ «Nella individualità era appunto il contrasto maggiore tra Giotto e l'arte dintorno a lui. In questa, sebbene già andasse scindendosi per l'opera sempre più particolare di diversi artisti, dominava la tradizione, con suoi canoni impersonali, con suoi modi prestabiliti, accettati fino al segno di sopprimere ogni creazione individuale, o di ridurla a poco [...] tutta la storia dell'arte sta a dimostrare nella tradizione una costante su cui germogliano le forze individuali più vive, essa presenta dei lunghi periodi in cui l'annullarsi del potere creativo individuale non va a danno delle qualità delle opere, quando l'arte possieda già, senza bisogno di modificarlo ancora, un mezzo di espressione di un compiuto e immutabile ordine di sentimenti e di concetti così perfetto da doverlo accettare, non restando che di adoprarlo con intendimento. E nell'intendere, or più or meno, e portare a diverso grado la capacità di espressione delle forme tradizionali consiste allora soprattutto la differenza individuale tra i diversi artisti» (Toesca, *Giotto*, cit. [vedi nota 34], p. 112). La pittura bizantina è per Toesca sommo esempio di uno «stile

te la questione dell'individualità artistica fu argomento delle prime due lezioni di Toesca nel corso romano dell'anno accademico 1926-1927⁷⁵, a ridosso del completamento de *Il Medioevo*, e fu particolarmente approfondita all'interno della monografia su Giotto nel 1941⁷⁶. Nella voce probabilmente autobiografica dell'*Enciclopedia italiana* nel 1937 lo studioso definiva il suo metodo «soprattutto di ricerca dell'individualità»⁷⁷.

«*Saper vedere*» uscì sugli «Annali della istruzione media» nel 1932. Lo scritto costituisce una sorta di formulazione teorica dei temi affrontati tre anni prima a partire dal caso esemplare di Giotto. L'intenzione immediata è ancora una volta didattica. Toesca si occupa dell'insufficiente cultura artistica del pubblico medio, individuandone una ragione nella pressoché completa assenza di una formazione scolastica a «saper vedere» le opere d'arte⁷⁸. Un primo ostacolo è la scarsa attenzione al visibile, che è invece sviluppatissima nell'artista figurativo. Infatti, non si può «essere [...] indifferenti a quello che più interessa l'artista anche prima ch'egli crei la sua opera: a tutto il visibile; altrimenti, sarebbe facile restare indifferenti alla visibile forma dell'opera d'arte: alla forma, ch'è il mezzo di espressione e il tramite dell'intimo»⁷⁹. Anche in questa considerazione della forma visibile come mezzo specifico di espressione dell'artista si può vedere con Sciolla una vicinanza a quella commistione di «pura visibilità» ed estetica crociana a cui si rifaceva la critica d'arte italiana dei primi decenni del Novecento⁸⁰, sempre che, come detto, il riferimento a tali paradigmi di metodo vada inteso in senso non troppo stringente, secondo quell'atteggiamento empirico tipico di Toesca e da lui stesso rivendicato nella già menzionata nota biografica del 1950⁸¹. Dello stesso Croce, pur stimato, come si è visto, per il contributo al superamento dell'idea di progresso artistico, Toesca scriveva in una ben nota lettera del 1935 all'amico Bernard Berenson che aveva «guastato i cervelli» degli storici dell'arte»⁸².

Un ostacolo più grande va però superato per «saper vedere» le opere d'arte: è il pregiudizio naturalistico già affrontato in *Una lezione su Giotto*. Rievocando le sue

impersonale», che «mostra tutta la sua altezza, e anche la capacità d'interpretazioni diverse per finezza tecnica e per tono di emozione, trattato variamente dai diversi artefici pur senza uscire dai suoi limiti» (Ivi, p. 120). Sull'apprezzamento di Toesca per l'arte bizantina: M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003, pp. 117-130; De Marchi, *Perché vale ancora la pena*, cit. (vedi nota 4), pp. 34-36. Sull'importanza di Giotto per Toesca quale figura cardine per l'avvento dell'individualità artistica alla fine del Medioevo: Gianandrea, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 8), p. 68.

75 Ivi, p. 72 nota 40.

76 Toesca, *Giotto*, cit. (vedi nota 34), pp. 111-120.

77 [P. Toesca], ad vocem *Pietro Toesca*, in *Enciclopedia Italiana*, XXXIII, Roma 1937, p. 965.

78 Id., «*Saper vedere*», cit. (vedi nota 3), p. 10.

79 Ivi, p. 11.

80 Sciolla, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 7), p. 113.

81 Vedi nota 56.

82 Lettera di Pietro Toesca a Bernard Berenson, 8 settembre 1935, citata in Aldi, *Pietro Toesca*, cit. (vedi nota 24), p. 166, nota 68. Sul rapporto con Croce vedi nota 49. Per l'amicizia con Berenson: L. Lorizzo, *Pietro Toesca all'Università di Roma e il sodalizio con Bernard Berenson*, in *Pietro Toesca e la fotografia*, cit. (vedi nota 2), pp. 103-125; Barbolani di Montauto, *Toesca*, cit. (vedi nota 4), pp. 29-31.

prime visite ai musei da liceale tardottocentesco, in tempi in cui la Storia dell'arte non era ancora materia curricolare, Toesca ricorda la difficoltà nell'intendere quei dipinti più antichi che non corrispondevano all'orizzonte d'attesa di chi possedeva «una preparazione “artistica”, formatasi sul “vero” [...] insieme col senso, bisognò addestrare anche l'intelletto ad avvicinarsi alle opere d'arte»⁸³. Una possibilità di dare ragione di opere che non rispettino il canone estetico naturalistico è il considerarle come i necessari stadi preparatori per la piena affermazione dei valori mimetici. Ovviamente Toesca rifiuta tale «concetto di “progresso” nelle arti del disegno», pur riconoscendo che «lungamente ha servito a ricomporre la storia, dagli esordi alle “età d'oro” e alla “decadenza”»⁸⁴. Si è detto sopra che ancora Adolfo Venturi aveva sposato tale visione, tra l'altro collegandola all'evoluzionismo darwiniano⁸⁵. Il difetto dell'idea di progresso artistico consiste nella svalutazione delle opere di maggiore qualità, che dovrebbero anzi essere le più indicate per formare alla comprensione dell'arte.

A titolo di esempio, Toesca presenta due celebri tavole degli Uffizi, l'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano e la *Maestà di Santa Trinita* di Cimabue. Rispetto alla prima, l'autore invita a non confrontarla con il dipinto di medesimo soggetto di Masaccio a Berlino, ma piuttosto di cogliere il peculiare «modo di vedere» di Gentile, che crea un mondo figurativo da comprendere nelle sue specifiche componenti, le quali, nella loro diversità rispetto al canone naturalistico-classicista a cui si è più abituati e che porta a vedere nel Rinascimento l'apice dell'arte italiana, possono al contrario arricchire «la nostra facoltà di sentire, la nostra vita interiore»⁸⁶. La *Maestà* di Cimabue, artista di cui Toesca aveva da poco redatto la voce relativa dell'*Enciclopedia Italiana*⁸⁷, risponde invece allo scopo di esercitare «il fascino religioso d'ogni antica immagine sacra, immobile, simmetrica»⁸⁸. In questo caso, infatti, l'opera non esprime tanto il «modo di vedere» e il mondo interiore di un singolo artista quanto le più vaste aspirazioni

83 Toesca, «*Saper vedere*», cit. (vedi nota 3), p. 12.

84 Ivi, p. 13.

85 Sanvito, *Verso una biografia*, cit. (vedi nota 39), pp. 166-167.

86 Toesca, «*Saper vedere*», cit. (vedi nota 3), p. 13. Nel «modo di vedere» si rende appunto manifesta l'individualità dell'artista: «Il modo di vedere di un pittore, in quanto è artista, non è quello di tutti, necessario soltanto ai pratici rapporti col mondo esteriore: in esso si concentra tutta l'individualità dell'artista. [...] non c'è altro mezzo di sentire e di comprendere l'arte di Giotto che intendere il modo di vedere che gli fu proprio, improntato nelle sue opere. Nell'artista, che ha da esprimersi in forme visibili, il modo di vedere risulta dal complesso di tutte le sue qualità spirituali; le quali condizionano a sé la visione, limitandola o sviluppandola in diverso senso, e ponendovi così un'impronta ch'è l'individualità stessa dell'artista. [...] Il modo di vedere dell'artista, intiera espressione della sua individualità, tutto ciò rivela nelle opere, in tratti visibili, [...] vi imprime le qualità originarie, e il loro modificarsi, le relazioni dell'artista con quanto lo circonda e la loro azione su di lui; [...] tutto l'essere dell'artista. Quanto i capolavori rivelano d'un tratto all'animo commosso, l'osservazione della loro forma, generata dal modo di vedere dell'artista, scopre nelle sue ragioni, nella sua storia, e può definire con certezza» (Id., *Giotto*, cit. [vedi nota 34], pp. 14-15). A confronto si possono richiamare le premesse metodologiche del corso torinese dell'anno 1912-1913 (vedi nota 56).

87 P. Toesca, ad vocem *Cimabue, Giovanni*, in *Enciclopedia Italiana*, X, Roma 1931, pp. 245-246 (https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-cimabue_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

88 Toesca, «*Saper vedere*», cit. (vedi nota 3), p. 14.

della società contemporanea che si riconosceva nella tradizione figurativa bizantina di cui Cimabue si fa interprete, dimostrandosi in quest'aspetto ultimo autentico artista medievale italiano secondo la periodizzazione di Toesca⁸⁹.

L'autore tira quindi le somme della sua trattazione: è necessario formare i giovani a osservare le opere d'arte come «realità creata dall'artista», non dipendenti dalle comuni abitudini visive. Questa realtà può essere compresa solo attraverso la forma, imprescindibile mezzo visibile che permette di cogliere il contenuto espressivo. A questo scopo è indispensabile accogliere la diversità formale delle opere, senza rimanere bloccati in personali pregiudizi estetici. Solo così la vita spirituale di ciascuno potrà arricchirsi attraverso la varietà dell'arte⁹⁰. Il «saper vedere» costituisce per Toesca il fondamento ineludibile «della critica e della storia dell'arte», cioè del giudizio di valore sullo stile delle opere d'arte, unione di forma visibile e vita interiore comunicata per mezzo di quella forma, e dell'indagine sulle origini e gli esiti delle diverse espressioni stilistiche⁹¹. Sono questi i «bastioni di difesa» metodologici saldamente eretti dallo studioso, per usare l'efficace metafora di Romano riferita ai due volumi della *Storia dell'arte italiana*⁹².

89 Toesca, *Storia dell'arte italiana*, I, *Il Medioevo*, cit. (vedi nota 2), pp. 1003-1013; Id., *La pittura*, cit. (vedi nota 33), pp. 8-13; Id., *Giotto*, cit. (vedi nota 34), pp. 122-124.

90 «Queste, e altre opere, pur diversissime tra loro, che abbiano la stessa altezza d'arte [...] dovrebbero essere presentate, anche prima di ogni notizia storica esterna, all'intelligenza dei giovani per addestrarla a vedere, a trovare nell'arte non un riflesso della nostra quotidiana sensibilità ma una realtà creata dall'artista con gli elementi adatti per ch'essa sussista e s'imponga: una realtà indecifrabile se non se ne scopra l'intima essenza, sempre facile a ritrovare, quando non si riveli da sé senza ostacolo alcuno, attraverso la forma, ch'è varia e diversa a seconda del diverso intimo delle creazioni dell'arte. Saper vedere nell'arte richiede che il senso sia educato a osservare, a contemplare ogni aspetto visibile onde l'opera d'arte può essere formata; ma richiede anche che l'intelletto sia pronto ad accettare l'opera d'arte quale è nei suoi dati sensibili, se pur disformi dai nostri consueti, e attraverso quelli, cioè mediante la forma – solo mezzo di sua espressione – a penetrarne l'intimo. Così vedute, le opere d'arte che prima potevano sembrare cose rimorte, non soltanto manifestano il loro essere eterno ma possono rivelare dei modi nuovi del senso e della mente onde si accresca la nostra vita spirituale: possono rivelarsi capolavori» (Id., «*Saper vedere*», cit. [vedi nota 3], p. 14).

91 «Avviato codesto addestramento [...] è facile giungere, con fondata coscienza, alla critica e alla storia dell'arte. Sapendo vedere in quel modo, si può criticamente giudicare le opere d'arte nelle loro relazioni tra forma e spirito, cioè nello stile; si può ricercarne le origini e le conseguenze, costruendo non di fatti esteriori ma dei più intrinseci la storia dell'arte» (Ivi, pp. 14-15).

92 G. Romano, *Studi sul paesaggio: storia e immagini* [1978], Torino 1991², p. XXXV.