

## ANTOLOGIA DI CRITICI

Una lezione su Giotto ascoltata da Pietro Toesca nel 1931 \*

*Dal folto elenco degli scritti di Pietro Toesca (vedilo, fino al 1948, in 'Proporzioni' 1948, pp. XI-XV e, aggiornato al 1960, nella nuova edizione de La pittura e la miniatura nella Lombardia a cura di Enrico Castelnuovo, Torino 1966) riteniamo utile estrarre — omaggio al maestro degli studi giotteschi a celebrazioni oramai avviate — questa 'divagazione letteraria', che per la sede in cui comparve sarà certo sfuggita a molti dei nostri lettori. Uno scritto di cui ci pare da sottolineare, soprattutto, il valore 'esemplare' e 'programmatico', nella polemica affermazione di una storiografia che, per non esporre 'cose vaghe', poggia sui solidi fondamenti di una cultura media (Toesca dice, addirittura, 'elementare') e sull' 'intima conoscenza dell'arte', sulla 'comprensione delle opere'.*

(g. p.)

Avevo accettato l'incarico di riferire come fosse insegnata la Storia dell'Arte nelle scuole medie di una vasta zona dell'Italia centrale: e da più giorni, passando di città in città, da un liceo all'altro, ora mi rammaricavo del mio ufficio, grave quando non sentivo che il peso morto di quell'insegnamento, ora me ne rallegro se mi pareva che qualcosa di vivo e di nuovo si aprisse alla mente dei giovani. Ed ero in un giorno di serena fiducia quando giunsi a \*\*\*, la piccola città silenziosa tra le vecchie case e la cattedrale romanica, tra il passare frequente dei contadini e l'assiduo battere delle fucine dei suoi fabbri. Nell'atrio del liceo — stabilito in un vecchio convento — i giovani già si accalcavano per entrare, ma un gruppo si tratteneva ancora da un lato, dove in una cornice, sotto vetro, erano esposte alcune fotografie, forse dieci, di affreschi di Giotto. Era appunto l'ora della 'Storia dell'Arte': 'udremo', pensai, 'che cosa qui si dice di Giotto'.

Poco dopo, nell'aula, entrò l'insegnante; e subito si fece quel silenzio che si sente, in classe, quando c'è un estraneo... in ispezione. Il professore — un giovane — aveva portato con sé un rotolo; e, svolgendolo, si scusava di aver potuto provvedere, per la lezione su Giotto, soltanto quei due 'ingrandimenti', che ora appendeva a fianco della cattedra: la *Predica di San Francesco agli uccelli* nella chiesa del santo ad Assisi, la *Resurrezione di Lazzaro* nella cappella dell'Arena di Padova. Erano due buone

\* Dagli 'Annali dell'Istruzione media', 1931, pp. 212-220.

Pietro  
Toesca  
su Giotto

fotografie, abbastanza grandi per vederle da qualche metro (circa 0,80 X 1,20), ottenute dal quel 'Gabinetto fotografico del Ministero di Pubblica Istruzione' che, dopo aver reso tanti servizi agli studi e alle scuole — e specialmente alle Accademie di Belle Arti — sta per essere assorbito del tutto nell'istituto 'Luce', dove è da augurare che le sue collezioni siano ampliate sempre più, e servano ancor meglio all'insegnamento.

'Pure, queste due sole fotografie, e le poche altre che avete vedute esposte nell'atrio', proseguiva il professore, 'mi potranno bastare per dirvi di Giotto. Già, 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. Ma qui non facciamo affermazioni teoriche; e procediamo di buona pratica, che anch'essa sottintende i principi teorici.

'Ecco la *Resurrezione di Lazzaro*, uno degli affreschi che rivestono la navata della cappella dell'Arena di Padova, piccolo oratorio così chiamato perché si trova entro la cerchia dell'anfiteatro romano della città. Come tutte le cose, ma soprattutto come le cose d'arte, si può guardarlo senza vederlo, oppure in modo da non intenderlo nelle sue vere qualità: così ci può accadere di udire *L'Infinito* del Leopardi restando indifferenti, quando l'attenzione divaghi altrove o quando il nostro animo resti chiuso a quei sensi, preso troppo da altri. Ma forse per questo affresco, come in genere per le opere delle arti del disegno, e specialmente di pittura, la difficoltà di vederlo, e d'intenderlo, non è tanto nella disattenzione frivola oppure nel contrasto con le nostre condizioni interiori; essa piuttosto consiste, e vigorosa, in concetti e in pregiudizi che ci allontanano dall'opera d'arte anche prima che cerchiamo di comprenderla. 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. 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 di aspetti che ci attrae verso ogni cosa di natura? Il rialzo dello sfondo è quasi un'indicazione astratta d'una roccia, sul cui squallore son situati arbitrariamente

quegli alberi di qualità e di proporzioni non definibili; le figure stesse, nei due gruppi maggiori, sono accalcate in modo da perdere ogni individualità e non vedersene che il vertice delle teste. Ed è facile, con queste riflessioni, non vedere più altro in questo affresco, ed allontanarsene con questa convinzione: ch'esso mortifica in noi la nostra attuale capacità di sentire; anziché accrescere la nostra vita interiore, come un'opera d'arte dovrebbe. E i più attenti, e benevoli, dopo quelle riflessioni potranno concludere che la *Resurrezione di Lazzaro*, come gli altri affreschi suoi compagni, è un monumento storico, da considerare con tutta la curiosità dovuta alle cose rare e antiche, e diverse da noi: ma non altro; conclusione che fra poco voi stessi potrete giudicare.

'Ma chi meglio osserva, sia per facoltà propria, sia per giusta educazione dei sensi e della mente, vede quest'affresco in tutt'altro modo: in un modo, al quale giungono anche gl'inesperti se si abbandonano ingenuamente all'impressione che l'opera d'arte fa sempre a chi la osservi con animo attento e pronto. Risaltano nella *Resurrezione di Lazzaro* certi tratti principali che si presentano subito all'attenzione come il centro dell'opera, da cui tutto dipende: e son facili a vedere, tanto s'impongono; e seguendoli, non soltanto sentite ciò che il dipinto vuole esprimere, ma penetrate nel suo essere e ne vedete le ragioni. Risalta su tutto la figura del Redentore; è, di fronte a questa, in cui l'immobilità dello sguardo concentra tanto potere di volontà e di vita, l'inerte cadavere di Lazzaro; e mentre il miracolo non è compiuto ma è presente la volontà che lo compie, ogni gesto è sospeso nell'attesa, come lo stesso grave atto del Cristo. E noi pure siamo presi dall'immobilità dell'ansia e della certezza; né possiamo lasciare per un istante il Cristo e Lazzaro, o le figure all'intorno; e quanto è fuori del 'dramma' ci lascia indifferenti come inutile scenario, mentre le 'persone', gli attori, hanno ai nostri occhi una evidenza assoluta.

'Ora, immaginate per un istante che in questo affresco si mutino le cose che da principio ci avevano sorpresi, e quasi allontanati dall'osservarlo: che a quello sfondo di azzurro unito si sostituisca un cielo con tutta la profondità e la vaporosità dell'atmosfera; che in luogo di quella indicazione di una montagna e di altri alberi ci sia, sotto quel nuovo cielo, una veduta di paesaggio come la farebbe un paesista moderno, oppure come la intese Benozzo Gozzoli, nel Quattrocento (e lo vedremo tra poco, in un'altra lezione); immaginate ancora che su quelle figure luce e ombra compongano i loro variati effetti e giochi: e vi sarà facile intendere che la nostra attenzione si disperderà vagando

Pietro  
Toesca  
Giotto

a osservare qua e là, non più costretta a concentrarsi sull'azione, com'è nell'opera di Giotto. Nella quale, tutto ciò che da principio ci poteva sembrare difettoso, ora lo intendiamo come necessario per raggiungere il suo scopo. E a questo, ecco Giotto tendere anche più risolutamente di quanto fin qui non abbiamo tendere vato, perché se consideriamo queste figure, qui non abbiamo tendere viene rivolto il nostro animo, alle quali soltanto osservate con tanta noncuranza di particolarità esteriori (siano fisio- nomie individuali, siano fogge di vestiario o altre apparenze accidentali) che anch'essa ci rivela subito quale fine abbia l'artista: con quella semplicità, che esclude i particolari, determinare meglio l'insieme di ogni figura, cioè la sua massa, la sua consistenza e presenza corporea, per esprimere entro le definite forme corporee non le accidentalità esterne ma gli intimi affetti degli animi. Questi, ubbidendo al serrato ordine che impera in ogni parte della composizione, si coordinano come vedete intorno alla figura e all'atto del Redentore. Nel quale potete conoscere in sommo grado un'altra qualità dell'arte di Giotto: ch'egli, il drammaturgo cui poco importa lo scenario perché tutto concentra nell'Uomo, non vuole né atti né affetti violenti; anzi dà agli affetti e al gesto un ritegno che gli consente di definire con più fermezza i moti intimi quasi inafferrabili. Vedete il gesto grave e religioso del Redentore, nel cui sguardo e nel volto l'imperiosa volontà sembra velarsi di tristezza al pianto delle sorelle di Lazzaro...

'Ed ecco un altro affresco, nella chiesa superiore di San Francesco ad Assisi: *Il Santo che predica agli uccelli*. Non bisognano ormai lunghi discorsi per avvicinarvi a quest'opera e perché vi sentiate, e vi riconosciate, la medesima arte di Giotto. È indistinto lo sfondo della campagna dove accadde il miracolo che tutti conoscete dai *Fioretti*; e il tempo distruttore ha avuto cura di cancellare quasi le figure degli uccelli raccolti sotto quell'albero donde ancora si butta qualche loro compagno. Il frate accanto al santo è il solo testimone del fatto miracoloso, ma la sua corporea presenza, pur tanto definita, è come indistinta accanto alla spirituale presenza di Francesco; nel quale, Giotto con la sua decisa fermezza di rilievo e di forma espresse nettamente il carattere della santità fervorosa e insieme l'affetto di quel momento mentr'egli, così forte a sfidare la prova del fuoco o a ricevere le stimmate, non sente che dolcezza nell'animo e accompagna le parole con gesto cauto e raccolto per non turbare i suoi timidi ascoltatori.

'Se avete già osservato, e se ora riguarderete con più attenzione quelle dieci fotografie che ho esposto nell'atrio della scuola,

potrete facilmente intendere sempre meglio, senza altri miei commenti, ciò che vi ho detto dinanzi a queste due sole riproduzioni, e che ora vi riassumo.

‘Per saper vedere un’opera d’arte, e sentirla, bisogna avvicinarla con questa convinzione: che se ha da rivelarci un che di superiore, che ci trasporti fuori dell’ordinario (e mai nessun artista, nemmeno il più ‘realista’, vorrà rinnegare questo scopo dell’arte), essa deve tutto coordinare al suo fine: perciò nella *Resurrezione di Lazzaro*, dipinta da Giotto, ci sembra ora assurdo l’immaginare uno sfondo di paesaggio. Né questo concetto può meravigliarci: non avete che da estendere alle arti del disegno quanto vi dimostra la poesia, facendovi i necessari adattamenti per la diversità dei mezzi di espressione nelle differenti arti.

‘L’opera d’arte mediante la sua forma, quale essa sia, mira al suo scopo; e soltanto accettandone la forma, quale essa sia, possiamo vederne l’intimo, sentirlo e comprenderlo. Se la vedremo in tutto il suo essere, nelle ragioni che collegano la sua forma al suo intento, saremo anche in grado di giudicarla perché potremo valutare fino a qual punto essa raggiunga il suo scopo, e quali cose, variamente elevate, essa ci offra.

‘Procedendo così, abbiamo compreso questi due capolavori; e conosciuto quel vigore morale, e quella spiritualità, che ormai vi saranno sempre presenti quando ricorderete questo Cristo tau-maturo o il San Francesco che predica agli uccelli, sappiamo che cosa ci riveli l’arte di Giotto, e sapremo anche distinguere le opere del maestro da altre che tendano allo stesso scopo ma lo raggiungano in diverso grado, come vedremo tra breve per opera degli imitatori di Giotto osservando un’altra *Resurrezione di Lazzaro* in San Francesco ad Assisi.

‘Ma, a questo punto, sorgono spontanee in voi molte domande: chi era Giotto? e che cosa sappiamo di lui? come era riuscito ad 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; e 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

*Pietro di quell'arte: e sono le più importanti perché riguardano la vita interiore dell'artista, cioè la storia della sua arte.*  
*su Giotto*

‘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. Vi basterà ricordare che Giotto nacque a Firenze, o in terra fiorentina, forse nel 1265; che morì nel 1336, dopo aver lavorato quasi per tutta Italia, dove la sua fama lo chiamava a servizio di principi e di religiosi: da Napoli, a Roma, ad Assisi, a Rimini, a Verona, a Milano donde ritornò già presso al termine della vita, per dar principio al campanile del duomo di Firenze, che porta il suo nome sebbene egli ne abbia condotto soltanto il primo ordine. A Firenze, s’intende, Giotto era tornato molte volte negli intervalli fra quelle opere: e se altrove, fuorché ad Assisi e a Padova, sono scomparsi tutti i suoi affreschi, Firenze ne ha ancora nella chiesa di Santa Croce. A Padova poi — e questo converrà ricordarlo — Giotto aveva lavorato nella cappella dell’Arena intorno al 1305. Ma queste cose, e notizie di altre opere del maestro ancora conservate, le troverete ricorrendo al vostro testo.

‘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. Su questi non bisogna che io vi trattenga: rischierai, altrimenti, di dare meno importanza ad altro su cui occorre trattarsi di più; mi basti soltanto di accennare che c’è chi nega di Giotto questa *Predica di San Francesco agli uccelli*, e c’è chi afferma che il pittore abbia eseguito questo affresco dopo l’Arena di Padova, mentre altri in esso riconosce con certezza i segni della gioventù dell’artista. Queste, ed altre controversie, conviene sapere che ci sono, ma le affronterete più tardi, in maggiore maturità di osservazione e di studi, perché è inutile conoscerne i particolari a chi non abbia il mezzo di scegliere con convinzione tra i differenti pareri, come forse potrete fare quando avrete osservato più e più volte le maggiori opere di Giotto, e non nelle fotografie ma negli originali. Per ora, invece, è meglio occuparsi di questioni storiche più generali, alla cui soluzione almeno in parte possono concorrere anche altri vostri studi. Le indicherò sobriamente, lasciando a voi di maturare con la riflessione ciò che ora vi suggerisco.

‘Giotto fu contemporaneo di Dante; fu della stessa Firenze. E sotto tutte le diversità che sono tra pittura e poesia, riconosce la profonda affinità d’arte fra i due, ché l’uno e l’altro videro a fondo l’animo umano e ne rivelarono gli affetti in modo ugualmente rilevato e preciso.

‘Dante nell’arte, seguendo la sua intima ispirazione, aveva superato il ‘nodo’ (tutti rammentate l’incontro col poeta provenzaleggiante Bonagiunta da Lucca) che tratteneva gli altri; e Giotto, per giungere a queste sue opere, dovette superare uno ostacolo più forte ancora perché formato da consuetudini più antiche, e più fisse, che vincolavano la libertà dell’artista, quale da quella maniera bizantineggiante che vi ho spiegato fosse, nella passata lezione, parlandovi di Cimabue e dei suoi compagni. Giotto superò quel ‘nodo’ seguendo anch’egli il proprio genio. Il quale fu definito già in antico, e dai fiorentini, come osservazione del vero nella natura, narrandosi quell’aneddoto della prima educazione dell’artista, che avete letto anche nel vostro Vasari: Giotto, fanciullo, trovato da Cimabue mentre ritraeva dal vero una pecora. Ma, dopo aver conosciuto, come abbiamo fatto, questa *Resurrezione di Lazzaro*, voi sapete come sia parziale, se non in tutto errata, quella definizione del genio dell’artista, che 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, come vedete ancora una volta negli sfondi di questi affreschi.

‘Era il tempo di Dante e di Giotto: la ‘vita nova’ della nostra coltura, per tutto, ma specialmente in Toscana.

‘La tradizione fiorentina antica narra che Giotto fu avviato nell’arte da Cimabue: e se rammentate il vigore che Cimabue, pur entro i soliti convenzionalismi, aveva dato al disegno vedrete che in qualche cosa egli poté iniziare il discepolo. Ma l’intimo genio di Giotto, e la volontà dell’artista di esprimere un proprio mondo interiore, dovettero trovare conforto nelle concordi forze che allora trascorrevano nell’arte nostra, e già avevano dato Nicola Pisano (di cui ben conoscete le sculture), e allora, nella giovinezza di Giotto, si manifestavano in altri pittori, accanto a Cimabue: in Pietro Cavallini, a Roma; in Duccio, a Siena.

‘Le prime opere di Giotto dovrebbero trovarsi tra i più antichi affreschi della chiesa superiore di San Francesco ad Assisi, confuse or con quelle di Cimabue ora con quelle del Cavallini, dai critici; dei quali tralascio, come ho avvertito, i discordi pareri.

‘La prima sua grande rivelazione è, nella stessa chiesa, la serie delle storie di San Francesco, alla quale appunto appartiene questo affresco: la *Predica agli uccelli*. Vi appariscono immediati i rapporti col passato, come in opera giovanile; ma quanto Giotto trae dalla tradizione è volto ad uno scopo nuovo, e cioè a porre più in risalto le parti in cui concentra sé stesso e la nostra

Pietro  
Toesca  
su Giotto

attenzione, creandole veramente: il proscenio, definito con quella evidenza di spazio perché sia salda base all'azione; il rilievo massimo delle figure, semplice e forte, perché sia forma adatta agli affetti semplici e forti ch'ei vi racchiude. È tanta in quegli affreschi la volontà di dare risalto ed evidenza plastica alle figure, togliendosi dal vago e convenzionale rilievo proprio alla precedente nostra pittura, ch'essa si manifesta in un'asprezza di mezzi — luci stagliate, colori contrastanti fra loro, contorni — da qualificare per sé quegli affreschi come opera giovanile. Poi, mai non rinunziando alle sue qualità più particolari, Giotto attenuò quel suo modo per cercare nel rilievo una maggiore varietà di forme — anche con un più vario colorire — mentre nell'intimo trovava più sottili modulazioni e definizioni di affetti, come vedrete in quelle opere maggiori che vi ho esposto nell'atrio della scuola: dalla Madonna della Galleria degli Uffizi agli affreschi di Padova, a quelli di Santa Croce, fino all'*Incoronazione della Vergine* nella stessa chiesa francescana di Firenze, un'opera ideata dal maestro, benché non eseguita da lui, e tale che lascia almeno intravedere l'ultima fase della sua arte, coerente sempre a se stessa quantunque in continuo e vitale variare.

La lezione era finita: e i giovani prontamente si alzarono, rivolti ancora al docente che raccoglieva le sue carte. Mi avvicinai alla cattedra, mentre gli studenti uscivano. Il professore attendeva una mia parola.

'Mio caro', gli dissi, 'la conoscevo dai suoi primi studi universitari, e perciò non mi ha stupito la sua lezione. Ella ha obbligato i giovani all'attenzione, tanto serrato è stato il suo discorso; e quell'attenzione io l'ho sentita sempre più viva mentre ella non esponeva cose vaghe ma fondava la conoscenza di Giotto sulla comprensione delle opere, e lasciando in disparte ogni notizia storica superflua giungeva così direttamente ai concetti e alle nozioni fondamentali. Altri direbbe forse troppo elementare questa sua lezione. Per me le cose *elementari*, di questo genere, sono le più difficili a pensare e a insegnare; sono quelle che si apprendono soltanto da un maestro'.

Pietro Toesca

Diego Martelli: L'Esposizione della Società degli amatori e cultori delle Belle Arti in Roma (1872)\*.

*Fra le carte manoscritte che servirono per la scelta degli Scritti d'Arte di Diego Martelli (1952) è rimbalzata fuori da*

\* Apparve su *L'Italia Nuova* del 10 marzo 1872.



poco questa recensione, allora non compresa nel volume, fatta dall' 'amico dei macchiajoli' a un'Esposizione romana del 1872 e che mi sembra poter riuscire attuale per qualche aspetto, Non già per lo stile letterario senza regole, corsivo oltre il limite 'currentis calami' — e tuttavia non privo di una sua suggestiva sodezza —, quanto invece per il contenuto di una grande libertà mentale che ancora una volta distingue il Martelli. Scriveva per un giornale, e indicava per la via più diretta le proprie scelte, giudicando senza riguardi per nessuno e spiegando in modo piano (un quadro è 'composto male, disegnato male e colorito male') il proprio ufficio di critico.

Non è qui luogo a trattare della bontà di quelle sue scelte, ché alcuni dei nomi ricordati sono sconosciuti perfino ai lessici specializzati. Ma la stroncatura di Saverio Altamura è illuminante; così come il ridicolo proiettato sul vate fiancheggiatore Francesco Dall'Ongaro, 'tafano del Parnaso', potrebbe suonare di monito anche oggi, quasi un 'ne, sutor, supra crepidam', per qualcuno che si arroghi, come avviene, attribuzioni non riconosciutegli. Perfino nel salvataggio dell'amico Fattori non manca il rincrescimento per la concessione fatta 'allo stomaco'.

Se, in conclusione, questo scritto di Diego Martelli varrà a suggerire qualche buona riflessione ai generosi 'recensori' del nostro tempo, la tenue fatica della sua pubblicazione non sarà stata inutile.

(A. Bo.)

Paese d'indole essenzialmente diversa dalla Francia, l'Italia non ci offre quasi mai lo spettacolo di una cosa grandemente centralizzata, ma in quella vece, in ogni piccola località, il microcosmo di tutte le funzioni della vita collettiva di un popolo intelligente. Così abbiamo anche in Roma non solo un'unica esposizione romana, ma bensì una quantità grande di piccole esposizioni, interessanti tutte per le ricerche dello studioso, noiosissime per i bottegai arricchiti o per li stupidi blasonati cui occorrono delle vagonate di quadri e statue pur di ficcar qualcosa nella vacua stamberga della loro cavità craniense. Infatti, è pur troppo una curiosa condizione quella che rende padroni effettivi dei domini del sentimento e della intelligenza coloro appunto che per lo sovente non intendono e non sentono una maledetta, e così chi lavora per il bisogno di vendere prostituisce il proprio sapere e la propria passione; poiché se non foggia l'opera secondo il tipo dello strarico, che compra per cacciar lo sbadiglio, gli rimane nello studio, rimprovero perenne a chi non conosce la vita né sa fare gli affari. Però questa volta non ci troveremo