

u
ISTITUTO DI STORIA DELL'ARTE - FACOLTÀ DI LETTERE
UNIVERSITÀ DI ROMA "LA SAPIENZA"



Per Cesare Brandi

Per Brandi.

ATTI DEL SEMINARIO

30-31 maggio - 1 giugno 1984

a cura di

Maria Andaloro
Michele Cordaro
Daniela Gallavotti Cavallero
Vittorio Rubiu



DE LUCA EDIZIONI D'ARTE

Roma 1988

Duccio quarant'anni dopo

Il *Duccio* di Brandi uscì presso l'Editore Vallecchi nel 1951 e fu la prima, ed ancora oggi l'unica, vera monografia italiana dedicata al grande senese. Essa fu preceduta dal libro del tedesco Weigelt (1911) e seguita, dopo un lasso di tempo di quasi tre decenni, dai contributi dell'americano Stubblebine (1979), dell'inglese White (1979) e dello svizzero Deuchler (1984). Il posto centrale occupato dal libro di Brandi nel campo della storiografia duccesca non è però dovuto né a delle questioni di ordine nazionale ('l'unico italiano in una schiera di stranieri') né, oserei dire, a delle questioni di ordine temporale.

Il *Duccio* di Brandi sta – è vero – a metà strada fra il *Duccio* di Weigelt e quello di Deuchler. Per cogliere il vero significato del contributo brandiano, la sua importanza e, aggiungerei, il suo isolamento bisogna rivolgersi alla proto-storia della monografia del '51. Questa era già apparsa, sotto forma di saggio, ossia senza l'apparato di note, commenti e fotografie, in chiusura della prima edizione del dialogo *Carmines o della Pittura*, ossia già nel 1945.

Non si può individuare veramente la portata del saggio sul senese senza una sua interazione nell'originario contesto teorico-estetico. *Duccio* servì allora a Brandi come illustrazione di una nuova impostazione dei problemi dell'immagine pittorica. Ma non basta rileggere il saggio su *Duccio* nel contesto del dialogo. Bisogna anche – credo – prendere in considerazione il fatto che esso era accompagnato da un altro saggio, dedicato ad un artista allora ancora vivente, da un saggio su Picasso.

Ora, la domanda che vorrei porre – ed è certo una domanda di un'ironia retorica – è la seguente: che c'entra *Duccio* con Picasso? Oppure: Perché *Duccio* e Picasso e non Giotto e Picasso? Oppure: perché *Duccio* e Picasso e non *Duccio* e Braque? – coppie queste (Giotto/Picasso; *Duccio*/Braque) più facilmente accostabili ed accettabili dall'opinione critica corrente.

Credo che il tentativo di rispondere a queste domande possa chiarire anche lo spunto originario della nuova luce portata da Brandi negli studi duccheschi.

Il fatto che due artisti così lontani nel tempo, Duccio e Picasso, e per di più uno del tardo Medioevo e l'altro della contemporaneità vengano commentati dalla stessa voce critica, con gli stessi strumenti interpretativi e con lo stesso linguaggio mostra l'intenzione di Brandi di colmare il divario, ancora oggi, tra critica e storia dell'arte.

Anche se (allora) vivente, Picasso faceva già parte della storia della pittura, ed anche se costituiva un momento preciso della storia figurativa fra il Due ed il Trecento, Duccio era (ed è) ancora presente. È questa la lezione di Brandi. Ed è la presenza dell'opera d'arte (o l'«astanza», per usare una parola che Brandi non aveva ancora coniato, ma il cui spirito era già presente nel *Carmine*) ed è dunque l'«astanza» quella che forma il difficile oggetto del commento critico. Che l'eroe in causa porti il nome di Duccio o quello di Picasso è, ai fini dei conti, cosa secondaria.

Quello che non manca però di importanza è il posto che l'opera di Duccio o quella di Picasso trova nelle storie della forma pittorica.

E qui cominciano i guai!

Tutti sono d'accordo, e lo erano anche nel 1945, che Picasso costituiva una svolta decisiva nella storia dell'arte. Quasi nessuno aveva però affermato una posizione simile, nel contesto del Trecento, per Duccio. Il Picasso del Trecento era, per tutti, Giotto. Duccio era rimasto dai tempi del Ghiberti e del Vasari l'ultimo raffinatissimo rappresentante della «maniera greca» alla quale si aggiungeva qua e là un pizzico di «maniera moderna» ossia gotica.

Berenson lo immaginava apprendista in qualche bottega di iconari di Costantinopoli, altri lo mandava a Parigi in qualche *scriptorium* di miniaturisti o nell'officina di un vetraio. E le cose non sono cambiate neppure oggi, stando al fatto che per l'ultimo suo studioso, Duccio avrebbe compiuto la sua formazione a Cipro.

L'intento maggiore di Brandi fu dunque quello di dimostrare che la novità di Duccio non è dovuta semplicemente ad un dirozzamento della «formulazione dell'immagine» ma ad un nuovo modo di porsi di fronte alla realtà esistenziale, ciò che implicava un rinnovato atteggiamento anche di fronte all'arte del passato. Con Duccio dunque, come con Cavallini o con Giotto, non finisce un'epoca: ne incomincia un'altra.

Rimane però lo scabroso problema dell'iconografia. Si può veramente parlare di rottura storica fin tanto che sopravvive la codificazione iconografica tradizionale dell'immagine?

A questo punto non posso che citare la risposta di Brandi che puntualizza certamente meglio di quanto posso qui fare, il rapporto fra schema iconografico e immagine: «... lo schema iconografico rappresenta la sostanza conoscitiva della storia narrata e non la forma...» (p. 57); «... delle vecchie trame bizantine può Duccio raccogliere gli episodi, le scene accessorie, la successione dei vari momenti narrativi. Nella lettura, che è la

funzione pratica a cui si sostituisce e a cui si adegua lo schema iconografico, si innesta allora una progressione figurativa, che è simile a quella che determina la considerazione delle sculture di una facciata romanica o gotica dopo l'assunzione dell'insieme architettonico» (p. 59).

Il modo in cui la novità del saggio, e poi della monografia di Brandi, fu recepita potrebbe formare la sostanza di una ricerca a sé. Mi limiterò a citare solo gli esempi più contrastanti.

Il Panofsky, per esempio, considerò il libro «eccellente» (*Renaissance and Renaissance in Western Art*, Copenhagen 1960, p. 118) e l'opinione è altamente significativa se si considera il fatto che l'impostazione critica di Brandi e quella di Panofsky erano quanto più si possa differenti.

Ma fra la primissima edizione del saggio brandiano come appendice del *Carmine* e la pubblicazione della monografia si inserisce un evento essenziale per la storiografia dell'arte italiana e cioè l'uscita del *Giudizio sul Duecento* di Longhi.

Ora, io né so e né posso indovinare o congetturare quali sono state le ragioni per le quali Longhi trattò così male Duccio. Il saggio di Brandi, uscito fra la data della prima stesura del testo longhiano (1939) e la sua pubblicazione (1948) non viene citato ma sembra essere sempre presente nelle pagine longhiane su Duccio come un'ombra con cui si deve venire ai ferri. Fatto sta che io non credo che si possa trovare un paragone per l'evidente incomprensibilità e la palmare intolleranza longhiana di fronte all'opera di Duccio che nel suo similare tentativo di dannare *ad aeternum* (in *Fatti di Masolino e di Masaccio*) la portata dell'opera di Uccello.

Per Longhi «il neoclassicismo bizantino» di Duccio avrebbe rischiato «una superba accademia» se non gli fosse venuto a salvamento «la vivente flessibilità gotica». Il che non è certo che una maniera elegante di richiamare in auge i giudizi già espressi da un Ghiberti o da un Vasari circa «la maniera greca mescolata assai con la moderna».

Ma l'ipotesi che più colpì l'immagine di un Duccio caposcuola senese è quella della sua presunta formazione «in casa Cimabue». Sarebbe oggi superfluo riprendere il dibattito sulla collaborazione del giovane Duccio alla decorazione del transetto e delle navate della chiesa superiore di Assisi. Le ultime monografie su Duccio (Subblebine, White, Deuchler) e l'ultimo libro importante su Assisi (Betting) ne fanno, a ragione, poco caso. E non avrei nemmeno citato l'episodio se questo non avesse dato origine ad un'intera letteratura su Duccio la quale, ampliando il catalogo del Maestro con opere a metà strada fra Siena e Firenze, qualche volta di mediocre qualità, invece di chiarire la nostra immagine sul senese non la offuscasse e diluisse fino sull'orlo del completo annientamento.

«La storia dell'arte-come-storia-degli-influssi», centrata sul binomio «attribuzione/datazione» gioca in questo caso uno dei suoi più brutti scherzi. Ma dato che ci siamo conviene forse fermarsi per un istante.

La monografia di Brandi appare oggi come il punto centrale e di maggior equilibrio nelle vicende del catalogo di Duccio. Il libro di Weigelt (1911), seguito poi da un importante articolo del 1930 e da un libro sui *Trecentisti Senesi* (sempre 1930) ebbe fra i suoi meriti maggiori il recupero della *Madonna Rucellai*. Il catalogo ducresco proposto dallo studioso tedesco è il seguente:

1. *Madonna dei Francescani*
2. *Madonna Rucellai*
3. *Trittico di Londra*
4. *Madonna* [allora] *Stroganoff* [poi Stoclet]
5. *Madonna di Perugia*
6. Parte del Polittico 28 di Siena
7. Parte del Polittico 47 di Siena
8. *Crocefissione* del Buckingham Palace (?)
9. *La Maestà*

Come si può notare, mancano qui almeno due opere essenziali per la fisionomia del giovane Duccio: La *Madonna di Crevole* (ricuperata poi dallo stesso Weigelt nel libro sui *Trecentisti Senesi* (pp. 6 e 61) e la piccola *Maestà* di Berna, non ancora conosciuta al pubblico e pubblicata solo nel 1930 dal Toesca (ma accolta con riserve dal Weigelt (1930, p. 66).

La nuova impostazione critica della quale muove Brandi, occasiona anche una maggior coerenza dell'iter figurativo ducresco, con attenzione speciale dedicata ai problemi di non facile soluzione come ad esempio quello della formazione o quello del periodo posteriore alla *Maestà*. Come tale, il catalogo di Duccio ha nella monografia di Brandi la seguente sequenza:

1. *Madonna di Crevole*
2. *Madonna Rucellai*
3. *Vetrata del Duomo di Siena*
[attribuita a Duccio Dal Carli, 1946]
4. *Maestà* di Berna
5. *Madonna dei Francescani*
6. *Madonna Stoclet* [ex-Stroganoff]
7. Polittico 28
8. Trittico della National Gallery, Londra
9. *Madonna dei Francescani*
10. *Maestà*
11. Polittico 47 di Siena

Questo è, si potrebbe dire, ancora oggi il catalogo fermo di Duccio. Carli o White lo accettano generalmente, portandovi qualche sposta-

mento di data o di attribuzione. Fra queste, i punti interrogativi intorno alla *Maestà* di Berna (sciolti però da Deuchler nella sua recente monografia) o il problema del Maestro di Badia ad Isola, sembrano i più importanti.

Una volta lasciata però questa terra ferma incomincia l'avventura. Essa si sviluppa in due sensi contrastanti. Il primo, quello già menzionato e che trae origine principalmente dal *Giudizio sul Duecento* longhiano, amplia il catalogo ducresco con opere come: gli affreschi assisiati, la *Madonna di San Remigio*, la *Madonna Guadino*, le *Madonne* di Castelfiorentino, quella del Buonconvento, la *Maestà dei Servi* di Bologna, il *Crocefisso* del Carmine a Firenze, quello di Bracciano o quello della collezione Loeser, opere alle quali si dovrebbero aggiungere, secondo l'opinione di Carli, quelle che vanno abitualmente sotto il nome del Maestro di Badia ad Isola.

Un secondo indirizzo nella storiografia ducresca postbrandiana è quello acerbamente riduzionistico, a tale punto che Duccio viene ridotto a un mero nome su una insegna di bottega, nella quale avrebbero lavorato in realtà un Segna di Bonaventura, Simone Martini, Pietro ed Ambrogio Lorenzetti, il Maestro di Città di Castello, Ugolino Lorenzetti ecc. L'araldo di tale *exploit* critico è l'americano Stubblebine.

Per Stubblebine l'opera prima di Duccio sarebbe la *Madonna dei Francescani*. Seguono in ordine cronologico: la *Madonna Rucellai*, la *Madonna Stoclet*, quella di Perugia, la piccola *Vergine* di Londra, la *Maestà*. La *Madonna di Crevole* sarebbe opera di un anonimo "Crevole Master" (pp. 123 e ss.) e quella di Berna opera del "Bern Master". Il Polittico n. 28 di Siena sarebbe dovuto a Segna, il trittico di Londra a Simone Martini e la grande *Maestà* non sarebbe altro che opera di collaborazione, a Duccio spettando solo la *Madonna in trono* del prospetto ed il *recto* della predella.

Non è qui il posto per entrare nei particolari della nuova immagine che il libro dello Stubblebine offre sul maestro senese. Il metodo attribuzionistico qui usato deve però metterci in guardia. Non si spiegherebbe altrimenti come lo studioso possa attribuire in due capitoli distinti dello stesso libro, la stessa opera, ora al "Monte Oliveto Master" (p. 94, fig. 210), ora ad un "seguace di Ugolino" (p. 188, fig. 470), proponendo la prima volta la data 1305 e la seconda cca. 1330!

Ci troviamo così di fronte a due estremi della storiografia ducresca. Nell'una Duccio appare come il responsabile di quasi tutta la produzione di *Madonne* e *Crocefissi* in Toscana intorno al 1300 e come autore di vari cicli pittorici (San Francesco di Assisi, Cappella del Sacramento in Santa Maria Novella a Firenze e, recentemente, Siena, Palazzo Pubblico). Nell'altro, Duccio diventa una specie di Squarcione del Trecento, un capo bottega buono solo a prender le misure delle tavole, lasciando ad altri il

compito di dipingerle.

Rimane ancora da fare quello studio buono e veramente conclusivo sul problema del rapporto fra personalità creatrice e bottega, sul rapporto tra invenzione (formale o iconografica che sia) e produzione di immagini, tra anonimato e grido nella Siena del Due e Trecento. Temò però che tale studio tarderà ancora. Ma solo allora credo che lo stato critico in cui si trova oggi la ricerca ducessa troverà qualche possibilità di riequilibrarsi. E credo che un tale ipotetico studio potrà confermare che la via di Brandi, nel suo Duccio, ossia il riassorbimento di tutti i problemi attribuzionistici, di datazione o di filiazione in un unico sforzo di penetrare il significato di un momento d'eccezione della cultura figurativa europea, sia stata quella buona. E questo perché la letteratura della spazialità ducessa dataci da Brandi rimane ancora l'insuperabile contributo della sua monografia. E qui non posso che citare qualche brano:

"Sarebbe assurdo attribuire (a Duccio, n.n.) una prospettiva, sia pure meramente intuitiva... Non c'è desiderio di prospettare oltre il riquadro della cornice una precisa cubatura dello spazio, ma piuttosto di allontanare l'immagine dalla superficie del dipinto." (p. 34)

"L'indicazione degli strati spaziali diviene ad un tratto di un'esattezza meticolosa, pur senza nessun intento di creare profondità." (p. 29)

Tanto più sembra paradigmatica per la situazione in cui si trova oggi la critica ducessa la lettura del seguente passo dell'ultima monografia su Duccio, quella di Deuchler:

"Nella pittura di Duccio è infatti possibile cogliere un fenomeno che durante tutto il Trecento viene utilizzato in 'sostituzione' della prospettiva: è la sovrapposizione, spesso virtuosistica, di vari strati spaziali su una superficie pittorica molto piccola al fine di creare un'illusione spaziale." (p. 154)

Il che mi sembra una conferma, indiretta e a quarant'anni di distanza, della profondità dell'analisi spaziale di Brandi.

VICTOR I. STOICHITA

Università di Monaco di Baviera

La forma è l'opera. L'evoluzione della pittura italiana secondo la concezione di Cesare Brandi.

Che cosa significhi fare storia dell'arte, Brandi lo ha definito nell'*Teoria generale della critica*, non tanto un aggiornamento, quanto una rifondazione del suo pensiero critico impegnato ad esplorare i confini dell'atto creativo e ad isolarne il nucleo fondamentale. Come si faccia storia dell'arte è invece il tema del *Disegno della pittura italiana* (Torino, Einaudi, 1980), che non si pone come un manuale di facile consultazione e apprendimento (a questo scopo ve n'è già di ottimi), ma che appare come il braccio secolare di tutto il suo pensiero teorico, dal *Carmine alla Teoria*.

Qual è il punto di vista che deve assumere lo storico che intende occuparsi correttamente di arte?

Ci sono varie posizioni, e tutte storicamente legittime, in quanto hanno molto contribuito al nostro sapere o, almeno, hanno fissato la memoria di avvenimenti costitutivi per l'evoluzione della civiltà europea. Dopo le modificazioni e gli aggiustamenti intercorsi nel pensiero e nella problematica storica, Brandi riconosce che non può fare la storia di chi era artista ad una data epoca, al modo del Baglione, il quale così introduceva le sue *Vite*: "... e io scrivo le vite degli Artefici, e non fo il giudizio degli Artefici". Nemmeno va bene l'assunzione della storia come *continuum* secondo che faceva il Vasari, sulla base di un'idea preformata e progresso, sebbene esso venisse concettualizzato in termini formali e secondariamente ideologici, come prevalenza di una società sull'altra e uno stadio culturale sull'altro. Altra impossibilità è quella di dialettizzare *ad usum Delphini* i processi della coscienza creativa e di vedere le opere d'arte effettivamente create secondo opposizioni cristallizzate sovrapporali, del tipo: disegno fiorentino-colore veneto, ideale classico-realistico descrittivo, analiticità nordica-*concinnitas* latina, astrazione-empatia, ecc., riducendo così il travaglio artistico, vale a dire intellettuale, a una pantomima, sia pure nobile, proiettata sul *tapis roulant* della storia. Scontata è anche la rinuncia alla filologia quale metodo totalizzante: "C