



Duccio di Buoninsegna, *Maestà*, Siena, particolare

## *"Astanza" di Duccio, presenza di Brandi*

Victor I. Stoichita

Il *Duccio* di Brandi uscì presso l'editore Vallecchi nel 1951 e fu la prima monografia italiana dedicata al grande Senese. Per cogliere il vero significato del contributo brandiano bisogna rivolgersi alla protostoria della monografia del '51. Questa era stata scritta nel difficile anno 1943 e apparve per la prima volta, 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 integrazione nell'originario contesto teorico-estetico nel quale era nato. *Carmines* è stato il primo e folgorante ingresso dello storico dell'arte Brandi nel campo dell'estetica post-crociana. Il dialogo era interamente centrato sulla nozione di "realtà pura", nella quale Brandi vedeva il garante della permanenza dell'opera d'arte. Questa nozione sarà, negli anni successivi, sostituita da quella di "astanza", con la quale l'opera d'arte era vista e vissuta non tanto come una

*realizzazione*  
Protagon Editori Toscani

*progetto grafico*  
Pagina, Siena

*redazione*  
Enrica Ravenni

*impianti e stampa*  
AL.SA.BA., Siena

Le fotografie sono state  
gentilmente concesse dalla  
Pinacoteca Nazionale  
di Siena

*un particolare ringraziamento*  
*va a*  
Anna Maria Guiducci  
Vittorio Brandi Rubiu

© Copyright 2003  
per l'edizione  
Protagon Editori Toscani  
ISBN 88-8024-113-3

CESARE BRANDI

## *Duccio*

a cura di  
Mauro Civai

con un testo introduttivo di  
Victor I. Stoichita

PROTAGON EDITORI TOSCANI

realtà atemporale, ma piuttosto come un fatto *supra-temporale*. Fin dall'inizio, Brandi volle illustrare la *supra-temporalità* della vera opera d'arte e se ne servì a questo fine per un'analisi puntuale dell'opera di Duccio.

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 a un artista allora ancora vivente, da un saggio su Picasso. E così una domanda sorge subito: 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 e 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 esistente, tra critica e storia dell'arte.

Anche se (allora) vivente, Picasso faceva già parte della storia della pittura, e anche se costituiva un momento preciso della storia figurativa fra il Due e il Trecento, Duccio era (ed è) ancora presente. È questa la lezione di Brandi. Ed è l'“astanza” dell'opera 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 d'importanza è il posto che l'opera di Duccio o quella di Picasso trova nelle storie della forma pittorica.

Tutti sono d'accordo, e lo erano anche nel 1943 (anno di stesura di *Duccio*), come lo sono tuttora, 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 uno degli ultimi suoi studiosi, 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 a un dirozzamento della "formulazione dell'immagine" ma a 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...»; «... delle vecchie trame bizantine può Duccio raccogliere gli episodi, le scene accessorie, la successione dei vari momenti narrativi. Nella let-

tura, che è la funzione pratica a cui si sostituisce e a cui si adegua lo schema iconografico, s'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».

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. Non è qui il posto per farla. Si potrà, certo, discutere all'infinito intorno all'impostazione idealistica brandiana e la storia dell'arte ha fatto, soprattutto negli ultimi decenni, dei progressi tali da far parlare addirittura di una "svolta iconica" delle scienze umane. Studi importanti usciti nel frattempo hanno apportato dei chiarimenti significativi su dei non secondari aspetti sociali, iconografici o funzionali delle opere ducchesche, ma oserei dire che la lettura formale proposta da Brandi è restata insuperata e resterà, credo, insuperabile.

Sessant'anni dopo la sua stesura, il *Duccio* brandiano è ancora attuale. All'*astanza* di un'opera si aggiunge l'ineccepibile *presenza* di un grande testo.