

*La scultura italiana
del primo Quattrocento*

Trascrizione originaria di: Daniela Gallavotti, Onofrio Speciale, Sandra Vasco.

Testo stabilito e curato della presente edizione: Enzo Bilardello.

Si ringrazia sentitamente il prof. Vittorio Rubiu Brandi per aver liberalmente concesso il diritto di ristampa.

Si ringraziano per l'assidua collaborazione che ha reso possibile l'impresa: Alessandra Intraversato, Eleonora Pecorella, Albina Regalzi e Federica Zalabra.

La scultura italiana del primo Quattrocento

Corso monografico dell'anno 1975-76
tenuto dal prof. Cesare Brandi



Copyright © MMIV
ARACNE editrice S.r.l.

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
06 93781065

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

ISBN 88-7999-651-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

I edizione: febbraio 2004

Il corso di quest'anno rientra in quel largo quadro del disegno dell'arte italiana a cui appartenne anche il corso che ho fatto nell'anno accademico precedente.

Il disegno dell'arte italiana è cosa diversa dal disegno nell'arte italiana. Naturalmente in questo concetto c'entra tutto: architettura, pittura, scultura.

Questo corso si incentra sul Rinascimento. Questo, ai fini di un disegno dell'arte italiana, non è una cosa logica e, siccome a me interessa di essere ligio alla logica, vi devo chiedere in un certo senso scusa di questo.

Se l'anno scorso io scelsi la pittura quest'anno invece passo alla scultura. Ma per parlare della scultura occorre una premessa, anche più approfondita di quella che ho fatto per la pittura. Infatti dire che la pittura comincia, in un certo senso, senza precedente è esagerato, in quanto non esiste nella storia qualcosa che non abbia precedente, però la pittura del Rinascimento comincia veramente di botto; in pochi anni nasce e pone i suoi limiti e le sue direzioni. Altrettanto non si può dire della scultura perché, se io potevo parlare di Masaccio facendo appena un accenno a quelli che erano i precedenti gotici della pittura del Quattrocento, ossia per lo meno ai più grandi, come Lorenzo Monaco, per la scultura invece bisogna assolutamente impugnare appieno il problema del Gotico. Rinascimento e Gotico si intersecano in modo molto stretto e per un certo tempo più continuo di quel che non accada per la pittura. Per Masaccio infatti, anche se i suoi inizi si vedono nel 1422 col *Trittico di San Giovenale* a Cascia di Reggello, ossia un'opera che contiene delle tracce evidenti di un'educazione tardo-giottesca, si può parlare appunto di

tardo-giottismo, ma non di Gotico in senso proprio. Viceversa per la scultura noi cominciamo subito in modo quasi faticoso ai primissimi del Quattrocento, col 1401, ma qui i precedenti gotici sono molto più stretti di quello che non si possa immaginare per la pittura.

Preliminarmente bisogna spiegare e dare un corpo teorico alla parola Gotico (1). Bisogna interrogarsi su che cosa è il Gotico, su cos'è stato. La domanda non solo non è ovvia, ma è molto più complessa di quanto appaia superficialmente, in quanto bisogna domandarsi: prima che cos'è il Gotico in sé e, in secondo luogo, cos'è considerato Gotico e in quali termini, infine tutta la tradizione attraverso cui noi abbiamo ricevuto il Gotico. Tutte cose che non sono affatto ovvie e che esigono delle analisi approfondite. Naturalmente io, specifico subito, non intendo fare un corso sul Gotico, però questa premessa è indispensabile.

Intanto cominciamo a sfatare un'altra leggenda. Si crede, generalmente, che il Gotico si sia configurato, come ad esempio si è configurato il Rinascimento, come si è configurata in un certo senso, seppure diverso, l'arte classica. Invece questa configurazione del Gotico come un tutto compiuto, come qualcosa di cui si può riconoscere l'appartenenza al primo momento, è una cosa che avviene storicamente, non teoricamente. Che vuol dire questo? Il Gotico non comincia con una teoria, non comincia con una dichiarazione di principi, né per una individuazione simbolica che ad un certo momento un artista fa.

Almeno per i documenti che noi conosciamo, questo non si può dire in modo assoluto e sono scarsissimi del resto i documenti scritti che si riferiscono al periodo più antico, perché in questo caso non bisogna fermarsi a quello che è il Gotico della fine del Trecento, primi del Quattrocento, ma bisogna, per interrogare il Gotico, risalire veramente le sue origini. Queste origini sono molto lontane e sono state anche molto discusse attraverso tutta la storiografia, soprattutto dell'Ottocento, e successivamente da quella del Novecento. In genere, seppure la parola Gotico viene a riferirsi non soltanto all'architettura ma alla scultura e alla pittura, trova la sua radice precisa e prima nell'architettura.

Si penserebbe, appunto per questo, che il Gotico potesse nascere allora con una specie di dichiarazione di principi e si potesse ricogliere ad una certa determinata situazione, diversa da quella che l'aveva preceduta. Ora, questa situazione diversa non c'è, e anzi, se è lecito parlare ad un certo momento di transizione — bisogna andare molto cauti con questo concetto e soprattutto con quel-

lo di stile di transizione — se ne può parlare proprio perché le novità del Gotico appaiono a poco a poco e si può pensare ad un «urgotico», a un Gotico primitivo, ancora mezzo romanico, per un tempo molto più lungo di quello che non siano gli inizi e le origini. In Italia, per esempio, questa mescolanza di Romanico e Gotico procede almeno per tutto il Duecento, ma qui bisogna subito fare non un'obiezione, ma una chiarificazione. Io non parlerò di Gotico italiano, in primissimo luogo non sarebbe giusto, però il Gotico italiano esiste contrariamente alla cattiva valutazione che gli viene data; errore gravissimo perché nel Gotico italiano, e qui starebbe veramente il senso del disegno dell'arte italiana, c'è un'affermazione formale che è inizialmente e sostanzialmente diversa da quella del Gotico francese e del Gotico tedesco. Comunque queste sono specializzazioni, a cui ora posso solo accennare e che non posso esplicitare in modo totale. Quindi, se noi ci riferiamo al Gotico, in primo luogo come Gotico dell'architettura, è perché, prima di tutto, l'espressione architettonica è anteriore, e questo è documentato, a quella che si trova come espressione pittorica o scultorea. Ma la pittura e la scultura hanno un corso parallelo rispetto all'architettura, non ne dipendono altro che per il fatto degli affreschi e delle vetrate, che venivano integrati in un'architettura, o delle sculture che venivano precipuamente dedicate alle chiese, alle cattedrali in modo particolare. Le sculture vengono messe, per esempio nel Gotico francese, soprattutto negli strombi dei portali delle chiese e nelle gallerie superiori. Ma questa collocazione non è intrinseca rispetto all'espressione che assumerà la scultura che andrà in queste cattedrali gotiche; per la scultura, in un certo senso, in quella che si chiama scultura gotica, si percepisce un ritardo rispetto all'architettura e alla pittura. Ma, intendiamoci bene, è erroneo parlare di ritardo — e l'ho detto immediatamente per correggere un'idea che viene facilmente ma che è sbagliata — è erroneo perché non c'è nessun principio nell'architettura che passi pari pari nella scultura; quindi non è che la scultura si accorga in ritardo di quelli che sono i principi fondamentali ispiratori del Gotico, ma semplicemente c'è un certo adeguarsi alle sue necessità interne, a una certa intenzionalità, che viene via via esplicitata dai vari scultori, dai vari artisti, per cui esiste una scultura gotica, che si può chiamare gotica perché si svolge nello stesso momento dell'architettura, anche se un po' dopo, ed è strettamente legata a quelle che sono le fasi dell'evoluzione anche formale di cui l'architettura fruisce, ma senza che ci sia altra interdipendenza formale.

Vedete che abbiamo già cominciato a delimitare un campo, vediamo se si può delimitare ancora. È curioso, purtroppo sgradevole anche, che si debba cominciare a parlare dell'architettura gotica riferendosi ad un'opera che non esiste più. L'architettura gotica si fa generalmente cominciare col coro della chiesa di Saint-Denis, famosa chiesa dei reali di Francia, e con un nome fatidico, oggetto di studi illustri, soprattutto da parte del Panofsky: l'abate Suger de Saint-Denis (2). È interessante esaminare dal punto di vista di questi principi (che in realtà come principi teorici del Gotico non esistono, ma solo come sottofondatori della cultura e della religiosità del tempo) la direzione in cui si svolgeva il pensiero di Suger de Saint-Denis, che noi conosciamo bene proprio per i trattati che egli scrisse in occasione della edificazione del nuovo coro di questa famosa abbazia. La base di Suger era una base strettamente cattolica che, nel senso della religione come veniva insegnata allora, si riferisce a fondamenti esoterici, sempre accolti naturalmente nella religione cristiana. Il principio esoterico più importante a cui si riferisce il Suger è la luce. È noto che nella Genesi si dice che la luce fu creata prima delle stelle. Per quanto possa parere assurda questa affermazione — ma tutta la fede è una serie di affermazioni assurde, «credo quia absurdum» diceva Tertulliano — la luce creata diventa un attributo stesso della divinità. Quindi avviene l'identificazione della divinità in luce. Ora voi direte, la Bibbia esisteva prima del Gotico, e così l'importanza della luce come base della fede cristiana e pertanto come ispiratrice di quelle che possono essere le espressioni artistiche. Allora insegnavano così. Ad ogni modo sarebbe stato opportuno accorgersene prima, tuttavia non è stato fatto, privilegiando la teoria dello pseudo Dionigi l'Areopagita, a cui naturalmente si riferisce anche Suger. La base, bisogna ricordarlo, rimane sempre quella del «fiat lux», del versetto della Genesi che narra la creazione della luce indipendentemente dal sole e dalle altre stelle. Ora perché io risalgo così lontano? Perché la critica ha voluto riconoscere che l'opposizione principale, che si può ricordare fra l'arte romanica e l'arte gotica, è incentrata, non soltanto per le nostre analisi formali ma anche per questi riferimenti contestuali, sulla maggiore luce che deve penetrare nel tempio. Naturalmente, quello che conta è di avere un senso di come una condizione puramente fisica si trasforma in una necessità formale e quindi in una modalità formale. Il fatto di assumere la luce come elemento basilare per la formulazione architettonica esige una qualificazione spaziale diversa; ecco che quindi dal considerare la luce puramente come un fattore esoterico, poi venendo a parlare della

luce come informatrice di quella che sarà la nuova architettura gotica, noi parliamo della luce in realtà come di una condizione spaziale delle chiese stesse. Infatti vi dirò che la grande trasformazione prodotta dal maggiore afflusso di luce, la grande trasformazione che si determina nella spazialità interna dell'architettura che sarà detta gotica, è che il tema spaziale passa dall'interno all'esterno. Ossia il tema spaziale precipuo che tratterà l'architettura gotica sarà l'esterno, di contro a quello che era stato il tema dell'architettura romanica, derivato dall'architettura non solo paleocristiana, ma anche bizantina, e cioè l'interno. La teorizzazione del tema spaziale dell'architettura si può ripercorrere nell'Elia (3), dove io appunto do le basi della configurazione spaziale e dell'analisi dei temi dell'architettura. Comunque per il momento ricordate che il tema spaziale dell'architettura gotica diventa l'esterno.

Come si arriva a questa identificazione, subito all'inizio del Gotico e cioè tra il 1130 e il 1144? Proprio in base ai testi di Suger de Saint-Denis. In questi testi viene elaborato il concetto, su cui avremo agio di tornare, della «lux continua». Ossia nell'abbazia di Saint-Denis, risalente all'epoca carolingia e rimodellata già in epoca altomedioevale, il coro era diventato insufficiente, oltre al fatto che un uragano aveva gravemente danneggiato la parte tergale della chiesa (ma queste sono delle considerazioni occasionali più che delle ragioni precise). In realtà quello che evidentemente stava cambiando era il senso della spazialità interessata ai problemi della costruzione di un grande tempio. Una seconda circostanza importante per modificare il coro di Saint-Denis fu data dal fatto che c'erano delle reliquie molto venerate. Il culto delle reliquie è un fatto comune a tutto il Medioevo e i fedeli per visitare queste reliquie dovevano avere dello spazio intorno all'altare su cui veniva celebrato il sacrificio della messa e le altre funzioni; quindi occorreva un grande spazio.

Queste sono, materialisticamente parlando, le ragioni per cui, ad un certo momento, cambia proprio la configurazione di una chiesa e, soprattutto nell'Europa del nord, viene a inserirsi il tipo specifico della chiesa con deambulatorio, in cui si può cioè circolare intorno all'altare maggiore. Ma questo non perché fosse obbligatorio fare il periplo dell'altar maggiore, ma perché esso o la cripta sottostante conteneva le reliquie: tanto è vero che la cripta, detta anche *confessio*, era stata fatta verso l'VIII secolo per tenere più sicure le reliquie.

In genere nelle chiese, soprattutto nelle chiese di Roma, che servirono di modello a tutte le altre, il luogo del martirio del santo a cui era dedicata la chiesa, era anche quel luogo dove doveva sorgere l'al-

tar maggiore. In questo senso la tomba quindi si trovava in basso, però lo scavo della cripta non è anteriore all'VIII secolo e questo perché tutte le depredazioni a cui fu soggetta Roma prima dell'VIII secolo consigliarono di mettere in un posto più sicuro, non così facilmente aperto come era un altare o un'urna sotto un altare, queste preziose reliquie.

Quindi la stessa necessità che portò alla conservazione delle reliquie e alla creazione di una cripta dove potessero, sia pure con un pubblico limitato, essere venerate, portò in seguito, quando il pericolo delle invasioni barbariche diminuì, alla realizzazione di un deambulatorio intorno all'altar maggiore; deambulatorio che non è una caratteristica del Gotico, ma che si trova molto prima ed io ritengo che quello più antico appartenga alla Basilica di S. Sebastiano fuori le mura a Roma. Comunque fu un particolare assunto in pieno anche dall'architettura romanica.

Essendo angusto, il coro dell'abbazia di Saint-Denis si dovè allargare allora (perché quello che c'è attualmente è stato ricostruito dopo) e quando Suger ne parla, ce lo illustra come invaso dalla luce. Per chi è stato a Parigi e ha visto la Sainte-Chapelle, che è un monumento non del primo Gotico ma del tardo Gotico, ricorderà l'impressione straordinaria di questo interno-esterno, di queste grandi vetrate che danno una leggerezza straordinaria a tutta la struttura. E probabilmente il coro dell'abbazia di Saint-Denis doveva essere a questo modo, altrimenti non si spiegherebbe questo termine così precipuo della «lux continua».

Siccome le testimonianze sul Gotico che si riferiscono alle ragioni formali sono quasi inesistenti nell'epoca antica, è interessante notare che una delle motivazioni che fu portata dell'estrarre le reliquie dalla cripta per ricondurle al piano dell'altare, non solo fu una cosa agevolata praticamente dalla cessazione delle invasioni barbariche, ma anche dal fatto che, a un certo momento, ci si accorge che non era bello venerare, ossia esercitare un culto, al buio, e quindi ci voleva quasi uno sfarzo luminoso. Tutto dunque coincide per giustificare l'improvviso cambiamento; se non improvviso, certo non molto graduale, dall'oscurità delle chiese romaniche alla grande luce delle chiese gotiche. Ora questa giustificazione: che le reliquie dovevano essere portate in alto, al piano dell'altar maggiore, perché dovevano essere venerate e perché il culto doveva avvenire a grande luce, compare molto tardi e la conosciamo casualmente dal romanzo epico del Graal del 1280; notate quanto si debba aspettare prima di avere una documentazione della descrizione che fa Albrecht (nel lungo «titu-

lus»). In questo curioso romanzo, dove confluiscono tutte le leggende sul Graal e diverse leggende orientali, viene descritto il tempio del Graal, che naturalmente si modella più su un'architettura carolingia che su un'architettura gotica; si danno di esso delle particolari caratteristiche che sarebbe inutile ora mettersi a citare, tanto più che si tratta di un'opera inventata, ma si dà la giustificazione che le reliquie, in questo caso la famosa coppa — voi sapete che il Graal era la creduta coppa in cui Cristo nell'Ultima Cena aveva operato il mistero dell'Eucarestia — doveva stare sopra l'altare, non sotto. Vedete allora che le giustificazioni che vengono nel 1280 si ricollegano allo stesso motivo della luce che noi abbiamo visto essere stato messo in evidenza e sottolineato da Suger.

Su questo culto, diciamo pure della luce, non bisogna equivocare; Suger de Saint-Denis non è che adorasse la luce o il fuoco, non era un culto mazdaico quello che voleva introdurre. Egli non introduceva nessun culto, la luce era semplicemente un attributo, l'attributo principe sul piano visibile, della divinità. Ora proprio questo fatto del ricercare la luce e la maggiore luminosità della chiesa, non va posto all'origine come ambiente culturale, né tanto meno all'origine di determinate caratteristiche formali. Queste nuove caratteristiche formali erano derivate unicamente dall'aver veramente inventato, nel senso dell'«invenio» latina, dall'aver ritrovato un principio architettonico, che dava la possibilità di diminuire lo spessore dei muri e di voltare delle grandi superfici, utilizzando unicamente la forza dei piloni e quindi dei contrafforti.

Questo fatto, che sembra puramente materiale, ha un'importanza straordinaria.

Ma come potè venire fuori questo fatto, su quali basi nuove si poterono fondare gli architetti? Le basi nuove, è chiaro, non potevano che venire dall'oriente musulmano. Infatti è da un pezzo che si mette in relazione l'inizio dell'architettura gotica con l'architettura musulmana; non che questo sia pacifico nel senso preciso di come i fatti possano essere avvenuti, però bisogna ricordare che nel 1096-1099 avviene la prima Crociata e questo fatto mise in contatto non soltanto i guerrieri, ma tutta una popolazione di guerra e non di guerra, con una civiltà completamente diversa. Questa civiltà nell'XI secolo era completamente formata; nel veloce sviluppo dell'arte islamica, dal VII all'XI secolo si può dire che l'orbita maggiore era già stata percorsa, anzi dopo l'XI secolo, sia pure in modo ancora molto glorioso, comincia la decadenza. Proprio all'XI secolo quelli che erano gli elementi fondamentali dell'architettura musulmana erano già