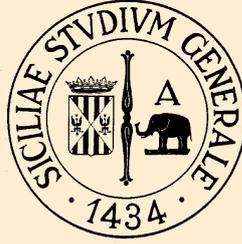


UNIVERSITÀ DI CATANIA



*Lezioni inaugurali*  
*1861 - 1999*

a cura di  
Giuseppe Giarrizzo

PARTE TERZA  
(1926-1965)

CATANIA  
2001

## NOTA DEL CURATORE

Le nuove tecnologie consentono di dare corpo ad un antico progetto, la pubblicazione in 8 volumi delle Lezioni inaugurali che con regolarità hanno accompagnato la solenne inaugurazione dell'anno accademico. Al 1989 fu pubblicato (a cura di C. Dollo, G. Giarrizzo, V. Librando) il primo volume: *Lezioni inaugurali. A.A. 1861/62-1879/80* (Catania, nella sede dell'Università, 1989); poi, per ragioni finanziarie ed organizzative, l'iniziativa ha conosciuto un lungo periodo di crisi. Il rettore Latteri ha chiesto che venisse ripresa, e col CDRom ora disponibile l'invito è stato accolto. Il corpus comprende i testi del volume a stampa, e ne completa la serie fino all'a.a. 1999. Confido di poter aggiungere quanto prima un vol. O, in cui saranno raccolte le lezioni reperibili del tempo che precede l'unità d'Italia.

I criteri editoriali sono quelli a suo tempo definiti. I testi sono riprodotti seguendo la fonte (per lo più gli *Annuari* dell'Ateneo): l'editore si è limitato a correggere gli evidenti refusi, a integrazioni quando ovvie. Gli interventi più significativi hanno riguardato la punteggiatura. Si noterà che in pochi casi non abbiamo potuto disporre del testo, perchè non edito (ovvero, se edito, finora sfuggito alle nostre ricerche): laddove esisteva un resoconto giornalistico, esso è stato inserito al posto. Ma la ricerca continua ...

Licenziando un corpus imponente, è d'obbligo chieder venia al lettore per le imperfezioni inevitabili, in una con l'invito a segnalarle per una migliore edizione successiva. Obbligo stavolta piacevole è ringraziare quanti hanno collaborato: il prof. Mario Alberghina, senza il cui impegno 'eroico' poco avremmo potuto dare dei volti dei colleghi; il prof. Enrico Iachello e il dott. Roberto Tufano. Un grazie al dott. S. Consoli, e agli archivisti dell'Archivio storico dell'Università. Una particolare menzione debbo dell'impegno costante della sig.ra Alessandra Bonato, che ha *trattato* i testi, ma ha anche fatto una ricerca minuziosa nella stampa locale, estraendone le cronache e le notizie qui utilizzate.

GIUSEPPE GIARRIZZO  
*Ordinario f.r. di Storia moderna*



*1 dicembre 1952: «alle 11 in punto nell'aula magna dell'Università degli studi è stato inaugurato l'anno accademico 1952/53, 519° dalla fondazione dell'Ateneo. Erano presenti l'arcivescovo mons. Bentivoglio, l'assessore regionale alla Pubblica Istruzione Castiglia [...], i rappresentanti del comando dei Carabinieri, della Guardia di Finanza, della Polizia [...], il Senato accademico e i docenti universitari al completo, [...] altre autorità e numeroso pubblico che affollava l'aula. Il Rettore, prof. Cesare Sanfilippo, iniziando la sua relazione ha ricordato che questa è l'ultima tornata del suo rettorato triennale. Egli ha riassunto l'attività dello scorso anno accademico, soffermandosi sul riconoscimento della Facoltà di Agraria da parte dello Stato [...]. Quest'anno sarà la volta del corso di Lingue, che sarà sottoposto al riconoscimento statale [...]. Alla fine della lettura, il Rettore ha dichiarato ufficialmente aperto l'anno accademico e ha ceduto la parola al prof. Stefano Bottari, che ha letto la lezione inaugurale, sulla scultura del Quattrocento».*

(da «La Sicilia» a. IV, n. 48).

**STEFANO BOTTARI** (Fiumedinisi, Messina, 6 marzo 1907-Bologna 11 febbraio 1967). Si laurea a Catania in Lettere classiche (1932). Straordinario di Storia dell'arte medioevale e moderna (1939), insegnò la materia come ordinario dal 1942 al 1957 - quando passò a Bologna. Fondò l'Istituto di Storia dell'arte dell'Ateneo catanese.

Il testo della lezione nell'«Annuario della Università degli Studi di Catania», Anno Accademico 1952-53, 519° dalla fondazione dell'Università, Catania, Officina Grafica Moderna Impegno & Pulvirenti, MCMLII, pp. 19-28

**STEFANO BOTTARI**

## *L'imitazione dell'antico nella scultura del Medioevo e del Rinascimento*

Lo studio della scultura, a incominciare dal controllo delle attribuzioni, campo nel quale, come dimostrano esempî anche recenti, i problemi diventano vivi e scottanti tosto che si affacciano alla mente del critico, non si può dire che, almeno in Italia, sia andato di pari passo con quello della pittura, e vorrei aggiungere anche con quello dell'architettura, nonostante che in questo campo abbia per lungo tempo prevalso quella speciosa mentalità ottocentesca che, nel migliore dei casi, concepiva la storia come somma sempre aperta di contributi particolari. Si è che il cammino della disciplina che studia l'arte medievale e moderna è stato, nonostante le affinità, diverso da quello che studia l'arte nell'antichità: la prima ha posto al centro dei suoi interessi la pittura, la seconda la scultura. Non è certo un caso che sia avvenuto così: la storia dell'arte greca e romana è figlia dell'illuminismo; la storia dell'arte medievale e moderna è figlia del romanticismo; e si sa che scultura e pittura furono pure innalzate a simbolo delle due civiltà: la pagana e la cristiana. Sta inoltre che i fondatori della storia dell'arte greca e romana si occuparono principalmente di scultura, e che gli archeologi solo in tempi recenti - cioè dopo il declino della concezione oggettivistica dell'arte e sotto lo stimolo da un lato delle tendenze impressionistiche e post-impressionistiche e dall'altro della critica neo-idealistica - hanno preso a considerare storicamente, oltre i limiti delle invecchiate classificazioni, i problemi della pittura nell'antichità; e che i fondatori della storia dell'arte medievale e moderna, dal Lanzi al Morelli, dal Morelli al Cavalcaselle, si occuparono pressochè esclusivamente di pittura; e che la scultura, prima di entrare, specialmente per opera di A. Venturi, nella cerchia degli interessi dei nostri studiosi, restò essenzialmente dominio di quelli stranieri, principalmente tedeschi, orientati e sollecitati dai metodi e dalle preferenze degli archeologi. E' naturale quindi che, ad orientarsi nella Letteratura sull'argomento, bisogna preliminarmente prendere contatto con taluni problemi che stringono ancor tenacemente il nodo della sua interpretazione storica e, quel che più, conta, se è vero che l'arte non salta il tempo pur ponendosi al di fuori di esso, del suo stesso svolgimento.

V'è in primo luogo, tuttavia operante in forza del peso della tradizione, il mito del Rinascimento come rinascita dell'antico; mito che trovò, come è ovvio, campo più vasto di applicazione e di esemplificazione nella scultura piuttosto che nella pittura, con la conseguenza di ricacciare ai margini o di isolare in zone umbratili fenomeni assai complessi ed orientamenti di cultura di respiro e di circolazione addirittura europei. La scultura italiana del Quattrocento - e per essa quella fiorentina, ricca di personalità altissime e però all'avanguardia dello svolgimento, storico - divenne per tal via la manifestazione emblematica di un atteggiamento dello spirito, che si pose anche a simbolo della civiltà moderna. L'arbitrarietà di siffatta interpretazione si coglie appena si osservi che essa ha alla sua base la contrapposizione radicale del Rinascimento al Medioevo, come della luce alle tenebre; contrapposizione che venne già formulata - ma qui entra in giuoco l'orgoglio umanistico - nel corso del '500, e modernamente storicizzata dal Burckhardt in un'opera ormai classica. Nel fatto però se ci fu un'epoca in cui il culto dell'antichità tenne a sè legati gli animi con una intensità ossessionante, fino a generare fenomeni addirittura morbosi (chi non ricorda il caso di Cola di Rienzo e quello dello stesso Petrarca che

scriveva ai grandi dell'antichità come a suoi contemporanei), e a piegare la concretezza della storia al fascino del mito, questa fu appunto la cosiddetta età di mezzo. E non si tratta di un romantico risveglio di memorie bensì di una forza che, pur nella sua antistoricità o metastoricità, si immette rigogliosa e vivace nel tessuto della realtà politica e morale, come lievito della nuova vita, e tutt'insieme della nuova civiltà. L'idea madre della eternità di Roma, fonte e sede dell'Impero, e però centro ideale della più alta potenza terrena, diventa - come è riconosciuto, dal Duprè al Morghen, dai più autorevoli studiosi del Medioevo - «il grande alveo in cui confluiscano le più vive e profonde correnti ideali della nuova civiltà», ed ispira - dalla rivoluzione del 1144, da cui prende inizio il Comune di Roma ed alla quale non sembra sia rimasto estraneo Arnaldo da Brescia, a quella di Cola di Rienzo del 1347 - tutta l'azione del Comune di Roma, ricevendo poi la più alta consacrazione nella *Monarchia* di Dante e nel pensiero di Marsilio da Padova. La riprova è nel fatto che la Roma pagana non viene più evocata per essere condannata in nome della «Roma di Cristo» o giustificata come costruzione preordinata dalla Provvidenza al fine del trionfo della Chiesa, ma per celebrarne la gloria terrena, mentre le varie città fanno a gara per inalberare come altissimo titolo di nobiltà la discendenza da Roma o da quei Troiani che, per ripetere le parole del Morghen, «l'alta poesia di Virgilio aveva, per il Medioevo, indissolubilmente legati alle vicende e alle glorie di Roma».

E' la civiltà dei Comuni che cresce su queste basi, la vita della nascente borghesia in netta antitesi con quella feudale; ed è naturale che, per le idee da cui trae la sua spinta, essa debba diventare il centro di quei moti eretici che tutta l'attraversano, postulando come principio di vita una religiosità laica, d'intonazione pauperistica ed apostolica, e per ciò stesso antigerarchica ed antiteologica; religiosità che rifacendosi al cristianesimo primitivo, riconquista la sua immensa forza liberatrice, e nelle arti figurative trova espressione, con una mescolanza di sacro e di profano che mai più si ripeterà, nei grandi cicli etici e sociali scolpiti simbolicamente sui prospetti delle nuove Cattedrali, a fianco dei portali, per celebrare nel lavoro il cardine della nuova realtà politica e sociale, così come la Cattedrale è il palladio della recuperata dignità. Non è certo un caso che questa, come è la grande ora dell'architettura, sia anche la grande ora della scultura. La civiltà dei Comuni che è anche la fase omerica della civiltà moderna, ha trovato appunto nell'architettura, definita regina delle arti, e nella scultura, sua ancella prediletta, l'espressione più intima ed alta, e però più monumentale e poetica, dei suoi sentimenti e delle sue aspirazioni, dei suoi sogni e delle sue idealità o, in una parola, della sua vita.

Se quanto s'è notato risponde, com'è ormai parere di studiosi d'ogni provenienza, al corso effettivo della realtà storica, ne consegue che il giudizio ancor corrente sulla scultura medievale è da porsi su nuove basi. La rinascita o, più propriamente, l'imitazione delle forme classiche, lungi dall'essere peculiare della scultura rinascimentale, si viene a chiarire, in maniera del resto del tutto conforme alla mentalità del tempo, come l'anima della «renovatio» medievale. Lo adeguamento della visione rinascimentale a quella classica avviene infatti su di un altro piano: sul piano che può definirsi (ci si passi il brutto neologismo) della naturalizzazione della visione, che è quanto dire sul piano di un assorbimento intimo e distaccato delle forme classiche. Il sentimento della natura, che si traduce in una nuova poetica dello spazio (e tutto il trattato albertiano, prima ancora di quello di Piero della Francesca, è incardinato su questo punto), restò del tutto estraneo allo spirito medievale che - non a caso quindi - trovò la sua forma d'espressione proprio nell'architettura, la più astratta delle arti. Il senso di astrazione che caratterizza la scultura medievale nasce in gran parte da questa sua particolare condizione: dall'essere concepita in funzione dell'architettura, e però prigioniera di un ordine che può dirsi geometrico e che in ogni caso, e per tanti aspetti, appare in relazione con la geometria.

Cade così la concezione del Medioevo come caos cromatico che l'arte rinascimentale avrebbe fatto dimenticare con l'ordine intellettualistico della sua spazialità geometrica, e si scopre nel fondo della civiltà figurativa del Medioevo una sottigliezza più impegnativa di quella che sta a fondo della stessa visione rinascimentale. Il connubio di «arte» e «scienza» o, per riprendere il filo della concezione venturiana, lo schermo profano che all'arte post-medievale impedirebbe di risalire immediatamente a Dio, prima di essere dell'arte moderna, riscattata solo dallo impressionismo ottocentesco, è già in atto, e forse con un rigore che in seguito non sarà più eguagliato, nell'arte medievale o, per essere più precisi, in quella parte di essa (ed è parte che incomincia con la rinascita carolingia) che si è posta al di fuori del mondo statico ed ancestrale dell'età barbarica. Ma sul conto del senso di astrazione che si coglie nella scultura medievale, bisogna mettere un altro elemento di vastissima portata: l'impegno, che vorrei definire filologico (si tratta s'intende di una speciosa e assai singolare filologia), che trasfe-

risce l'antico nel moderno al di fuori di ogni parvenza naturalistica. Qui è appunto il nodo più delicato del problema, perchè da qui prende anche origine la maniera moderna di vedere la scultura. Gli artisti del Medioevo, orientati dalle loro preferenze, videro nelle sculture antiche il nucleo formale, ma non già gli elementi coloristici che avevano un ruolo fondamentale in quanto servivano a rendere naturale la visione; e per tal via, riconducendo l'immagine al candore del marmo o rivestendola di colori astratti, se da un lato fondarono la maniera moderna di vedere la scultura, dell'altro accentuarono l'astrattezza dei suoi ritmi, eliminando ogni nesso con la 'realtà' e la 'natura'.

Se un fondo irrisolto c'è nella scultura medievale, esso è proprio da rintracciare in questo scambio prestigioso; ed è istruttivo notare che in quelle opere tanto più il travisamento acquista il senso di una arrischiata stilizzazione quanto più l'artista tenta di impadronirsi del modello che gli sta di fronte. Oh! le Veneri nel ruolo di 'Virtù' dei gruppi di sostegno del famoso pulpito pisano di Giovanni! Ma questo non è che un esempio tra i tanti, e una ricca messe potrà raccogliere chi si farà a studiare, nel senso indicato, la scultura medievale. L'Italia meridionale, dalla Campania alla Sicilia, è, come è ormai acquisito per il bel volume della "Storia" di A. Venturi, campo ben adatto a siffatto studio, e tra i tanti esempî mi si consenta di segnalare almeno un capolavoro: il gruppo che sormonta il candelabro pasquale della Cappella Palatina in Palermo.

Orbene, la scultura antica si presenta agli artisti del primo Quattrocento nella interpretazione o nella consuetudine visiva che, di essa, avevano fondato gli artisti del Medioevo. Il problema di ristabilire il contatto con la «natura», che fu il problema centrale dell'arte del '400 e quello che, come già si è osservato, intimamente adegua la scultura rinascimentale a quella classica, si pone su questo piano del tutto nuovo, e per gli antichi addirittura impreveduto: una convergenza ideale quindi, a parte i casi di sopravvivenza dello spirito medievale, e non un incontro materiale. L'affermazione, a prima vista paradossale, che l'imitazione delle forme classiche, nel senso più proprio del termine, è peculiare della scultura medievale e non già di quella rinascimentale, trova in questo fatto una nuova conferma. Nel senso indicato, la scultura del '400, sul terreno che è suo, ripropone i problemi che si agitavano nella cultura contemporanea, e che in sede più propriamente filosofica trovarono la loro formulazione nella ribadita concezione dell'arte come imitazione della natura. Il limite tra quello che L. Venturi ha chiamato il «gusto dei primitivi» e il gusto rinascimentale passa appunto, a richiamare l'immagine fiorita di Cennino Cennini, per «la trionfal porta del ritrarre de naturale». E nel fatto, un trionfale ritorno alla natura prima che una imitazione dell'antico - non dice il Vasari nella vita di Masaccio che la pittura altro non è «che un contraffar tutte le cose della natura vive, col disegno e co' colori semplicemente, come ci sono prodotte da lei»? - s'è visto nell'opera dei grandi innovatori fiorentini dei primi decenni del '400: si parli di Brunelleschi o di Masaccio, o si parli di Donatello. Ed è su questo fondamento - che per il '400 significa riscoperta della prospettiva - che il Brunelleschi è stato assiso, proprio dal Vasari («parmi - egli dice -...che dagli antichi Greci e de' Romani in qua, non sia stato il più raro nè il più eccellente di lui»), sul soglio augusto di padre del Rinascimento. Nel fatto «imitare la natura» è lo stesso che prendere possesso di essa, e prendere possesso significa limitare, e limitare, a ripigliare il termine albertiano, circoscrivere, e circoscrivere geometricamente, sul fondamento di quella prospettiva che il Brunelleschi, spirito matematico oltre che sommo architetto e sommo scultore, aveva riscoperto per i moderni all'alba del '400. La grande portata della scoperta brunelleschiana non sfuggì ai contemporanei, che di essa fecero appunto l'insegna dei nuovi tempi: per tacere del Ghiberti e poi del Vasari basti ricordare che essa è posta al centro della Vita del Brunelleschi che va sotto il nome di Antonio Manetti, «Vita» che, come è noto, è seguita dalla novella del «Grasso legnajuolo», tra le più belle della letteratura italiana.

La 'natura' quindi, almeno nella cerchia fiorentina, si associa intimamente alla visione per porre il suggello di modernità all'arte. E' ovvio che, su un tal piano, il problema nuovo attuale e pregnante debba diventare quello di liberare le immagini dal loro isolamento, e di porle in attivo rapporto con lo spazio o, che fa lo stesso, di includere in esse una compiuta esperienza della realtà. Questo è appunto, come sempre è stato riconosciuto, il problema centrale dell'arte di Donatello, problema che nella sua opera trova un'alta e toccante soluzione nel bassorilievo. Il grande fiorentino, ch'era partito dalla personificazione della linea gotica, alla quale aveva tolto il carattere di sigla ornamentale, trova nel bassorilievo, che il Vasari esalta come la sua più grande trovata, il mezzo ben adatto per realizzare la sua visione: tutta la sua opera - dal giovanile «S. Giorgio» alla tarda «Giuditta» - tende appunto alla condizione del bassorilievo, e ad interpretarla diversamente si corre il rischio di ricadere nella incom-

preensione del Cicognara o nella svalutazione del Berenson, dettate dall'ovvia carenza dei «valori tattili». Ciò del resto era stato ben avvertito dai contemporanei nella ricorrente notazione che le opere di Donatello, diversamente di quelle di Luca della Robbia (l'osservazione andava alle due «Cantorie» già contrapposte nel Duomo, come oggi lo sono nel Museo dell'Opera), facevano un grande effetto se viste da lontano, ma davano l'impressione di opere non finite se guardate da vicino. Si è che in Donatello il nodo del rapporto tra le figure e i fondi si decanta in una relazione luministica; ed è nodo che stringe una realtà tra le più umane ed intense che mai abbia trovato espressioni nelle arti figurative.

Si è detto che il problema nuovo ed attuale era quello di stabilire un attivo rapporto tra le figure e lo spazio. Il che, in altre parole, significa pure che, in armonia con le nuove esigenze, l'impegno era di eliminare la staticità dell'arte romanica o l'inerzia ornamentale di quella gotica, e di imprimere alle forme un impulso dinamico. La ricerca del movimento - quella che il Berenson ha adombrato, definendo «funzionale» la linea del Pollaiuolo - diventa per tal via uno stimolo fecondo non solo per la scultura ma anche per tutta l'arte del '400. Dopo la scorporante soluzione donatelliana, tale ricerca importava da un lato la riconquista della corporeità nelle figure, dall'altro di trasformare la visione da unilaterale, qual'è appunto quella delle statue e dei bassorilievi di Donatello! in multilaterale, che è la condizione essenziale d'ogni statua che si ponga in attivo rapporto con lo spazio. Il primo degli accennati problemi fu, come è ben noto, quello che tenne impegnato il Pollaiuolo (significativa in tal senso la ben nota serie delle «Fatiche di Ercole» tanto nei bronzi quanto in quelle tavolette che purtroppo non sono più rientrate agli Uffizi); il secondo quello che affrontò e risolse il Verrocchio: la storia della scultura italiana, che porta alla piena classicità dei grandi artisti del primo '500, passa appunto per questa strada.

Ridare corporeità alle figure, significava da un lato studiarle nell'intimità della loro articolazione anatomica, dall'altro risentirle nell'organicità della loro struttura. L'anatomia e, congiunto ad essa, lo studio delle proporzioni del corpo umano - onde la ripresa del Canone policleteo che inchioda perfino uno spirito irriducibile come quello del Dürer - diventano così le nuove deità dell'arte: il pensiero dominante prima del Pollaiuolo e successivamente di Michelangelo che, a dire del Condivi, per lungo tempo raccolse gli elementi onde comporre un trattato di anatomia. Trasformare la veduta della statua da unilaterale in multilaterale, cioè risentirla nella pienezza del contatto atmosferico, significava trasportare su un nuovo e diverso piano il problema che Donatello aveva risolto mediante il bassorilievo, e insieme scavalcare i limiti delle impostazioni fiorentine: il linguaggio del Verrocchio, sorprendente per l'ambiente fiorentino e che è stato acutamente definito pre-barocco, trae dall'accennata esigenza il suo impulso; ma da qui traggono pure impulso le ricerche di Leonardo che, per molti aspetti, chiudono una storia (non dovette egli cercare comprensione e lavoro fuori di Firenze?) e ne aprono un'altra.

La grande arte del '500, l'arte dei geni del Rinascimento italiano, cresce su queste basi: al di fuori di questo percorso, radicato in esperienze varie e complesse e sollecitato, se non originato, da esigenze imperiose e invalicabili, essa resterebbe senza storia, e deserto il linguaggio con cui Michelangelo espresse il travaglio della sua grande anima, l'assillante moralità di solitario sdegnoso, i dubbî e le angosce che nel suo spirito assumevano le risonanze immense della sua sensibilità eccezionale. Qui veramente, come avanti si diceva, si toccano le cime di una classicità perenne; ed è pure il tempo in cui l'arte può venire teorizzata come «imitazione dell'antico», o gli antichi essere guardati senza invidia.

Ma la grande stagione, avviata dal toccante impegno umano dei grandi artisti del Medioevo, è pure finita; e quei teorizzamenti, propri della mentalità degli epigoni, valgono a giustificare, avanti il Bernini, che è quanto dire avanti il barocco, il manierismo da un lato, l'accademia dall'altro.