

Aesthetica Preprint

Supplementa

*Attraverso l'immagine
In ricordo di Cesare Brandi*

a cura di Luigi Russo



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana editoriale pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint**[®]. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 per iniziativa di un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint
Supplementa

19
Dicembre 2006

Centro Internazionale Studi di Estetica



Cesare Brandi, 1906-1988

Attraverso l'immagine
In ricordo di Cesare Brandi

a cura di Luigi Russo

Il presente volume raccoglie gli interventi presentati nell'omonimo Seminario promosso dal Centro Internazionale Studi di Estetica in collaborazione con l'Università degli Studi di Palermo e la Società Italiana d'Estetica (Palermo, 30 giugno e 1 luglio 2006), nella ricorrenza del centenario della nascita di Cesare Brandi e del bicentenario della fondazione dell'Università di Palermo.

Il presente volume viene pubblicato col contributo della Facoltà di Lettere e Filosofia e del Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI) dell'Università degli Studi di Palermo.

Indice

<i>Brandi-re l'immagine</i> di Luigi Russo	7
<i>Realtà e immagine in Cesare Brandi</i> di Paolo D'Angelo	13
<i>Segno, simbolo e immagine</i> di Elio Franzini	25
<i>Osservazioni sulla natura para-semiotica dell'immagine</i> di Giovanni Matteucci	37
<i>Sul rapporto opera-coscienza-immagine</i> di Roberto Diodato	47
<i>Unità oggettuale e unità immaginale dell'opera d'arte</i> di Fabrizio Desideri	59
<i>Larve d'immagine e di segni</i> di Filippo Fimiani	71
<i>Le immagini fra segreto e comunicazione</i> di Fabrizio Scrivano	79
<i>La sfera della figuratività: Brandi, Fiedler e il "purovisibilismo"</i> di Andrea Pinotti	93
<i>Gombrich, Brandi e l'iconologia del Novecento</i> di Silvia Ferretti	105
<i>Immagine e percezione in Cesare Brandi</i> di Carmelo Cali	121
<i>Cesare Brandi e la teoria dell'ornamento</i> di Elisabetta Di Stefano	135
<i>Cesare Brandi: schema e progetto</i> di Michele Sbacchi	149
<i>Il cinema tra problema della forma e dinamica delle forze</i> di Roberto De Gaetano	157
<i>Le vie del figurativo (partendo da Cesare Brandi)</i> di Elena Tavani	167

<i>Al di là dell'immagine, dopo Brandi</i> di Fulvio Carmagnola	181
<i>Cesare Brandi e i problemi dell'arte contemporanea</i> di Pietro Kobau	191
<i>Cesare Brandi nel mondo delle scatole Brillo</i> di Tiziana Andina	201
<i>Cesare Brandi e l'immagine poetica</i> di Pina De Luca	211
<i>Dante eikonográphos e il "visibile parlare"</i> di Giovanni Lombardo	219
Appendice <i>Testo letterario e testo figurativo</i> di Cesare Brandi	237

Brandi-re l'immagine di Luigi Russo

Fu il 1939. Anno capitale per Cesare Brandi, né solo perché – nato nel 1906 – compiva trentatré anni. Quell'anno infatti Brandi fondò e prese a dirigere una delle più importanti, anzi forse la più importante istituzione di cultura umanistica, insieme all'Enciclopedia Italiana, realizzata dal nostro Paese nel Novecento, l'Istituto Centrale del Restauro. Il mondo dell'arte, la possibilità stessa di vita, di sopravvivenza fisica dell'opera d'arte, lì trovava ricettacolo e presidio, e, per la prima volta, un'attività nebulosa come quella del restauro, facendo piazza pulita delle tradizioni precettistiche arbitrarie, che l'avevano relegata in una pratica di nicchia quasi sempre deleteria per la conservazione, finalmente conseguiva legittimazione scientifica, acquisiva rigore critico e trasparente performatività, maturava un gradiente conoscitivo degno di partecipare all'assise del pensiero. L'impresa propiziò un'opera, *Teoria del restauro*¹, che si staglia tetragona e solitaria come un monolito, che ha avuto una fortuna inimmaginabile, planetaria, tanto da ispirare la “Carta del Restauro” dell'Unesco, e che continua ai nostri giorni a brillare e si coniuga in nuove lingue: dopo quella spagnola, francese, rumena, greca, portoghese, ceca, è arrivata quella giapponese, e il mese scorso (maggio 2006) finanche la cinese. Insomma, se il nome dell'Italia gira oggi per il mondo, si deve anche a Brandi e a quel lontano inizio del 1939.

Ma quell'anno Brandi compì un secondo passo di grande momento: entrò in estetica e iniziò la sua prima fondamentale opera teorica, *Carmine o della Pittura*². Fu un campo, questo della riflessione teorica, che come un gemello siamese accompagnò sempre le sue conclamate pratiche storico-critiche, e spesso guadagnò il primato del suo lavoro scientifico. Il *Carmine* apriva una esplorazione concettuale lievitata per decenni lungo un itinerario costellato da tante altre opere smaglianti, fino alla *Teoria generale della critica*, sì da concludere il disegno esaustivo dell'artisticità³. Non voglio certo nascondere che l'estetica brandiana, sostanzialmente in ragione della sua originalità, e per il suo modo assolutamente atipico d'inscrittersi nel dibattito estetologico e nella specializzazione delle pratiche culturali della sua epoca, stentò a farsi accreditare, e a lungo se ne equivocarono motivi e prospettive⁴.

Però oggi tutti sanno che Cesare Brandi è stato un grande estetologo, fra i tre-quattro grandi estetologi italiani del secondo Novecento ⁵. E non io, ma uno studioso autorevole come Nicola Abbagnano è arrivato a dire che la riflessione brandiana «segna una svolta nell'orientamento dell'estetica contemporanea» ⁶. Ci torneremo.

Diciamo intanto la terza polarità che qui ci tocca evocare. Sempre nel 1939, un mese prima dell'inizio della seconda guerra mondiale, Brandi scopre la Sicilia. Di scoperta, in senso forte, si deve parlare: rivelazione e malia ⁷. Decenni dopo, nel 1984, impedito sulla sedia a rotelle, a conseguenza di un banale, ma devastante, episodio siciliano, il ricordo di quell'evento si scioglierà in *rêverie*: «Quanto ti ho amato, fin da quando venni qua per prima volta nel '39 e [...] fui avvelenato dal mal sottile di questo paese, da cui non per nulla si discende all'Inferno e se ne risale, con la primavera, che in nessun posto è primavera come qui, dove incontri Persefone come vestita di fiori di mandorlo e di violette, [...] così come anch'io l'ho incontrata, col sole che le scorreva tra le dita della mano come il miele, e quegli occhi che hanno conosciuto, ma come in sogno, l'Inferno e la fiamma nera dell'Etna» ⁸. Questi sentimenti sono stati da lui effusi ripetute volte, ispezionati, illustrati, compongono un'autentica “geografia siciliana”, affascinante periegesi che si dipana dalla notte dei tempi, dai sesì di Pantelleria e dalle figurazioni preistoriche di Levanzo – e in mezzo Selinunte, Agrigento, Siracusa, Noto, Catania, Erice, Palermo, e Antonello e Caravaggio siciliano e Juvarrà – fino ai «fiumi di colore ribollente come la lava» dell'Etna ⁹ del suo grande amico Renato Guttuso.

Se l'attrazione della Sicilia possedeva il fondo del suo cuore, non si creda che i suoi pellegrinaggi patissero abbagli estetizzanti. Brandi fu persona mitissima, ma non conosceva accomodamenti sulle cose che contano, come la radice dell'umanità dell'uomo, l'epifania dell'arte. Così pagine eccezionalmente dure, parole scritte col fuoco, invettive dantesche, poté per esempio riservarle, nel 1948, alla “derelizione di Palermo”: «Il nostro sangue, arrivando a Palermo, è raggrumato come quello di San Gennaro: [...] stanco di appelli a vuoto, agghiacciato dalle campagne elettorali, mitridizzato dai troppi veleni. Ma Palermo è una capitale; [...] Palermo è divina fra tutte le città della Sicilia. [...] La città, colpita amaramente nelle sue parti più tenere, sanguina: sanguina lungo il rovinoso Corso, lungo la folta e squarciata via Maqueda; sanguina a via Alloro, a piazza Bologni, nella Cala. [...] le macerie di Palermo ci opprimono. Signore Iddio, illuminateli i peninsulari che hanno dato l'autonomia a Palermo e gli insulari che l'hanno voluta! Signore Iddio, non abbiate nessuna pietà per loro! Che le fiamme dell'Inferno brucino più del solito, per chi ha permesso lo scempio della meravigliosa Palermo settecentesca» ¹⁰. Certo, malgrado il furore, anzi in ragione dell'intensità di un sentimento che arrivava a sublimarsi in furore, la Sicilia rimase per Brandi casa d'elezione, terra dell'origine,

oasi dello spirito, luogo “dove sentirsi – come suona un suo titolo – greci e italici”. «Forse non tornerò più in Sicilia, o potrò anche tornarci, ma non per questo sarà più viva nel mio antro scuro, dove, anche se non fu la terra della mia infanzia, fa rivivere la mia infanzia e si popola ugualmente di tutte le persone amate: [...] e sempre ti offre l'amore»¹¹. Viene voglia di concludere che Brandi, se fu senese per nascita, *moribus* fu siciliano.

Questi eventi che sbocciarono tutti insieme nel 1939, l'esperienza dell'arte nelle sue polivalenze – fatto culturale da storicizzare, oggetto materiale da salvaguardare, essenza da decantare in teoria – e lo scenario destinale della Sicilia, fusi in modo mercuriale, sono i fili d'oro che hanno intessuto la personalità di Brandi.

Almeno un'altra data tocca nominare, perché i giochi del caso vollero che, all'improvviso, nella vita di Brandi precipitassero Palermo e la sua Università. Infatti nel 1960 dovette lasciare l'Istituto Centrale del Restauro e per vincita concorsuale venire nell'Università di Palermo a tenervi la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna. Doveva essere solo stazione dei tre anni di straordinario, invece restò sette anni, e fece scuola. Interpretò con lode il suo ufficio accademico: veniva puntuale, a settimane alterne ma sostando l'intera settimana, e la passava con gli allievi anche dopo lezione. Maestro, nella pienezza della parola. E si nutriva della sua nuova terra. Racconterà degli «anni lunghi di Palermo, quando, concluse le lezioni, salivo a quella sala sempre vuota [la sala delle metope del Museo Nazionale] e in quel silenzio di antico monastero, con quella luce mai violenta, facevo come un'infusione di Grecia e mi sentivo vicino a Parmenide e Zenone, greci e italici come erano ad Elea»¹². Divenne un pilastro della Facoltà di Lettere e Filosofia, accanto a studiosi del rango di Achille Adriani, l'archeologo che aveva scoperto la tomba di Alessandro, l'onniscente filosofo Santino Caramella, il grande interprete della grecità Bruno Lavagnini e il sottile latinista Luigi Alfonsi, l'acuto arabista Umberto Rizzitano e storici di fama come Eugenio Manni e Francesco Giunta, e senza dimenticare prestigiosi amici come lo psicologo Gastone Canziani e il musicologo Luigi Rognoni, e lo stesso preside della Facoltà, l'eminente etnologo Giuseppe Cocchiara.

Non sta a me, né questa è l'occasione, di celebrare il bicentenario dell'Università di Palermo, che nel nostro programma abbiamo agglutinato al centenario brandiano. Lasciatemi tuttavia fare una veloce notazione sul sorprendente insediamento che ben presto, già nel 1815, qui avvenne dell'Estetica. O meglio, non di quel nome, che a quei tempi, in Sicilia come nel resto d'Italia, non trovava ancora fortuna e veniva riformulato in varie perifrasi. A Palermo s'impose quella di “Teorie filosofiche dell'arte”, quindi strettamente legata alla produttività artistica, e affidata all'enciclopedico scultore Valerio Villareale. Attraverso vicende la cui storia è ancora da scrivere, è un fatto che

l'insegnamento di Estetica sia una sorta di archetipo nell'Università palermitana, e ancora negli anni di Brandi, pur se privo di titolare, c'era consegna di tenerlo attivo per incarico, grazie a una staffetta di autorevoli cultori. Io la studiai un anno con Caramella e l'anno successivo con Brandi, che tenne un corso bellissimo su Susanne Langer, e con cui mi laureai in estetica contemporanea nel 1965.

Come ognuno sa, furono anni di grande tensione culturale, gli anni '60, anche a Palermo, dove si tennero manifestazioni importanti, come le Settimane di Nuova Musica e le riunioni del Gruppo '63. Brandi vi arrivò con un libro fresco di stampa, appena pubblicato dal Saggiatore: *Segno e Immagine*¹³. È difficile, quasi mezzo secolo dopo, descrivere cosa rappresentò questo libro. Mi limiterò a sottolineare la nuova centralità che vi assumeva l'immagine nei processi culturali e i nuovi, eccitanti orizzonti che si aprivano agli studi di estetica. Intendiamoci, l'immagine aveva già svolto un ruolo cruciale nella riflessione estetica di Brandi, tanto da diventarne il monogramma. È appena il caso di ricordare che il suo percorso teorico aveva da lungo tempo scavalcato la soglia standard della sua epoca e aveva dispiegato un nuovo scenario speculativo. Aveva tracciato un personalissimo asse problematico che, riattivato Fiedler – i cui fondamentali *Scritti sull'arte figurativa*, grazie a Pinotti e Scrivano, abbiamo il piacere di presentare in questa occasione¹⁴ – da un lato, aveva guadagnato una schietta rifondazione kantiana e, dall'altro, aveva dispiegato innovative modulazioni concettuali ispirate da Husserl, Heidegger e Sartre. L'arte, geneticamente qualificata dal processo formativo di “costituzione d'oggetto” e “formulazione d'immagine”, era stata riconosciuta attività peculiare che si decanta in immagine, “realtà pura”. Del resto Brandi esplicitamente aveva informato a questa prospettiva anche l'impegno culturale che, per esempio, fra il 1947 e il '50 gli aveva fatto dirigere una rivista di spicco dal titolo, proprio, “L'Immagine”.

Sono cose note. Mi limiterò quindi a rimarcare come ad apertura dei travagliati anni '60, quando semiologia e strutturalismo erano ancora da venire, *Segno e Immagine* apriva a nuovo respiro il dibattito estetologico. Brandi, sempre in anticipo sul movimento delle idee, aveva già letto e metabolizzato Saussure, che sarebbe solo in seguito divenuto un'icona del pensiero. Fu quindi meditazione solitaria, quella brandiana, che tracciava una sua rotta maestra ai cui sviluppi si mantenne fermo, talvolta in sintonia (e fu il caso di Roland Barthes), talvolta in aperta polemica (e fu il caso di Umberto Eco), con gli accesi dibattiti degli anni successivi. Ha poca importanza dire che il tempo gli diede ragione, e lo stesso Eco fu costretto a palinodia. Qui importa sottolineare che, grazie a Brandi, l'immagine conseguì una potente investitura. Essa venne radicata all'origine dei processi della coscienza intenzionale e attraverso lo “schema preconconcettuale” – una sorta di *bing-bang* dell'*anthropos* – alimentava e definiva le dinamiche

costitutive delle forme culturali. Diventava cioè cifra epistemica che dava intelligenza delle epoche storiche, e parimenti strumento critico flessibilissimo, che dava preziose chiavi d'accesso a una comprensione capillare dei sempre più contraddittori percorsi e disperanti avventure dell'arte, che la contemporaneità andava dispiegando. Un modello, un modello per fare estetica nella nostra congerie di cultura: un classico che apre il nostro orizzonte.

Ecco, cari amici, le poche parole con le quali ho interpretato il compito di ricordare Cesare Brandi nel centenario della sua nascita e l'Università di Palermo nel bicentenario della sua fondazione. Non dispero, comunque, che pur nell'intreccio sommario che ho tracciato siano venute a giorno anche le trame di fondo del nostro programma di lavoro. Attraverso Brandi e lo a partire da Brandi, lascio a voi la parola con la speranza di avere offerto un'utile sponda di discussione.

¹ C. Brandi, *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1963; 2ª ed. Einaudi, Torino, 1977, più volte ristampata. Cfr. anche il volume C. Brandi, *Il restauro. Teoria e pratica 1939-1986*, Editori Riuniti, Roma, 1994, curato da M. Cordaro, che raccoglie ulteriori interventi brandiani, nonché gli Atti del Convegno Internazionale *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, curati da M. Andaloro, Firenze, Nardini, 2006, e il mio intervento *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, ivi, pp. 301-14.

² C. Brandi, *Carmine o della Pittura*, Enrico Scialoja Editore, Roma, 1945. L'opera ebbe effettiva circolazione con l'edizione pubblicata due anni dopo (1947, Firenze, Vallecchi) e la successiva (1962, Torino, Einaudi). L'ultima edizione è stata pubblicata dagli Editori Riuniti (Roma, 1992) con una mia Prefazione.

³ Le principali opere estetologiche di Brandi, dopo il *Carmine*, furono: *Celso o della Poesia* (1957), *Arcadio o della Scultura* ed *Eliante o dell'Architettura* (1956), *Segno e Immagine* (1960), *Teoria del restauro* (1963), *Le due vie* (1966), *Struttura e architettura* (1967), *Teoria generale della critica* (1974).

⁴ Per un approfondimento dell'estetica brandiana e delle relative questioni cui farò riferimento, mi permetto di rimandare ai miei lavori: *Itinerario dell'estetica di Cesare Brandi. Da Carmine a Struttura e architettura*, in "Trimestre", 2, giugno 1969, e 3-4, settembre-dicembre 1969; "Omaggio a Cesare Brandi", in L. Russo (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Palermo, 1986; e soprattutto la *Prefazione* alla riedizione di *Carmine o della Pittura*, Editori Riuniti, Roma, 1992, pp. IX-LIV, ristampata in Aa. Vv., *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, "Aesthetica Preprint", 51, 1997, pp. 11-46.

⁵ Cfr. P. D'Angelo, *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1997, part. pp. 211-18.

⁶ N. Abbagnano, Recensione a C. Brandi, *Teoria generale della critica*, in "Il Giornale", 6 agosto 1974; ora in V. Rubiu (a cura di), *L'estetica di Cesare Brandi: antologia critica*, in "Storia dell'arte", 43, 1981, pp. 304-05. Ai nostri giorni gli ha fatto eco E. Garroni, "Brandi e l'estetica", in Aa. Vv., *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Silvana, Milano, 2001, pp. 67-68: «La riflessione estetica di Brandi va certo considerata tra le più significative, e non solo nell'ambito dell'estetica postrociana [...]. Anzi, se guardo all'estetica della prima metà del nostro secolo, in particolare italiana, non trovo molti autori che possano reggere il confronto con il successivo pensiero di Brandi. [...] Nella seconda metà del secolo, invece, molte posizioni significative cominciano a emergere e a imporsi [...]. E tra queste riflessioni quella di Cesare Brandi ha, in ogni caso, un posto di primaria importanza».

⁷ In una lettera del 27 febbraio 1944, indirizzata all'amico Luigi Magnani che nel novembre 1939 l'aveva accompagnato alla scoperta della Sicilia, commenterà: «Quel viaggicchio ci

donò il più bel paese del mondo», in *Cesare Brandi – Luigi Magnani. Quattrocentoventi lettere inedite*, a cura di L. Fornari Schianchi, Gli Ori, Siena-Prato, 2006, p. 74.

⁸ C. Brandi, “Dove sentirsi greci e italici” (1984), in Id., *Sicilia mia*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 37.

⁹ Id., *La lava dell'Etna*, in “Corriere della Sera”, 20 ottobre 1983, ora in F. Carapezza Guttuso, *Brandi e Guttuso. Storia di un'amicizia*, Milano, Electa, 2006, p. 178.

¹⁰ Id., “Derelizione di Palermo”, in “L'Immagine”, 2 (1948), ora in Id., *Terre d'Italia*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 541-44.

¹¹ Id., “Dove sentirsi greci e italici”, cit., p. 37.

¹² Ivi, p. 34.

¹³ Id., *Segno e Immagine*, Milano, Il Saggiatore, 1960; 4ª ed. Palermo, Aesthetica, 2001.

¹⁴ K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Palermo, Aesthetica, 2006.

Realtà e immagine in Cesare Brandi

di Paolo D'Angelo

Cercherò in questo mio intervento di illustrare brevemente il ruolo che Brandi – al quale il nostro seminario è dedicato – ha svolto nell'estetica italiana del Novecento, e insieme mi interrogherò sul valore che la sua opera assume oggi, nella presente congiuntura culturale. Ma il nostro incontro ha anche un'altra indicazione tematica, giacché si propone di riflettere su di un tema tanto vasto e difficile come quello del rapporto, dei rapporti, tra immagine e realtà, e mi dispiacerebbe lasciar completamente cadere un tema tanto arduo e stimolante. Nella seconda e parte del mio intervento cercherò dunque di offrire qualche spunto alla discussione intorno a questo argomento. Ma, per evitare che il mio discorso assuma un carattere ancora più rapsodico di quello che inevitabilmente avrà, anche in questo caso ancorerò il mio discorso a Cesare Brandi. Per farlo, mi auguro, non dovrò ricorrere a nessuna forzatura, non dovrò esercitare nessuna violenza interpretativa sui testi brandiani. Perché – e credo dicendo questo di cominciare a sollevare dei temi che potranno essere discussi e integrati – se, da un lato, quello dei rapporti tra immagine e realtà, tra arte e realtà, è un problema che attraversa tutta l'estetica, ed è presente, oserei dire, in tutte le epoche della riflessione e in ogni autore che abbia riflettuto sull'esperienza estetica e sull'arte, d'altro lato la questione del nesso tra immagine e realtà è, in buona misura, più che uno dei tanti temi sui quali egli ha meditato, *il* problema di Brandi: quello da cui è partito e quello sul quale ha continuato a meditare.

Non si può certo dire che il centenario brandiano si stia celebrando in tono minore. Tutti i maggiori quotidiani hanno dedicato grandi pagine al ricordo di Brandi. I convegni, gli incontri, i seminari si stanno susseguendo in Italia e all'estero. Per una fortunata circostanza, la ricorrenza centenaria ha coinciso con la pubblicazione di importanti traduzioni della *Teoria del Restauro*, dal tedesco al cinese, e questo ha fatto sì che di Brandi si stia parlando anche in paesi nei quali la sua opera non era ancora stata veramente recepita. In questo fervore di iniziative, si sarà notato che l'attenzione è andata in primo luogo al Brandi difensore di quelli che, con una locuzione che lui non amava

e noi non amiamo, si definiscono ormai i *beni culturali*: non solo il Brandi teorico del restauro, ma anche il Brandi impegnato nella difesa del paesaggio, dei centri storici, dei monumenti. Non c'è nulla di strano in tutto ciò. Si tratta anzi di qualcosa di naturale, sia perché l'impegno di Brandi in questo campo è stato veramente straordinario per costanza e risultati, sia perché sono temi che stanno giustamente a cuore di ogni cittadino, almeno di ogni buon cittadino.

Ma noi, oggi, in questa sede e in forza delle nostre competenze spetta, credo, un compito diverso. Dobbiamo in primo luogo ricordare che questi aspetti dell'attività brandiana si radicano e si legano a doppio filo con la sua riflessione teorica, con la sua estetica, e non sono pensabili senza di essa. Nel caso della *Teoria del Restauro* sappiamo ormai che essa non solo è, appunto, un *teoria*, quindi indissgiungibile dalle sue basi filosofiche, ma che essa è cresciuta nel tempo in stretto parallelismo con l'estetica stessa, della quale dunque non è stata solo un frutto applicativo e tardivo, ma piuttosto, a pieno diritto, una delle componenti ¹. E, in secondo luogo, dobbiamo ribadire che proprio questa componente teorica, proprio la presenza di una riflessione estetica estesa e fondante, costituisce la *cifra* peculiare e la caratteristica più propria della *critica* brandiana. Sarebbe assurdo dimenticarlo proprio oggi, proprio nei giorni in cui la critica artistica riflette su se stessa, sui propri compiti e il proprio status, con un senso di smarrimento, e con la consapevolezza di una perdita di autorevolezza e di funzione culturale ².

Certo, c'è in giro molta buona critica accademica, filologicamente attrezzata. Ma dove sono oggi i critici capaci di accrescere veramente la nostra comprensione dell'arte figurativa, di farci *capire* un'opera? Di *leggerla* senza le dande dei metodi, ma nella sua essenza? Di rivolgersi a un pubblico non composto da soli studiosi? Inoltre, c'è in giro, e non so quanto questo faccia bene sperare, una forte assimilazione dei metodi di lettura dell'immagine a quelli di lettura del testo scritto: dagli studi iconologici, dalla voga warburghiana fino ai *visual studies*, l'immagine è sempre più letta come un messaggio, in qualche modo riformulabile attraverso il linguaggio. Dove sono, allora, i critici capaci di decifrare la *forma* dell'opera, senza ridursi a sterili formalismi? Dove sono i critici capaci di leggere l'opera d'arte dall'interno, ma senza tradurla in un linguaggio altro? Dove trovare un critico che sappia spaziare dall'antico al contemporaneo, o che sappia parlare con eguale maestria di un dipinto e di un'architettura, di una scultura e di una piazza?

Questo critico a tutto tondo, questo critico capace di *leggere* l'opera d'arte senza decrittarsi per forza un messaggio noi lo abbiamo avuto in Cesare Brandi. E lo abbiamo avuto in lui in forza del carattere profondamente, irriducibilmente *filosofico* della sua critica. C'è, in critica letteraria come in critica d'arte, il critico-scrittore, il critico-scienziato,

il critico-saggista. Brandi ha incarnato in pieno il tipo del critico-filosofo, del critico che fonda il proprio giudizio e l'intero proprio edificio interpretativo su di una teoria coerente dell'arte – su di un'estetica. Ora, proprio questo punto di forza della critica brandiana si è rivelato foriero di equivoci, dando forma a più di un pregiudizio che si è esercitato su entrambi i fronti della operosità brandiana: presso teorici dell'estetica, concretandosi nel sospetto che l'estetica brandiana scontasse in partenza la sua nascita troppo a ridosso di un'esperienza artistica determinata; presso i critici e gli storici dell'arte in quello speculare, che nella critica di Brandi vi fosse troppa teoria, ossia una teoria non richiesta e tale da distorcere il giudizio determinato.

Il carattere *filosofico* della critica brandiana ha poi propiziato un altro equivoco. Dato che di critici filosofi, una specie tutto sommato abbastanza rara nella storia della critica, il nostro Novecento ne aveva già avuto uno, Benedetto Croce, si è assimilato Brandi a Croce, lasciando credere che Brandi, come teorico, fosse rimasto soltanto un epigono di Croce. È questo, credo, il primo sospetto che occorre dissipare.

Quando nel 1945 uscì la prima edizione del *Carmine o della pittura* il quasi ottantenne Croce fu il primo a recensirla, e non fu parco di elogi. Croce metteva in luce i meriti dell'autore, ma al contempo cercava di ricondurlo nell'orbita dei propri pensieri, di farne un discepolo e un continuatore. L'annessione crociana ci appare oggi certamente spiegabile, ma non condivisibile. Essa getta sulle teorie di Brandi un'ipoteca che rischia di impedire un'adeguata valutazione della loro funzione e del loro significato³. Di fatto, anche se Brandi parla sempre con molto rispetto di Croce, ed evita di attaccarlo esplicitamente, l'estetica brandiana non è affatto appiattita su quella del grande predecessore, e si configura piuttosto come la prima estetica post-crociana che sia apparsa in Italia. Se, come ha scritto Contini, «Riuscire post-crociani senza essere anticrociani fu lo sforzo della mia generazione» dobbiamo riconoscere che Brandi è stato uno dei pochissimi a realizzare questo intento.

Anche se all'epoca della pubblicazione del primo testo brandiano di estetica non era facile avvedersene, gli autori ai quali Brandi faceva riferimento non erano infatti nomi ovvi, in quegli anni e in Italia: in primo luogo Sartre, Husserl e Heidegger, ma poi soprattutto Kant, sottoposto a una rilettura destinata a rivelarsi tra le più originali e produttive. In seguito, nel descrivere la natura delle proprie ricerche, Brandi parlerà della sua prima opera come di una «fenomenologia della creazione artistica»⁴ e questa è un'indicazione da tenere nel dovuto conto, ma avvertendo che Brandi giungeva alla fenomenologia per vie totalmente diverse da quelle percorse da Banfi e dai suoi allievi. Si trattava, poi, di una fenomenologia della *creazione*, dunque orientata verso la genesi, almeno ideale, dell'opera. Se Croce vedeva

nell'opera essenzialmente una riuscita, e non una ricerca, e dunque muoveva dall'espressione compiuta, Brandi scioglie l'identità di intuizione ed espressione e scandisce le tappe del processo artistico nelle due fasi della *costituzione d'oggetto* e della *formulazione d'immagine*, che non coincidono ma sono la prima antecedente alla seconda, con ciò rimettendo in movimento, dalla parte della produzione dell'opera, la fissità crociana.

Lo sforzo di approfondimento e riorganizzazione è massimo nel dialogo più esoterico di Brandi, quello dedicato alla poesia, il *Celso*. Qui la distanza da Croce è già *prima facie* notevole, perché Brandi rifiuta l'identificazione di linguaggio e arte: «La sintesi estetica? La sintesi estetica per chiamare un taxi?»⁵, riconosce la sua natura eminentemente comunicativa, ed è pronto ad ammettere la presenza, e addirittura la preponderanza, in esso, di elementi schiettamente intellettuali. Che nella parola possa darsi la possibilità di evolvere da un lato verso il concetto empirico, privilegiando la sostanza conoscitiva, oppure dall'altro verso la pura figuratività dell'immagine, è spiegato da Brandi attraverso una riconsiderazione della dottrina kantiana dello schematismo (della quale colse acutamente, e tra i primi, la portata *anche* linguistica), in quanto lo schema è la radice di entrambi e al tempo stesso la mediazione tra i due. Lo schematismo agisce producendo una scelta dei tratti dell'oggetto, che non coincide affatto con quella che sarà caratteristica del concetto: si tratta piuttosto di un "riassunto fenomenologico della cosa", che appartiene a uno stadio preconettuale e prelinguistico della conoscenza, e mantiene l'apertura verso la figuratività. Lo schema è aperto da un lato verso l'immagine, dall'altro verso il concetto, e spiega il motivo per cui nella concettualità sviluppata, nel *segno*, permane pur sempre una traccia o un residuo della figuratività originaria, mentre nell'*immagine* alla quale giunge l'arte non è interamente abolito ogni legame col contenuto di conoscenza⁶.

Il ripensamento della dottrina kantiana dello schematismo era meso a frutto anche nel dialogo sull'architettura (le date di pubblicazione non debbono in proposito trarre in inganno, giacché la stesura del *Celso* è anteriore a quella dell'*Eliante*), ove serviva a superare la difficoltà rappresentata dal fatto che l'architettura non sembra partire da un antecedente naturale sul quale possa operarsi la "riduzione" o la "costituzione d'oggetto". L'architettura, rispondeva Brandi, non muove dall'oggetto, ma dallo *schema* in cui si è fissato un bisogno pratico (quello di ripararsi, ad esempio), e come le altre arti evolve lo schema verso la figuratività. Qualche anno più tardi, Brandi avrebbe poi impiegato la dottrina della «biforcazione originaria dell'immagine e del segno dal ceppo primo dello schema trascendentale» in uno dei suoi scritti più originali, il volume *Segno e immagine*, dove i rapporti, e soprattutto le usurpazioni dell'uno sull'altro vengono utilizzati come

indici di valutazione di concreti fenomeni culturali e storici (il disegno infantile, la pittura bizantina, il manierismo), nella convinzione che «ogni qualvolta la distinzione strutturale fra segno e immagine si offusca, è sintomo di una grave alterazione, che, per così dire, minaccia e inceppa gli ingranaggi della civiltà».

Nel corso degli anni Sessanta queste idee saranno utilizzate da Brandi nel dibattito con le nuove teorie semiotiche, e il confronto porterà non a una correzione ma a una riesposizione della teoria, con una terminologia in parte diversa. Piuttosto che di *realtà pura*, Brandi parlerà di *astanza* per indicare la particolare forma di presenza realizzata dall'opera d'arte, distinta sia dalla *flagranza* dell'esistenza comune, sia dalla natura del segno, che viene attraversato alla volta di altro.

Se ci domandiamo *che tipo di critico sia stato Brandi*, quanto la presenza di un interesse forte per l'estetica filosofica concorra a dare, alla figura di Brandi critico delle arti, una collocazione così rilevata e insieme così particolare nell'ambito della critica artistica del Novecento, in Italia, saltano agli occhi, allora, *due* conseguenze fondamentali. La prima è che proprio la riflessione teorica ha consentito a Brandi di andare oltre le premesse purovisibilistiche dalle quali aveva preso le mosse, la seconda è che la presenza di un interesse così forte per l'estetica rende Brandi l'antitesi più netta al tipo del *conoscitore*, ossia ad un tipo di studioso d'arte che ha una solida tradizione, particolarmente in Italia, e che spesso viene riproposto come vero modello di procedere critico nei confronti dell'opera. Alle premesse purovisibilistiche si vuole spesso ricondurre in senso riduttivo il metodo critico di Brandi⁷. Ciò è ingiusto e unilaterale, perché se è vero che il purovisibilismo, innestato di crocianesimo (ma piuttosto si dovrebbe parlare di reinnesto, perché l'estetica di Croce, almeno la prima estetica, nasceva non lontana da presupposti fiedleriani) costituì lo sfondo di molta parte della migliore critica figurativa dei primi decenni del nostro secolo, è vero anche che una delle esigenze più forti che spingevano Brandi verso una teorizzazione autonoma fu il desiderio di superare, approfondire, le impostazioni di questa tradizione. Mi sembra che questo aspetto si possa isolare e mostrare con molta chiarezza nella concezione dello *stile* esposta nel *Carmine* e nella connessa teoria dell'*ornato* sviluppata nel dialogo sull'architettura.

L'altra conseguenza è che, affermando decisamente la *necessità* di una riflessione estetica per l'esercizio della critica, Brandi veniva a opporsi a una tradizione di studi sull'arte che in Italia ha, da Cavalcaselle a Morelli, attraverso Berenson fino a Federico Zeri, una solida tradizione, e che si incarna nel tipo del "conoscitore". Di fatto, il conoscitore rappresenta per molti versi l'antitesi perfetta del critico-filosofo. Se infatti cerchiamo di identificare le caratteristiche che individuano il tipo del conoscitore, incontriamo subito la diffidenza, quando non la

vera e propria insofferenza, verso la teoria – verso l'estetica. Proprio il padre della moderna *connoisseurship*, Giovanni Morelli, è in questo senso paradigmatico. Per lui l'estetica serve solo «a cibare gli uditori di generici luoghi comuni», a riempire i libri di «magnifiche frasi», o meglio «frasi piene di vento». Insomma: per capire l'arte non serve «avere il cranio fornito di protuberanze filosofiche», ma intuizione, occhi buoni, e tanta esperienza.

Il distacco di Brandi dal tipo del *connoisseur* si esprime con la massima chiarezza in alcuni tratti salienti e non comuni della sua attività di critico. Il primo è la sistematica estensione dell'esercizio critico non solo alla pittura e alla scultura, ma anche alla architettura. Quando si tratterà un bilancio complessivo della critica brandiana non si dovrà dimenticare che essa ha raggiunto alcuni dei suoi risultati più cospicui e duraturi proprio nell'ambito della critica architettonica. Ed è notevole, anche dal mero punto di vista biografico, che la critica architettonica brandiana si mostri a livelli altissimi di riuscita già nel dialogo *Eliante* che la fonda teoricamente. In quel dialogo, Brandi si mostrava subito capace non solo di emettere giudizi di grande autorevolezza, ma anche di ripensare su nuove basi l'intera storia dell'architettura. Ciò avveniva grazie a una riconsiderazione radicale della problematica della spazialità dell'architettura, che è certamente propiziata dall'impianto teorico, ma non analiticamente contenuta in esso.

Nel mostrare come si attuasse in architettura il passaggio dallo spazio esistenziale dell'oggetto a quello "puro" dell'opera, Brandi si provvedeva di alcune delle più caratteristiche tra le sue categorie critiche, quelle stesse che gli permetteranno di impostare la propria critica architettonica come scoperta e individuazione dello specifico tema spaziale di una cultura o di un artista. Brandi puntava così decisamente verso una critica come *storia figurativa dell'immagine*, rinunciando ad ogni sollecitazione o appiglio che potesse pervenirgli dalle intenzionalità programmatiche proiettate in architettura. Rispetto al metodo critico crociano, che conserva sempre qualcosa di tribalunizio e arido, quella brandiana è una critica come attraversamento dell'opera, come scoperta e partecipazione alla sua legge di formazione. È una critica *interna*, ma non perché superstiziosamente chiusa a ciò che è fuori del testo. È una critica quasi asceticamente proiettata verso la lettura del dato formale dell'immagine, ma non riducibile a rilevazione formalistica, perché tutta la strumentazione teorica brandiana, lo abbiamo visto, era tesa proprio ad evitare che lo stile venisse isolato come lacerto di superficie, inventariato senza riguardo alla genesi profonda dell'opera.

Un altro aspetto degno della massima attenzione è l'allargamento del concetto di critica dal puro giudizio valutativo all'insieme dei procedimenti di conservazione e restauro dell'opera. In questo senso, il pionieristico riconoscimento del *Carmine*, secondo il quale «Rientrano nella critica non solo la designazione e la promulgazione dell'opera, ma

anche tutti i procedimenti che assicurino e conservino l'opera. Anche il restauro è critica, anche la collocazione di un'opera in un museo, e perfino la illuminazione, il fondale su cui l'opera, se sarà un dipinto o una plastica, verrà esposta alla pubblica cultura» fruttificherà più tardi nella *Teoria del Restauro* ⁸.

Infine, un terzo punto degno di considerazione è dato dall'attenzione portata da Brandi verso l'arte contemporanea, dal primo studio su Morandi, a quello su Picasso che accompagnava la prima edizione del *Carmine*, fino a moltissimi saggi della maturità. L'interesse per l'arte attuale segna in Brandi il distacco dal tipo dello storico dell'arte *filologo*, e conferma la sua lontananza dal tipo del *conoscitore*, sempre caratterizzato dalla diffidenza e dal disagio verso il contemporaneo.

Credo che proprio l'impegno teorico di Brandi richieda che la sua figura venga collocata, rispetto a quella degli altri critici figurativi che si confrontarono col crocianesimo, in una luce particolare. Se Carlo Lodovico Ragghianti dall'orizzonte crociano propriamente non uscì mai, Longhi oscillò tra l'ortodossia e l'apostasia ma più per il suo grande temperamento di critico che per un'ordinata revisione teorica. Sia detto con cautela, ma quando per esempio Cesare Garboli nel suo saggio su Longhi sospetta un'adesione inconfessata di quest'ultimo all'idealismo attuale, a proposito della concezione della storia, è forse lecito chiedersi se Gentile c'entri davvero o se no si sia di fronte all'emergere dell'*animus* del *connaissanceur*, si sa quanto istintivamente presente in Longhi. E come la compresenza, anzi lo strettissimo legame, in Brandi, di teoria estetica e di concreto esercizio della critica, gli conferisce un ruolo inconfondibile nel panorama della critica d'arte del secolo passato, così in essa troviamo raccolti insieme i motivi della *inattualità* di Brandi e della sua *importanza* nella situazione culturale di oggi. In tempi in cui la critica d'arte sembra stretta nell'alternativa tra chiudersi nella filologia o evadere nella sociologia o nella storia delle idee, l'altissima capacità brandiana di lettura dell'opera d'arte incarna il modello stesso del critico-filosofo, la specie più rara nel panorama odierno e dunque quella della quale, nella presente congiuntura culturale, massimamente si avverte il bisogno.

Veniamo ora alla seconda parte del mio intervento, nella quale vorrei avvicinarmi al tema del nostro colloquio: *immagine e realtà*. In apertura avevo fatto due affermazioni: che il problema del nesso tra immagine e realtà (o tra arte e realtà: non è esattamente la stessa cosa, ma in larghissime epoche della storia dell'estetica lo è stata) è pressoché onnipresente; e che questo tema assume in Brandi una rilevanza notevolissima. Debbo dunque sostanziare queste due tesi. Per la prima, penso di poter procedere piuttosto rapidamente, dato che posso accennare a questioni che sono ben note. Non credo di andare lontano dal vero dicendo che tutta la storia dell'estetica occidentale

può essere presentata come una sorta di variazione su questo tema. In fondo, essa si apre sul dissidio tra Gorgia e Platone: tra chi, cioè, ritiene che l'illusione prodotta dall'arte sia un effetto positivo, e chi invece imputa il carattere illusionistico alla mimesi come suo difetto irrimediabile. Ma quello tra le celebri parole di Gorgia «chi illude opera più correttamente di chi non illude e chi si lascia illudere è più saggio di chi non si lascia illudere» e quelle altrettanto celebri di Platone sul poeta tragico, che «per natura è terzo a partire dal re e dalla verità» e sull'arte imitativa che è «lungi dal vero e per questo eseguisce ogni cosa, per il fatto di cogliere una piccola parte di ciascun oggetto, una parte che è copia», è un conflitto destinato in qualche modo a non avere fine. La teoria della mimesi lo porta inevitabilmente con sé, ma nel corso dei due millenni lungo i quali essa ha regnato incontrastata la nozione stessa di mimesi è stata pensata in modi molto diversi, e altrettanto diversamente è stato concepito il suo oggetto: imitazione delle cose come sono e imitazione delle loro forme ideali, della natura come dovrebbe essere, imitazione di un modello ideale inarrivabile e selezione e fusione di esemplari empiricamente dati, imitazione di modelli artistici preesistenti o emulazione della loro capacità creativa; duplicazione illusionistica o rispecchiamento realistico, ecc.

Né il conflitto termina con il superamento della teoria dell'imitazione, nel corso del Settecento e poi soprattutto con la *Romantik*. Non solo perché si affaccia ora l'idea di una imitazione *formatrice*, da Moritz a Schelling, dell'arte come *lampada* che illumina il reale e lo fa vedere, piuttosto che come specchio, e non solo perché, ovviamente, la *Wiederspiegelungstheorie* ha continuato ad esistere nella riformulazione dell'estetica marxista, ma soprattutto perché se l'arte viene pensata, modernamente, come modo di produzione e comprensione della realtà, il problema del rapporto con la realtà non si annulla ma si riformula. E così avremo nuovamente un problema di *arte e illusione*, magari declinato, come accade nella nota opera omonima di Gombrich, dal lato delle forme e dei modi della rappresentabilità, insomma visto come problema del tasso di convenzionalità delle rappresentazioni stesse, oppure la discussione sull'iconismo che si è sviluppata in ambito semiotico, o ancora il dibattito attuale sulla "realtà virtuale", in fondo un termine che tiene assieme, paradossalmente, entrambi i corni del dilemma storico tra arte e finzione.

Si licet parva componere magnis, mi ha colpito che la riflessione di un giovane romanziere italiano, Antonio Scurati, sullo scrivere romanzi oggi, apparsa in queste settimane in appendice alla ripubblicazione del suo primo romanzo, metta in gioco esattamente i termini che abbiamo visto possedere una storia così lunga. Quando Scurati parla di *inesperienza* come condizione trascendentale dell'esperienza attuale, quando lamenta la perdita di contatto con la realtà vera e la necessità per l'artista di confrontarsi con l'equivalenza di realtà e finzione-rappre-

sentazione prodotta dalla straordinaria proliferazione dell'immagine ⁹, non è forse ancora all'opera quel dissidio bimillenario di cui abbiamo percorso le tappe, sia pure in uno scorcio rapidissimo?

E, semplificazione per semplificazione, permettetemi di riassumere un ventaglio pressoché infinito di posizioni in tre grandi rubriche. Direi che il modo in cui l'estetica ha pensato il rapporto tra realtà e arte può sintetizzarsi in tre formule: arte come *meno* che realtà; arte *come* realtà; arte come *più* che realtà.

La prima posizione ci è già chiara, perché è quella di tutti coloro i quali condannano il carattere illusionistico dell'arte, come Platone; ma è anche quella, per esempio, di Manzoni quando condanna i romanzi storici ovvero i componimenti misti di storia e invenzione proprio per il carattere decettivo, ontologicamente inferiore della finzione rispetto al veramente accaduto. Non necessariamente essa si accompagna ad una condanna dell'arte: un esempio in proposito può essere costituito dal Sartre de l'*Imaginaire*, per il quale l'arte è essenzialmente un *irréel*: «l'objet esthétique est constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel» ¹⁰, o anche dalla teoria freudiana dell'arte come sogno ad occhi aperti.

La terza posizione, arte come *più* che realtà, è propria di tutte quelle teorie che vedono nell'arte la strada per dischiudere un'esperienza superiore, l'accesso a un piano ulteriore di esperienza rispetto all'esperienza ordinaria. In questa categoria rientrano di diritto il platonismo e molte estetiche romantiche. Il platonismo e non Platone, evidentemente, secondo una articolazione che è stata magistralmente illustrata nello scritto cassireriano *Eidos und eidolon*: il platonismo, da Plotino a Ficino a Shaftesbury ha liberato l'arte dall'ipoteca platonica «dadurch, dass [es] dem strengen Platonischen Begriff der Idee den schillernden und vieldeutigen Begriff des Ideals unterschob» ¹¹. E l'arte come conoscenza dell'Ideale piuttosto che della misera e manchevole realtà è stata la parola d'ordine di tante estetiche romantiche, che hanno visto in essa la chiave d'accesso ad un mondo superiore, chiuso e negato alle vie ordinarie della conoscenza. Così in Solger, in cui l'arte è l'unica via che sia concessa all'uomo per attingere, sia pure attraverso il paradosso tragico dell'ironia, l'assoluto e il divino. Così, notoriamente, in Schopenhauer, per il quale l'arte è conoscenza non della realtà illusoria e caduca della rappresentazione ma conoscenza degli eterni tipi ideali o rivelazione del segreto stesso del mondo, nella musica.

La seconda possibilità è quella sulla quale abbiamo detto di meno, ma forse è la più bisognosa di chiarimento. Perché dicendo *arte come realtà* non si intende affatto la duplicazione del reale, la sua riproduzione come in uno specchio giusta ancora la metafora platonica o shakespeariana. Si intende piuttosto l'arte come via di accesso alla realtà, come strumento della sua conoscenza o, nelle forme estreme,

come sua creazione. È noto che la stessa nozione classica di mimesis, esemplarmente in Aristotele, non indica affatto una mera reduplicazione del reale ma piuttosto una trasposizione attiva del reale su di un piano rappresentativo. La grande via dell'estetica moderna, superando definitivamente il paradigma mimetico nella sua accezione più banale, metterà al centro esattamente il carattere produttivo e costruttivo dell'attività artistica. L'arte forma il mondo, nel senso che è una delle vie attraverso le quali lo strutturiamo, lo plasmiamo, lo costruiamo. È l'arte come *forma simbolica*, al pari del mito o della scienza; l'arte come sapienza poetica di Vico; l'arte come intuizione-espressione di Croce, ma anche l'arte come *way of world-making* di Nelson Goodman.

Torniamo a Brandi, e concludiamo. Ho detto che in Brandi il problema del rapporto tra immagine e realtà è costitutivo, e forse è addirittura il filo conduttore della sua riflessione. A conferma di ciò invoco qualche evidenza. La prima e principale opera di estetica di Brandi si apre con una sorta di *locus classicus* della questione, il problema del ritratto. E si chiude con una negazione, che a noi può anche apparire sorprendente, quella del carattere artistico del cinema, argomentata sulla base del fatto che nel cinema il rapporto con la realtà esistente non può mai essere rescisso, che il cinema «ci pone di fronte all'esistente nella sua vita medesima»¹². Potrei osservare che ognuna di queste due affermazioni ha dietro di sé una storia complessa, dipanando la quale ci troveremmo a dibattere aspetti essenziali del rapporto tra immagine e realtà: la questione della somiglianza nel caso del ritratto, o quella della "aderenza alla realtà" del cinema, tema centrale in tante riflessioni teoriche sul film, da Bazin a Pasolini. Ma ai nostri fini può forse bastare una constatazione: il problema sul quale il *Carmine* si apre, e quello sul quale si chiude sono, in fondo, lo stesso e unico problema, quello appunto del rapporto tra *immagine e realtà*. È il "complesso della mummia" al quale Bazin riportava l'origine delle arti figurative, e allora come non ricordare che un altro dialogo brandiano, quello sulla scultura, si apre con qualcosa di simile a una mummia, il calco in gesso dei morti in seguito all'eruzione del Vesuvio? Tutto questo ci dice che l'intero dialogo *Carmine*, e forse l'intera estetica brandiana, non cessa di aggirarsi intorno a questo problema fondamentale. La nozione capitale che Brandi mette in campo a questo proposito, la "costituzione d'oggetto", riguarda precisamente l'opera di selezione, di scelta, di accentuazione di alcuni aspetti a danno di altri, che l'artista compie sul dato percettivo: «il risultato è l'oggetto costituito, ossia un'immagine che non è affatto il duplicato dell'oggetto, ma in cui l'oggetto è sostanza conoscitiva e figuratività, a seconda dell'uso stesso che dell'immagine farà la coscienza»¹³.

Immagino però che prima che io concluda ci si aspetti una risposta

alla domanda: sì, ma nella terna di posizioni prima individuate, arte come meno che realtà, arte come realtà, arte come più che realtà, Brandi dove si colloca? La risposta che immediatamente si presenta è: nell'ultima di queste rubriche. Lo stesso termine di "realtà pura" che Brandi sceglie per indicare lo *status* ontologico dell'immagine artistica sembra rendere obbligatoria questa risposta. E poi, non parla Brandi dell'opera d'arte come di ciò che «ad una realtà esistenziale perentia oppone la concretezza di una realtà astante, in cui si riattiva all'infinito quel presente che le dette vita»? Non ne parla come del «massimo sforzo che possa compiere l'uomo per trascendere la propria transeunte esistenza, togliendosi dal tempo conformandosi all'eternità»¹⁴? Qui la vicinanza ad una romantica religione dell'arte sembra massima, così come nel concetto di "astanza" teorizzato successivamente da Brandi sembra di cogliere un'eco nemmeno troppo lontana dell'opposizione tra l'esser opera dell'opera d'arte da un lato e l'esser-cosa della cosa e l'esser-mezzo dell'utensile, dall'altro, come Heidegger la teorizza nell'*Ursprung des Kunstwerkes*. Non ho nessuna difficoltà ad ammettere che questi accenti sembrano e sono datati, e che in generale questa sottolineatura enfatica della eccezionalità dell'arte ci appare oggi poco condivisibile. Ma vorrei sottolineare che questo è solo un aspetto, e per di più superficiale, della teoria brandiana, e che non solo lo stesso concetto di realtà pura possiede anche una meno roboante caratterizzazione funzionale, presentandosi sostanzialmente come una riformulazione del "disinteresse" kantiano o della "epoché" husserliana, ma che in Brandi è presente anche un altro modo di guardare all'arte, che si esplicita in particolare in un testo come *Segno e immagine*, del 1960. Qui, Brandi riflette sullo schema (in senso kantiano) come origine comune del segno e dell'immagine, e così facendo presenta l'arte come uno dei possibili modi di organizzare la realtà, alternativo ma non estraneo al segno, del quale condivide appunto la provenienza. Così facendo, e apparentemente continuando a inseguire il fantasma della "immagine pura", Brandi ci insegna a comprendere come l'immagine possa fondersi, incrociarsi, collaborare col pensiero e con il segno¹⁵.

¹ Si vedano, in proposito: P. Petraroia, *Genesi della Teoria del restauro*, in L. Russo (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Supplemento agli "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'università di Palermo", 1986, pp. LXXVII-LXXXVII; L. Russo, *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, in M. Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno internazionale di studi di Viterbo, 12-15 Novembre 2003, Firenze, Nardini, 2006 pp. 301-14.

² Si veda il recente volume di S. Pinto e M. Lanfranconi *Gli storici dell'arte e la peste*, Milano, Electa, 2006.

³ Sulla interpretazione crociana si vedano le osservazioni di L. Russo nella *Prefazione a C. Brandi, Carmine o della pittura*, Roma, Editori Riuniti, 1992.

⁴ C. Brandi, *Carmine*, cit., p. LVII (*Nota introduttiva* di Brandi alla edizione 1962 del *Carmine*).

⁵ Id., *Celso o della Poesia*, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 37.

⁶ Sulla teoria brandiana dello schematismo è fondamentale il saggio di E. Garroni, *La definizione dell'arte e lo statuto trascendentale dell'estetica: immagine, segno, schema*, nel volume Brandi e l'estetica, cit.

⁷ Nella loro *Presentazione agli Scritti sull'arte figurativa* di K. Fiedler (Palermo, Aesthetica, 2006), A. Pinotti e F. Scrivano hanno giustamente mostrato che il termine "purovisibilismo" è improprio, ma credo che in riferimento alla ricezione italiana di Fiedler si possa continuare a usare, dato che appartiene a una tradizione ormai consolidata.

⁸ C. Brandi, *Carmine*, cit., p. 157.

⁹ Cfr. A. Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*, in Id., *Il rumore sordo della battaglia* Milano, Rizzoli, 2006, pp. 381-96.

¹⁰ J.-P. Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 1986, pp. 366-67.

¹¹ E. Cassirer, *Eidos und eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*, in "Vorträge der Bibliothek Warburg", II, 1922-1923, Teil I, p. 16; tr. it. *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Milano, Cortina, 1998, p. 31.

¹² C. Brandi, *Carmine*, cit., p. 194.

¹³ Ivi, p. 97.

¹⁴ Ivi, pp. 42 e 51.

¹⁵ Per un approfondimento di questa, come delle altre tesi esposte, mi sia consentito rinviare al mio volume *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006.

Segno, simbolo e immagine

di Elio Franzini

Una frase che si legge a conclusione del saggio *Segno e immagine* può, a prima vista, stupire, o anche apparire come il prodotto di un'epoca. Così scrive Brandi: «Solo lo sviluppo indipendente e conseguente dell'immagine come segno e dell'immagine come figuratività, possono assicurare un equilibrato sviluppo della civiltà. Comunque e dovunque le vie dell'immagine e del segno si fondano, si accavallino o si intersechino, ciò costituirà sintomo di un'alterazione della civiltà nel suo sviluppo dall'essere: della coscienza, e sintomo di una situazione storica in disequilibrio»¹. Lo stupore potrebbe tuttavia essere un equivoco: le parole di Brandi, infatti, non devono affatto essere lette come l'esigenza di una scissione che attraversa il mondo espressivo, separato in "figuratività" e in "segno". La frattura, che peraltro Brandi testimonia all'interno di molteplici manifestazioni storico-artistiche, non è necessariamente il risultato dell'intervento di un diavolo o di un razionalistico genio maligno: può essere anche un'acuta osservazione *fenomenologica* sui differenti modi di espressione che hanno attraversato sia la storia sia la conoscenza, dichiarando al tempo stesso i pericoli delle contaminazioni tra i linguaggi, e gli equivoci pseudo-teorici che essi suscitano.

In un momento fondamentale del Concilio di Nicea, accanto al Vangelo fu posta un'Icona: i Padri conciliari desideravano certo mostrare la pari dignità di testimonianza del sacro della Parola e dell'Immagine, ma intendevano anche ribadire esplicitamente la *differenza*, con ciò sostenendo che la molteplicità espressiva è una ricchezza quando se ne colgono le intrinseche, e differenti, potenzialità. E il valore simbolico di alcuni enti è offerto non da una forzata identità, bensì dall'esibizione di un'essenziale diversità: l'esercizio della memoria, il significato veritativo del messaggio cristiano è unitario, ma *deve essere detto in modi diversi*, e ciò proprio per salvaguardare la ricchezza della sua semanticità simbolica. Se il segno e l'immagine si sovrappongono non solo se ne perde la specificità, ma si sovrappone un senso all'altro, con rischi di imperialismo reciproci, che concettualizzano la figura o enfatizzano il segno, dimenticando il diverso rapporto che significato e significante in essi intrattengono².

Senza dubbio possono esistere commistioni, e la storia delle arti novecentesche potrebbe fornire un ampio repertorio di esempi. Ma l'indicazione di Brandi è importante in primo luogo a livello metodologico: il sapere è costituito da forme, e ciascuna di esse possiede significati che assumono pienezza soltanto all'interno di contesti loro propri, tali da evitare confusioni, spesso attraversate da afflitti magici e misterici. Tanto più nel momento in cui Brandi avverte che la fenomenologia del segno e dell'immagine non va ridotta a «un fisso repertorio di tipi», bensì soltanto ricondotta alla considerazione di un «autonomo svilupparsi delle vie del segno e dell'immagine»: perché è in questa autonomia – ma soprattutto nella consapevolezza della differenza – che «si produce autentica civiltà»³.

Al di là dell'indicazione metodologica, le parole di Brandi dimostrano come, già negli anni Sessanta, egli avesse ben chiari i pericoli che si annidano in alcune ambigue comunioni teoriche tra arte e filosofia: Brandi insegna che il simbolo ha un fondamentale ruolo storico e gnoseologico, che può essere afferrato cogliendone la pluralità degli autonomi “stili espressivi”. Ciò significa che i contenuti simbolici, al di là delle variabili denominazioni, sono “nelle cose stesse”, e ciò impone un'educazione dello sguardo, e non un'enfasi della pura teoria. In questo contesto l'arte è un luogo, forse non esclusivo, ma essenziale, per comprendere i processi di simbolizzazione: è una funzione diacronica che, nella varietà degli stili, mantiene, nel suo manifestare un'esigenza antropologica, il potere conoscitivo proprio al segno e all'immagine. Questi valori sono dunque empatici, esistenziali, gnoseologici e si disperderebbero se all'espressività del simbolo subentrasse la vuotezza dei simulacri: appunto, se l'immagine come figuratività diventasse soltanto vuoto segno, che pone sul medesimo piano espressione e significato.

Non esistono probabilmente risposte univoche alle domande che Brandi induce a formulare. Ma a partire dalle sue parole, e pur consapevoli della molteplicità di tradizioni che si intersecano là dove si parla di simbolico, si può scorgere nel simbolo l'interrogazione sul senso delle cose, delle funzioni conoscitive, sulle possibilità degli sguardi, sulle esperienze e sui modi in cui la loro stratificazione è rappresentata. Simbolo come “gioco” che non si riduce a scambi tra segni linguistici e contingenti forme di vita, bensì illustra una strada che apre a una fondazione, alla ricerca delle sue stesse condizioni di possibilità. Ricerca, dunque, che non è ermeneutica, non sfuma nel misticismo e nei suoi misteri messianici e neppure, d'altra parte, riduce i processi alla storia, sia essa dei fatti, dei frammenti, delle idee, della percezione. Simbolo come processo, funzione, formazione, come *sapere precategoriale* che induce a interrogare le forme, e che diviene *sapere epistemologico* che tali forme costruisce, che rende possibile sia il concetto stesso di forma sia l'interrogazione che su di esso sempre si rinnova. Si mira, certo, alla *verità*: ma «il compito del filosofo non è né sminuire la verità né

esaltarla, né negarla né difenderla perché abbiamo bisogno del concetto di verità e di che cosa vuol dire possederla»⁴. Interrogazione, dunque, sul senso delle cose e del nostro rapporto con la loro stratificata varietà. Nella frantumazione del mondo, dell'arte, del senso, nella fine delle ideologie, nella desacralizzazione delle cose, che coincide con le banalità di una secolarizzazione che ha perso il suo originario senso "illuminato", l'esigenza simbolica può creare dubbi in relazione alla sua legittimità: forse perché, come sottolinea Wunenberger⁵, essa stessa è dimensione del dubbio, sempre troppo vicina all'ermeneutica o alla relatività contingente e soggettiva dell'interpretazione.

Per mostrare dunque come la posizione di Brandi abbia un valore metodologico profondo, che si articola su vari piani, bisogna partire, almeno in apparenza, da lontano. La distinzione stessa tra segno e immagine è, per così dire, molto sottile, come ammette Brandi all'avvio del suo saggio. Ma è significativo che, sempre all'avvio, e proprio per allontanarsi da una spiegazione semiotica del problema, egli sottolinei come entrambi, segno e immagine, siano "in riferimento a", comportino cioè un traslato, un "investimento simbolico". Vorrei così pormi su questa linea, interrogandomi sulle differenze di "investimento" che si realizzano nel segno e nell'immagine, portando, quasi per prova, il primo investimento, quello segnico, verso l'allegorico e il secondo vicino al simbolico. Confrontandosi con le altre forme del "trasferimento di senso", in primo luogo metafora, metonimia e allegoria, il simbolo accresce, o confonde, il suo già ambiguo spettro semantico. Il problema, peraltro non ignoto alla Logica di Port-Royal, è notoriamente ripreso da Benjamin sulla scia di Goethe e Creuzer per sottolineare la differenza tra un "moderno" allegorismo "barocco" e una nostalgia "simbolica". Qui Benjamin coglie con lancinante profondità la "legittimazione dell'impotenza" che il simbolico, specie attraverso alcune sue degenerazioni romantiche, ha determinato nella filosofia dell'arte, autorizzando una domanda che forse è la stessa di Brandi, anche se ben diversa è la risposta: perché, nell'arte, l'immagine e non il segno? Perché, oggi, il simbolo, e non, piuttosto, l'allegoria?

Non esiste una risposta, e comunque non può essere cercata nella storia della retorica o della semiologia. Senza dubbio, alle spalle della scelta a favore del simbolo, cioè di un'immagine che si pone come significato pieno e non di un segno che indica un frammento linguistico, vi è una filosofia della storia potente quanto quella benjaminiana, che vuole però mantenere l'aura del simbolico anche nella frammentazione e nella rovina del moderno. Si conoscono sino alla noia (e oltre) le pur letterariamente affascinanti pagine dell'angelo benjaminiano e appare tuttavia impossibile leggerle come terapia: sono una diagnosi acuta di alcuni guasti del materialismo storico e a esso, paradossalmente, vanno ricondotte; sparare contro gli orologi, conclusa l'emozione della lettura, non solo non basta a fermare il tempo, ma lascia solo orologi rotti.

Il messianesimo delle rovine è più un'antica icona che una moderna allegoria. D'altra parte, malgrado i suoi aspetti ideologici, il problema sollevato da Benjamin non va neppure sottovalutato o ignorato. La storia, suggerisce, è oggetto di una costruzione il cui luogo non è costituito «dal tempo omogeneo e vuoto», ma da quello «pieno di *attualità*»⁶. Il simbolo rischia dunque di essere un richiamo vuoto, che si riempie solo nel *Jetztzeit*, nell'adesso: e i simboli, le immagini che l'attualità si costruisce, sono, in definitiva, sempre delle allegorie, dei segni. Ricondurre il tempo all'"ora" è certo un modo per allegorizzare il simbolo, ponendo dubbi sulla sua aura, che viene ridotta alla storicità della percezione, sottolineando che se certe immagini simboliche hanno perso tale aura, storicizzandosi in allegoria, questo non significa uccidere il senso: anche se abbiamo a che fare con «stracci e rifiuti» dovremo «rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli»⁷. Al tempo del simbolo subentra così il tempo del montaggio segnico e «il concetto di traccia trova la sua determinazione filosofica in opposizione a quello di aura»⁸.

La riflessione di Benjamin, nel suo paradossale messianesimo dell'istante, ha certo un valore intrinseco, peraltro facilmente storicizzabile in un quadro di storia delle idee. Ma è anche una posizione i cui limiti permettono forse di rispondere a favore del simbolo, pur senza dimenticare le sue storicizzazioni allegoriche: e ciò non soltanto per l'adagio aristotelico che del particolare non si dà scienza, ma in quanto si ritiene che il pensiero, pur non riducibile ai suoi schemi, li costruisce proprio per non disperdersi nei fatti, nella loro folla e, soprattutto, nella "categorizzazione" del fattuale e dello storico, trasformando le loro immagini contingenti in "categorie", che valgono però solo per chi di esse scrive, e per qualcuno che vuol seguirne le profezie. Per cui il concetto di "traccia" e quello di "aura" non soltanto non sono contrapposti, come vorrebbe far credere Benjamin, bensì, semplicemente, non sono assimilabili: le tracce, le rovine sono – per dirla con Goethe – *esperimenti*, quindi realtà storiche e contingenti, che non possono tradurre il senso teorico e generale dell'*esperienza*, che li utilizza soltanto quali occasioni di pensiero e di indagine per risalire, dalla loro descrizione, alla loro condizione di possibilità, cioè a quei processi morfogenetici che rendono possibile, nella traccia, nella rovina, nell'ora, la permanenza di un senso, rispettoso della loro storicità. Costruire i simboli e la loro storia con gli "stracci" della storia stessa, come avrebbe fatto, prima di Benjamin, anche Aby Warburg⁹, è solo il risultato di quella medesima ideologia storicistica, di matrice fondamentalmente empirica, che crede «che il processo di decomposizione sia insieme anche un processo di cristallizzazione»¹⁰ e che tali frammenti si possano confondere con l'organicità genetica che guida i goetheani esperimenti sui "fenomeni originari".

Vero simbolismo, scrive Goethe, mostrando implicitamente quanto

parziali siano le interpretazioni benjaminiane, «è quello in cui l'elemento particolare rappresenta quello più generale, non come sogno o ombra, ma come rivelazione viva, istantanea dell'imperscrutabile»¹¹. Lo *Jetztzeit*, appunto, può avere una sua aura se se ne cercano, e descrivono, le condizioni di possibilità. Questa forza del presente, commenta Cassirer, dunque di una temporalità che sa espandersi senza diventare vuota e indistinta durata, non solo non può limitarsi a un'immediatezza, ma «si adatta soltanto alle autentiche creazioni *symbolische*»: «a queste soltanto è dato di fissare l'attimo, di immergersi semplicemente in esso, e tuttavia di andare infinitamente oltre quello come *mero attimo*»¹².

Così, in analogia, per rispondere all'iniziale domanda, non solo il simbolo, e non l'allegoria, ma anche l'immagine, e non il segno, pur senza creare steccati e divisioni che sono solo stanco residuo di ormai antiche filosofia della storia. In questo senso, e proprio sul piano metodologico, per comprendere cioè come certe distinzioni siano soltanto il risultato di epoche storiche, che tuttavia non permettono di comprendere la stratificata complessità del rapporto tra immagine e segno, tra figurale e linguistico, tra espressione e significato, l'opera di Brandi è di notevole importanza metodica. Paolo D'Angelo ha mostrato come vi siano in Brandi specifici legami con la tradizione fenomenologica e, in primo luogo, con gli scritti di Sartre sull'immaginazione; forse anche perché in questi lavori sartriani vi è un paradossale e inconsapevole "crocianesimo", che rende tuttavia al tempo stesso facile allontanarsi da Croce senza tradirlo. Ma vi è anche, come sempre sottolinea D'Angelo¹³, un forte punto di distacco da Sartre, là dove Brandi rifiuta di considerare l'opera d'arte-immagine come un "irreale".

Non si vuole, a questo punto, tornare sulle polemiche relative alla valutazione dell'arte contemporanea e dell'astrattismo (ma non si potrebbe rileggere la polemica di Brandi come un timore che l'arte diventi un'allegoria segnica che perde la forza simbolica dell'immagine? E si può davvero, cinquant'anni dopo, non ritenere almeno legittimo il dubbio di Brandi?), polemiche che forse non avevano ragion d'essere neppure negli anni Sessanta e che sono oggi difficilmente comprensibili, bensì sottolineare che Brandi insegna come alle distinzioni ontologiche e storicistiche tra simbolo e allegoria o tra immagine e segno vada opposta una *visione funzionale*, attenta tuttavia alla loro comune *radice intenzionale*. Ha infatti ragione Gadamer quando afferma che noi ancora viviamo nella grande vicenda dell'arte occidentale iniziata con l'arte cristiana del Medioevo: per cui segno e immagine sono *sempre* "strutture di rinvio", portano cioè su qualcosa che non si esaurisce nella mera presenza. Vi è dunque *sempre* un investimento simbolico nei processi che si riferiscono al mondo dell'immagine, accompagnato però dalla convinzione che, come sostiene Brandi, la distinzione tra le diverse funzioni dell'immagine, pur nella comune radice intenzionale,

non può «cercarsi nella natura di quel “qualche cosa” di cui rispettivamente il segno e l’immagine costituite in oggetto si pongono a simbolo, ma nella funzione diversa che il simbolo del segno è chiamato ad esplicare nella coscienza rispetto al simbolo dell’oggetto costituito»¹⁴.

Siamo così di fronte, in virtù di questa distinzione funzionalistica, a due fondamentali conclusioni. In primo luogo, ricordando ancora una volta Kant, va detto che schemi e simboli *non sono immagini* in quanto si pongono come loro condizione di possibilità, condizione radicata nelle possibilità stessa dell’intuizione sensibile. Ciò significa che l’immagine e il segno rinviano a una comune origine “schematico-simbolica”, e si differenziano in virtù di una funzione conoscitiva specifica che svolgono nella nostra esperienza, incarnandosi in particolari esemplificazioni, che non vanno di conseguenza assolutezzate. Da questo ceppo originario, come ben sintetizza Brandi, discendono due rami, che nell’immagine veicolano un sapere segnico-linguistico e una conoscenza “figurale”, senza per questo porle in una radicale eterogeneità. Ed è su questo piano che, in modo profondo, ed è il secondo punto, Brandi incontra la fenomenologia, nella sua volontà di non cadere vittima, nella ricerca del senso, dell’impero dei segni, delle rovine e delle tracce. La fenomenologia è certo stata, nel secolo scorso, in particolare quando ha incontrato il mondo dell’arte, molte cose diverse, non sempre unificate da concilianti *koinè*. Ma, al di là delle etichette, e delle commistioni, in primo luogo sartriane, fenomenologia è in prima istanza capacità di chiarificare orizzonti, anche particolari, ma avendo sempre di mira, nella loro mobilità, il senso essenziale delle cose, in modo da sottrarre lo sguardo alla contingenza, comprendendo in prima istanza le genesi processuali, gli atti di esperienza all’interno dei quali si muove, in primo luogo nell’arte, il nostro rapporto rappresentativo e conoscitivo con il mondo circostante.

Va allora sottolineato che in pagine straordinarie di *Arte*, Dino Formaggio va in una direzione che potremmo accostare a quella di Brandi. Non è dunque in questione un problema “interpretativo” (anche i segni, infatti, vanno interpretati), né quello di determinare un’ontologia dell’immagine, bensì un orizzonte funzionale, che in prima istanza si volge a cogliere dell’immagine il valore motivazionale e comunicativo. Quel che scrive Formaggio in *Arte*, distinguendo tra segni informativi (plurisituazionali e univoci) e segni comunicativi (unisituazionali e plurivoci), serve a ben definire il senso dell’immagine-simbolo: è un orizzonte iconico e motivazionale, dove lo spazio per l’interpretazione si connette alla realtà estetica del rappresentato, pur eccedendone la forma. Nel momento in cui, quindi, le organizzazioni segniche si rivelano plurime e stratificate, invece di discorsi generali e ideologici, è necessario operare attraverso descrizioni funzionali. In questo modo si coglie, come osserva Formaggio, e come abbiamo desunto anche in Brandi, che segno e immagine hanno una medesima condizione

di possibilità e che quando l'immagine assume una funzione simbolico-intuitiva, trovando nell'arte la propria ontologia regionale, non sta costruendo una sintassi assoluta, un linguaggio fatto di regole determinate, bensì mette in gioco «una legge che diviene insieme all'opera, che si fa nel divenire dell'opera e non è mai trasferibile tale e quale»: «significante e significato sono nell'arte in stretta immanenza sensibile bloccata e non in arbitraria trascendenza reciproca come nella lingua»¹⁵. In questo modo si comprende che quei segni che nell'arte chiamiamo “immagini” sono appunto “figure” che si sviluppano “a dominante comunicativa”, dove comunicazione non è termine generico, sociologico, enfatico, bensì quella capacità segnico-espressiva «che da sempre ha voluto dire mettere in comune, per atti più che per parole, nel silenzio degli atti e dei gesti, più che nella descrizione o nel discorso a modello scientifico informativo, un sentimento o una prassi consentanea, compossibile e cosensibile, del mondo»¹⁶. È quindi un “atto”, e non una teorizzazione segnica degli atti, ovvero «è un modo di agire implicitamente e inventivamente il senso e i segni nella prassi, e non di discorrere il senso tra i segni e di esplicitarlo in concatenazioni preordinate»¹⁷. Il corpo è qui, ed è forse l'elemento non presente in Brandi, il soggetto fungente, la condizione di possibilità, di questa funzione simbolico-intuitiva che è dell'immagine simbolica dell'arte: un corpo «che fa segno mentre si fa segno, e di un segno che si fa carne e corpo»¹⁸.

Brandi non ha senza dubbio l'impostazione teorica derivante dalla fenomenologia, in particolare di quella sua forma che attraversava la cultura italiana degli anni Sessanta. D'altra parte ha, con quella tradizione fenomenologica che in Italia è discesa da Banfi a Formaggio e in Francia da Merleau-Ponty a Dufrenne, la volontà di non confondere la “lingua” con cui le arti parlano con la specificità del suo linguaggio. Vi sono senza dubbio, in questo comune atteggiamento, retaggi kantiani che rendono più agevole il dialogo. Ma, al di là di essi, vi è anche l'esigenza di guardare all'arte come un pensiero che usa, nelle varie lingue in cui si esprime, un linguaggio che ha nell'immagine – e nel suo valore simbolico – il suo centro focale. Per cui Brandi può scoprire, al di là dei suoi stessi ondeggiamenti valutativi su alcuni fenomeni dell'arte contemporanea, che nell'artistico va recuperata «l'immagine nel suo pieno valore di immagine»¹⁹ e Formaggio, nei medesimi anni, e pur partendo da diverse basi filosofiche, cogliere il «carattere *sui generis*» della struttura intuitiva dell'immagine fantastica. Infatti, nella *Idea di artisticità*, opera pubblicata nel 1962, può scrivere, con parole che forse Brandi non avrebbe stigmatizzato, che l'oggettività e la specificità dell'immagine fantastica è offerta da «una pura strumentazione del possibile»: «ogni concreto dell'immaginazione, ogni immagine di fantasia, porta dentro di sé fin dalla nascita il disegno di oggettività ideale, di una ideale società, di un ideale mondo della vita»²⁰. E, per

entrambi gli autori, al di là delle differenze, discutere sull'arte e i suoi linguaggi non è mai discorso autoreferenziale, bensì si riferisce sia al destino spirituale della civiltà sia al ruolo che un discorso teorico sull'arte può avere in essa. Senza dubbio Brandi e Formaggio, in relazione alla funzionalità dell'arte e alle arti funzionali, hanno punti di vista diversi. Ma, per entrambi, il problema non è quello di analizzare i meccanismi del consumo dell'arte, scoprendo chissà quali magici legami tra l'economia politica e l'economia politica del segno, ma risalire alla destinazione antropologica dell'arte stessa, perché è lì che si racchiude il suo senso cognitivo. Ed è lì che si comprende, per usare parole di Brandi, che può essere antropologicamente inaccettabile una vita che è catena di montaggio «che porta l'uomo a costruire delle macchine che non arriva a capire»²¹.

La contemporaneità artistica porta senza dubbio con sé la frantumazione e sembra – e si sottolinea *sembra* – rendere inadeguati quegli apparati categoriali all'interno dei quali, per secoli, si sono incontrati il mondo dell'artisticità e quello del pensiero, originando poi nel Settecento la disciplina chiamata "Estetica". Ma Brandi e Formaggio sanno, ed è questa consapevolezza che ha reso possibile che mai il loro pensiero cedesse alle mode e ai loro simulacri, che il senso cognitivo dell'artistico non è riducibile alle psicologie, alle sociologie, alle frammentazioni poetiche, a discorsi empirici la cui tracotanza disegna il particolare come se si trattasse dell'universale e come se ogni nuovo segno, magari a metà tra il concettuale e il figurativo, portasse con sé un'assoluta rivoluzione dei linguaggi dell'arte. O come se eventi storici di grande entità e di altrettanto rilievo emotivo stravolgersero le regole generali della rappresentazione²². Così, Formaggio può scrivere: «una fenomenologia dell'esperienza artistica non può non portare in evidenza la legge genetica e costitutiva (e dissolutiva anche) di quei particolari campi di artisticità esistenziale che sono le singole arti ed i singoli generi letterari e artistici»²³. E Brandi: «l'origine del segno, come dell'immagine, andrà cercata alla radice stessa del conoscere, appunto perché il divaricarsi dell'immagine come segno dall'immagine come immagine induce un ceppo comune, una disponibilità originaria, e uno stadio preconettuale della conoscenza»²⁴.

Si può allora affermare, per concludere, e per cogliere il senso di quei semi comuni lanciati quasi cinquant'anni fa, che un'esclusiva attenzione per i segni, le tracce, per ciò che ha il suo referente nell'allegorico, nega proprio le possibilità espressive del segnico in quanto condizione di possibilità di una stratificazione del senso delle forme, nega cioè quella capacità morfogenetica che è nel legame tra l'istante dell'apparire e le altre dimensioni della temporalità. Interrogarsi invece sulle immagini simboliche significa cercare di comprendere la complessa trama temporale delle immagini, come cioè siano la memoria, il ricordo, la percezione a mantenere in vita un'esistenza

spirituale sulla cui base si comprende la capacità trascendentale di costruire forme espressive, quelle forme essenzialmente temporali che si esibiscono sempre di nuovo nella vita delle scienze e delle arti. I simboli-immagine rinviano a un'esperienza che si rinnova attraverso le forme, da costruire, da interpretare, da descrivere, da tradurre in sempre nuove immagini, mentre l'allegoria è un segno che, dopo Goethe, indica «un complesso di significati che deve già essere conosciuto in precedenza»²⁵. Quando invece il simbolo «non rimanda soltanto al significato, quanto piuttosto lo fa essere presente: esso rappresenta il significato»²⁶, in un contesto in cui “rappresentazione” non è banalmente contrapposta a “presenza”, bensì in sé integra la duplicità e le stratificazioni dell'intero processo del “farsi segno”. In questo modo si ripresenta quello che è un originario problema dell'estetica: l'imitazione artistica ha valore espressivo e simbolico perché, attraverso forme particolari, non riproduce qualcosa che già conosciamo, come accade nei segni fotografici che sono le foto tessera sui nostri documenti di identità, utili soltanto per il “riconoscimento”, bensì *producono la rappresentazione di qualcosa e la offrono sensibilmente*. Come ben scrive Gadamer: «la rappresentazione simbolica che è opera dell'arte non ha alcun bisogno di una precisa dipendenza da cose già date in precedenza», in quanto indica un compito, che è quello di «imparare ad ascoltare ciò che vuole parlare»²⁷.

Queste parole portano ancora nel cuore del pensiero di Brandi e della fenomenologia in cui, per usare un'espressione di Kandinsky, la pittura non è definita come soggettiva e astratta, ma in quanto «oggettiva e concreta»²⁸, che apre un orizzonte in cui scorgiamo «un universo reale, completo, vale a dire concreto, racchiuso in se stesso e bastevole a se stesso»²⁹. O, come diceva Boulez parlando di Klee, un «principio» che insegna la potenza della deduzione e, «partendo da un unico soggetto, trae conseguenze molteplici, che proliferano»³⁰.

Uscire in questo modo dalle sterili contrapposizioni o dall'elogio storicistico e decostruttivo delle tracce, significa restituire al gioco simbolico, in quanto gioco delle immagini nel tempo e nella memoria, istante come punto di avvio per la *costruzione di un intero*, e quindi posto nel contesto di dinamiche associative, la sua *forza morfogenetica*. Le ultime pagine della *Recherche* proustiana mostrano per esempio che alcuni segni particolari, pur essendo linguaggio, hanno senso solo nella loro tensione all'universale («Là dove io cercavo leggi universali, mi chiamavano rovistatore di particolari») e, soprattutto – autentico senso simbolico della forma artistica – possibilità di attraversare il Tempo, in modo da acquisire «un posto ben altrimenti considerevole accanto a quello così angusto che è riservato loro nello spazio: un posto, al contrario, prolungato a dismisura, poiché simultaneamente essi toccano, giganti immersi negli anni, epoche da loro vissute a tanta distanza l'una dall'altra – e tra le quali tanti giorni sono venuti a interpersi – nel Tempo».

Non si tratta, dunque, di opporre segno e immagine, simbolo e allegoria, universale e particolare, tempo e spazio, bensì di comprendere, descrivendoli, i processi che mostrano quelle funzioni che permettono di accedere al complesso senso temporale del nostro mondo circostante e delle sue forme. Merleau-Ponty osserva che è questa concezione del tempo – che è tempo oggettivo della nostra esperienza, costruito da nessi sensibili – ad essere *Stiftung*, fondazione, intesa tuttavia non come istante messianico, bensì in quanto *sistema di indici temporali*. Tempo, quindi, come «modello di matrici simboliche»³¹. Si può discutere se tali matrici siano o meno «apertura all'essere»: ma si può tuttavia cogliere in tale «essere» il senso stratificato dell'esperienza, appunto il paradigma simbolico di un intero sistema di indici temporali da indagare. Per cui – ed è la ripresa del filo conduttore che ha guidato queste pagine – «ogni quadro, ogni azione, ogni impresa umana è una cristallizzazione del tempo, una cifra della trascendenza»³². Ma questa cifra non è una traccia, un mero segno, proprio perché in essa il tempo non si ferma ai limiti del visibile, cogliendovi piuttosto la tensione verso una morfogenesi simbolica, che è, come deve essere nell'arte, costruzione di una «*Urstiftung* simultanea di tempo e spazio», che «fa sì che ci sia un paesaggio storico e una iscrizione quasi geografica della storia»: il simbolo artistico mette in gioco, con le sue reti temporali, i temi fondamentali della *sedimentazione* e della *riattivazione*³³. Che sono appunto quei nuclei di significato che permettono, attraverso i segni e le immagini, di cercare i sensi delle cose del mondo.

La volontà di un percorso simbolico, in conclusione, *non è ontologica*: quel che importa «non è il ricomporre alcuni frammenti in intero, nel senso dell'essere intero delle cose nel mondo, ma concepire l'essere-intero nel mondo proprio come frammento»³⁴. Il simbolo costituisce quindi una sorta di «ontologia regionale» che si osserva per proiezioni particolari, in cui tali immagini «presentano la loro finitezza come inerenza al mondo»³⁵. E, di conseguenza, a uno sguardo descrittivo che permetta di afferrare la «profondità cosmica» delle cose: l'immagine appare qui come «gioco», in cui cioè la rappresentazione «ha il carattere dell'incantesimo»³⁶. Il gioco introduce a una «irrealtà» che, come è caratteristica del linguaggio fenomenologico, e non di Sartre, ma di Brandi, Formaggio, Dufrenne, non è il contrario del reale, bensì la sua essenza. Tale irrealtà è, come sostiene Fink, il carattere fondamentale della rappresentazione simbolica, cioè una rappresentazione che vede il tutto in un ente del mondo, senza che nessuno dei due termini perda la propria specificità: per cui, conclude, con parole che forse anche Cassirer avrebbe sottoscritto, il gioco culturale, cioè una rappresentazione, un'immagine che vuole salvare la propria aura, la sua simbolica sacralità, «rappresenta il senso del nesso universale dell'esistenza primitiva, è una espressione del suo rapporto col mondo. Il mondo in esso diviene visibile, il gioco è qui veramente visione del

mondo»³⁷. Un mondo sedimentato, che il nostro sguardo deve, attraverso le immagini che di sé offre, sempre di nuovo “riattivare”.

¹ C. Brandi, *Segno e Immagine*, postfazione di P. D'Angelo, Aesthetica, Palermo 2001⁴, p. 15. Ci si riferisce in queste pagine essenzialmente al saggio brandiano che offre il suo titolo all'intero volume.

² È in definitiva questo timore a costituire il punto di partenza del volume di J. F. Lyotard, *Discorso, figura*, a cura di E. Franzini e F. Mariani, Unicopli, Milano 1988.

³ C. Brandi, cit., p. 15.

⁴ M. Dummett, *Verità e passato*, Cortina, Milano 2006, p. 132.

⁵ J. J. Wunenberger, *Filosofia delle immagini*, Einaudi, Torino 199, p. 63 ss.

⁶ W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1982, p. 83.

⁷ Id., *Parigi capitale del XX secolo*, Einaudi, Torino 1986, p. 595.

⁸ Id., *Lettere*, Einaudi, Torino 1978, p. 280.

⁹ Si veda G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 386.

¹⁰ H. Arendt, *Il futuro alle spalle*, Il Mulino, Bologna 1981, p. 170.

¹¹ W. Goethe, *Massime e riflessioni*, Tea, Milano 1988, n. 314, p. 74.

¹² E. Cassirer, *Goethe e il mondo storico*, a cura di R. Pettoello, Morcelliana, Brescia 1995, p. 93.

¹³ Oltre alla postfazione nella citata edizione *Segno e Immagine*, si veda di P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet Studio, Macerata 2006.

¹⁴ C. Brandi, *Segno e immagine*, cit., p. 10.

¹⁵ D. Formaggio, *Arte*, Mondadori, Milano 1981, p. 173.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ C. Brandi, cit., p. 88.

²⁰ D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, Ceschina, Milano 1962, p. 316.

²¹ C. Brandi, cit., p. 92

²² Tra le varie, e non sempre edificanti, esternazioni teorico-artistiche, in cui la commistione dei linguaggi ha toccato vertici di banalità assoluta, relativi all'evento dell'11 settembre 2001, neppure ci si è resi conto che molto spesso si ripercorrevano, nelle rappresentazioni dell'evento, o nelle sue rimemorazioni teoriche, schemi “tragici” già presenti nella *Poetica* di Aristotele.

²³ D. Formaggio, *L'idea di artisticità*, cit., p. 321.

²⁴ C. Brandi, cit., p. 11.

²⁵ H. G. Gadamer, *Attualità del bello*, Marietti, Genova 1986, p. 35.

²⁶ Ivi, p. 37.

²⁷ Ivi, p. 39.

²⁸ A. Kojève, *Le pitture concrete di Kandinsky*, Abscondita, Milano 2004, p. 38.

²⁹ Ivi, p. 42.

³⁰ P. Boulez, *Il paese fertile. Paul Klee e la musica*, Abscondita, Milano 2004, p. 16.

³¹ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, Bompiani, Milano 1993, p. 191.

³² Ivi, p. 223.

³³ Ivi, p. 270.

³⁴ E. Fink, *Il gioco come simbolo del mondo*, Lerici, Milano 1969, p. 147.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 151.

³⁷ *Ibidem*.

Osservazioni sulla natura para-semiotica dell'immagine di Giovanni Matteucci

1. In questo intervento mi occuperò di alcuni aspetti del tema esposto nelle pagine iniziali di *Segno e immagine* di Brandi, e in particolare della delimitazione che vi si traccia tra i due concetti che formano il titolo del volume. Credo che la questione affrontata da Brandi resti cruciale, e che dunque ciò che egli scriveva nel 1960 abbia mantenuto intatta la sua rilevanza per chi si ponga il problema di capire in quali modi si possa parlare di immagini spiegandole, descrivendole, giudicandole, malgrado l'esperienza odierna delle immagini si sia straordinariamente ampliata rispetto al bagaglio di mezzo secolo fa, sia in termini di quantità che in termini di registri e veicoli di fruizione. Dico questo anche perché, a mio parere, l'argomento trattato da Brandi nelle pagine indicate non è tanto la distinzione *in sé* tra segno e immagine, quanto piuttosto la loro distinzione *in quanto inerente alla funzione del senso*. Ovvero, mi sembra che a Brandi, più che stabilire lo statuto ontologico dell'immagine di contro allo statuto ontologico del segno, preme cogliere quale nesso sussiste, o possa sussistere, tra l'immagine e il senso, ed è essenzialmente a questo fine che egli imposta la questione della eccentricità dell'immagine rispetto al paradigma semiotico.

Cercherò di mostrare come le questioni sollevate in *Segno e immagine* conducano a scorgere la "natura para-semiotica" dell'immagine, sebbene a costo di forzare alcuni capisaldi brandiani. Ciò vorrebbe andare a vantaggio di una futura messa a fuoco di difficoltà e peculiarità che segnano la descrizione (dell'esperienza) di un dipinto, come pure le relative spiegazioni e valutazioni. E potrebbe in prospettiva rendere lecito anche accostare le riflessioni di Brandi a tentativi intrapresi poi da altri autori volti a comprendere come si compongono registro iconico e registro verbale quando parliamo del contenuto visivo e delle proprietà di un'immagine, e più in particolare di un dipinto considerato opera d'arte. Questo ulteriore sviluppo, tuttavia, verrà qui trascurato.

2. «Si potrebbe discutere senza fine sulla differenza fra segno e immagine, ove questa differenza si voglia desumere a *posteriori*. E intanto impugnarne la distinzione medesima, sostenendo che il segno è

anch'esso un'immagine, o che ogni immagine è un segno»¹. Così si apre il saggio di Brandi. La prima indicazione che emerge da queste parole è che il confronto tra segno e immagine non va incontro ad esiti felici e fruttuosi se viene condotto *a posteriori*, ossia empiricamente e induttivamente. La distinzione, se c'è, per Brandi sembra dover essere una distinzione di principio, il che presumibilmente significa che essa potrebbe essere dettata soltanto o dalla natura delle cose o dalle condizioni che ne rendono possibile l'esperienza. Questo rilievo indirizza l'attenzione sulla struttura e sulla dinamica dell'esperienza del segno e dell'immagine piuttosto che su alcune sue occorrenze contingenti, ma anche piuttosto che sulla sua genesi fattuale (come prescrive il § 21a dei *Prolegomeni* di Kant: «qui non si tratta di vedere come sorge l'esperienza, ma quali sono gli elementi che la costituiscono»²).

La seconda parte del passo citato illustra buone ragioni per attenersi con rigore a un'impostazione che, appunto, non sia né induttiva né genetica. Seguire una qualche via assolutamente *a posteriori* vorrebbe dire trovarsi nell'imbarazzo di non saper dove collocare il confine tra segno e immagine dal momento che nulla di fattuale impedisce di prendere tanto una qualsiasi immagine per un segno, quanto un qualsiasi segno per un'immagine. Questa sarebbe la spiacevole conseguenza dell'«impugnare la distinzione medesima», scivolando di fatto in una prospettiva che Kant etichetterebbe come di «psicologia empirica». Su entrambi i versanti la confusione che si rischia è dovuta allo scadimento dell'esperienza relativa: un'immagine presa per segno sarà *meramente* un segno (sollecitando contestazioni come: «Non vedi che è un dipinto, non un cartello?»); e, ugualmente, un segno preso per immagine sarà *meramente* un'immagine (sollecitando contestazioni come: «Non vedi che è un segnale di pericolo, non una decorazione?»).

Tutto sommato, è difficile immaginarsi una circostanza che risponda al principio dell'assoluta *aposteriorità*. Uno dei pochi modi è ricorrere alla cervellotica rappresentazione della questione che si ricava dalla seguente situazione fittizia. Ipotizziamo che un individuo dotato di tutte le capacità e facoltà umane e *in più* della capacità divinatoria di distinguere con certezza solo *a priori* i segni dalle immagini, abbia ordinato di nascosto in una serie continua una quantità x di segni (S) e una quantità y di immagini (I), disponendo tutti i segni a sinistra e tutte le immagini a destra, senza intermettere tra le due parti una marca di divisione. E ipotizziamo che perfidamente abbia collocato alle ali estreme i casi più eclatanti in cui segni e immagini sono facilmente distinguibili, mentre al centro della serie continua abbia collocato segni e immagini che, sulla base del suo criterio divinatorio imperscrutabile per l'uomo ma – per coerenza assiomatica – ontologicamente consistente, appaiono progressivamente più simili. Nella serie continua in tal modo istituita accadrà che solo un segno (quello indicato da S_x) si troverà accanto a un'immagine (quella indicata da I_y), dando così

origine alla sequenza pseudo-armonica $S_1 S_2 S_3 \dots S_x I_y \dots I_3 I_2 I_1$ (i due segmenti componenti non sono necessariamente equinumerosi, così da escludere criteri di identificazione estrinseci come la semplice enumerazione). Ora, *stando alle assunzioni del caso* nessun essere umano, per quanto colto e dotato di sensibilità percettiva, mancando della capacità divinatoria dell'individuo ordinatore, volti gli occhi alla serie continua e scorsi con lo sguardo i suoi componenti per un tempo lungo a piacere potrà stabilire con certezza dove terminano i segni e dove cominciano le immagini – o anche, scorsa la serie in senso inverso, dove terminano le immagini e cominciano i segni. Questa situazione sembra perfettamente descritta da chi dice che il confine critico " $S_x \leftrightarrow I_y$ " non è individuabile induttivamente o geneticamente sulla base dei soli "dati sensoriali" acquisiti dall'osservatore. In questa prospettiva, appare necessario sapere già in un qualche modo qual è il criterio d'ordinamento. Ecco allora il caso in cui la differenza tra immagini e segni risulta davvero non *a posteriori*.

Non so se questa situazione fittizia rischiari o confonda le acque. È una perplessità che continuano a suscitarmi espedienti come gli esperimenti mentali. Credo tuttavia che essa almeno sveli una concezione particolare della percezione, e *dunque* una concezione particolare, oltre che di segno e immagine, anche di *a priori* e *a posteriori*.

Anzitutto: la situazione fittizia descritta è, a ben vedere, un caso ridotto rispetto a quello canonico a cui si ricorre per discutere la differenza tra opere d'arte e oggetti mondani. Si pensi, ad esempio, al saggio con cui Danto, negli stessi anni di *Segno e immagine*, ha introdotto la nozione di "mondo dell'arte" ³. La situazione sopra introdotta presenta però una modifica non secondaria. A essere posti a confronto sono segni e immagini, e non oggetti e opere. Di conseguenza, la questione si disloca su un piano differente. Se investendo opere e oggetti essa afferisce al piano di incidenza tra livello ontologico e livello logico ⁴, qui essa insiste su un dominio diverso. Come ho affermato all'inizio, la stessa impostazione di Brandi implica che il terreno del contendere non è quello dell'ontologia. Semmai è quello della *semantica*.

Che si tratti di semantica lo conferma già, estrinsecamente, il fatto che la situazione fittizia ruota attorno a una difficoltà di pertinenza e di riconoscimento deittico. Non ci viene chiesto di essere competenti nel definire ontologicamente segni o immagini, ma ci viene chiesto di avere competenza nel gestire l'estensione di concetti comunque acquisiti mirando a confinare nell'*apriorità* ogni funzione concettuale. La differenza è di grande rilievo. Se la si trascura si rischia di dare risposte fuori tono alla domanda, fino all'assurdo di pretendere di risolvere questioni relative agli usi del linguaggio attraverso discettazioni di metafisica speciale. Lo stesso Brandi intende evitare queste paludi; il suo discorso ambisce a reggere qualunque cosa siano *in sé* segno e immagine, dal momento che si occupa unicamente di come se ne fa

esperienza. Ecco perché la relazione alla dimensione terza del senso diventa teoricamente fondamentale nella sua riflessione.

D'altro canto, la problematicità della definizione assoluta dei due termini di partenza è tale da scoraggiare strategie esclusivamente ⁵ ontologiche. Si ripresenta allora il caso di concetti come "opera d'arte" in rapporto a cui l'imbarazzo è provato solo da chi è fautore di una sorta di accanimento filosofico, poiché nell'impiego anche elaborato e raffinato delle lingue vive concetti di questo genere funzionano senza inciampi. Anzi, prendendo il caso di "opera d'arte", proprio la sua evanescenza ontologica è motivo di una straordinaria fortuna, in quanto determina un dibattito persino ipertrofico sulla sua applicabilità ad alcuni oggetti mondani e con ciò ne testimonia una potenzialità estensiva che, clamorosamente, è in rapporto di proporzionalità *diretta*, e non inversa, con il suo arricchimento intensivo: risponde alla logica espansiva dell'"e anche" piuttosto che a quella restrittiva dell'"o meglio" ⁶. Restiamo però al tema dell'immagine.

3. Per capire un po' meglio la dinamica sottesa a queste curiosità semantiche, è utile riconsiderare la situazione fittizia sopra introdotta. L'ipotesi che è alla base di quella situazione è che si possa distinguere con nettezza tra componente *a priori* e componente *a posteriori* dell'esperienza. In particolare, l'uomo posto di fronte alla serie $S_1 S_2 S_3 \dots S_x I_y \dots I_3 I_2 I_1$ viene considerato in difficoltà finché è costretto a fare appello esclusivamente alla componente *a posteriori* della sua esperienza. Ma qual è questa componente? Si sarebbe dapprima tentati di affermare che tale componente è tutto quello che rientra nella molteplicità sensoriale. In tal caso, si dovrà dire che si è competenti nell'effettuare la distinzione se e solo se si può contare su un elemento *a priori* che esula dai confini della sensorialità e che interviene a determinare il molteplice estetico dell'esperienza. Il che sarebbe un modo tra gli altri di profilare una soluzione tipicamente kantiana.

La questione è però complicata dalle repliche che ci verrebbe da opporre a chi non riuscisse a distinguere tra segno e immagine in circostanze concrete. Sopra ne ho riportate due: "Non *vedi* che è un dipinto, non un cartello?"; "Non *vedi* che è un segnale di pericolo, non una decorazione?". Da sottolineare è l'azione che in tal caso inviteremmo a compiere per superare l'errore commesso. Chi invita a distinguere tra segno e immagine non solo non spiega che cosa è un segno o un'immagine, ma nemmeno provvede a un incremento categoriale o comunque concettuale; piuttosto sollecita a ripetere un gesto estetico, a ritentare la percezione. È dunque questo il livello in cui, esautorati i criteri ontologici, si situa il principio di discriminazione tra segno e immagine ⁷.

La conseguenza da trarre è distonica rispetto allo stesso tenore kantiano che riecheggia nelle parole di Brandi. Bisogna addirittura evitare

di dire che la distinzione va stabilita *a priori* invece che *a posteriori*, tanto più se con ciò si intende additare una via inscritta nella *noeticità* e contrapposta ai percorsi interni all'*estetività*. Al contrario, è l'*aisthesis* a doversi prendere in carico la distinzione, come rivela l'invito perentorio fatto a chi ci appare all'occasione incompetente ("Non *vedi* che è grazioso?"; "Come fai a non *sentire* che il brano è malinconico?"). Una tale *estetività* pregnante di competenza è tanto poco ridicibile all'*aposteriorità* quanto poco è assimilabile all'*apriorità*. Ne è motivo il fatto che essa non si risolve nella registrazione meccanica e passiva di dati sensoriali. Non basta aprire gli occhi sulla serie $S_1 S_2 S_3 \dots S_x$ $I_y \dots I_3 I_2 I_1$ per cogliere il discrimine tra segni e immagini. Occorre quanto meno che il pattern sensoriale si strutturi intorno a un compito preciso, definito da regole che vengono agite prima (o invece) che conosciute poiché emergono nel corso dell'osservazione, spesso come congetture di metamorfosi. Insomma: un'*aisthesis* che non è aprire gli occhi, ma dirigere lo sguardo su campi percettivi procedendo per riprese e proiezioni, qual è in fondo necessariamente e sempre la visione dell'uomo, è l'ambito nel quale effettuiamo e sfruttiamo la differenza anche tra segni e immagini.

Non è pertanto questione di applicare una determinazione categoriale. Quest'ultima avrebbe inevitabilmente la forma della definizione ontologica, e questa è stata perentoriamente esclusa anche nel caso fittizio introdotto. La questione è semmai il groviglio tra fenomeno e struttura, "a posteriori" e "a priori", nodo e relazione, fatto e valore, al di fuori dell'ipoteca gnoseologista per la quale tutto ciò che è oggettivo è mero fatto asemantico e tutto ciò che è valore è mera funzione soggettiva.

Il caso fittizio sfocia così in un problema fittizio. In esso si è dovuto fingere che solo un attore sovrumano detenesse le competenze categoriali necessarie a distinguere segni e immagini. Questo perché si è *presunta* l'isolabilità e la separazione netta tra *a priori* e *a posteriori* costringendo l'*estetività* alla passività. Invece, nel momento in cui si riconosce che vedere è una pratica complessa e intrinsecamente discriminante esercitata su pattern percettivi esteticamente compaginati, ove si articolano sensi non direttamente noetici che sopravvengono smentendo talvolta costrutti concettuali, la cogenza di tale separazione svanisce.

D'altro canto, solo in circostanze concrete prendiamo qualcosa come un'immagine, affidandoci alla nostra abilità di saper stare nella percezione invece che producendo interpretazioni o concettualizzazioni. Resterebbe altrimenti incomprendibile la variegata ampiezza dello spettro del vedere, che concerne pigmenti e forme, ma anche proprietà, qualità, ecc. È nello stesso pattern percettivo in quanto preso come immagine che, ad esempio, *vediamo* un colore, una cupezza, una tristezza, e certo non per determinazione categoriale, né ovviamente per

associazione o empatia. Inutile allora sorprendersi del fatto che il discrimine critico “ $S_x \leftrightarrow I_y$ ” sempre si sposti, resti indefinito, rendendo impraticabili regionalizzazioni ontologiche appena più che formali.

Almeno così si presenta la situazione quando si tengono di mira le immagini. Per i segni le cose stanno diversamente. Vigè una prononcata asimmetria tra queste due funzioni, e proprio quanto alle rispettive prestazioni semantiche. Il segno, per funzionare, deve poter veicolare un senso eminentemente noetico. Nel suo caso sì che si può delineare una polarizzazione tra componente *a priori* e componente *a posteriori*. È come se, guardando alla stessa serie $S_1 S_2 S_3 \dots S_x I_y \dots I_3 I_2 I_1$ in rapporto ai segni o alle immagini, siano adottabili due atteggiamenti, derivanti da due forme eterogenee di competenza. La competenza semiotica è categoriale: chi non conosce noeticamente il significato del segno (che sia naturale, convenzionale o altro poco importa) non potrà ri-conoscere nemmeno il segno stesso, ossia prendere l’oggetto che ha di fronte come segno. La competenza richiesta per vedere immagini è di tutt’altra natura: bisogna essere capaci di svolgere compiti percettivi a favore di un incremento della visibilità, con una pratica che è insieme addestramento, ampliando così l’orizzonte di quel che si diviene in grado di cogliere. Se l’ambito del segno viene ampliato determinando categorialmente una nuova funzione designativa, quello dell’immagine si estende quando un oggetto entra inatteso in un campo d’esperienza in cui si struttura un nuovo compito visivo. La serie $S_1 S_2 S_3 \dots S_x I_y \dots I_3 I_2 I_1$ ha quindi un flesso critico che nel caso del segno slitta per stipulazione, mentre nel caso dell’immagine migra per arricchimento estetico, se è vero che mai si potrà stipulare di vedere qualcosa.

Oltre a spingere a riconsiderare che cosa significhi vedere in generale, il confronto tra segno e immagine sul piano semantico svela anche due modi affatto differenti di percepire visivamente che discendono strutturalmente dalle peculiarità estetiche del molteplice sensoriale, e certo non da prestazioni noetico-categoriali. È solo perché insistono virtualmente sullo stesso dominio (ordinabile *al limite* nella serie $S_1 S_2 S_3 \dots S_x I_y \dots I_3 I_2 I_1$) che appaiono confrontabili segno e immagine. Per quest’ultima si dovrà parlare allora di natura *para-semiotica*.

4. Per concludere queste osservazioni vorrei almeno accennare a un altro problema che diviene eclatante nelle pagine di Brandi, ovvero quello della sostenibilità della dottrina kantiana dello schematismo trascendentale. Questa dottrina inerisce evidentemente al medesimo orizzonte tematico qui delineato, in quanto viene introdotta da Kant proprio per sciogliere alcuni grovigli determinati dalla presupposizione della separabilità tra domini contrapposti su cui fa perno il suo criticismo (*a posteriori* e *a priori*, sensibile e intellettuale, analitico e sintetico...).

La ripresa brandiana dello schematismo è una ripresa critica, nel

senso che non si limita a ripetere il dettato kantiano, ma si propone di arricchire la nozione di schema di una funzione particolare che viene derivata dal «collegamento diretto» con il linguaggio⁸. Lo schema trascendentale kantiano viene così connesso a una dimensione iconica preconcettuale che si troverebbe all'origine di concettualità e linguisticità: «quello che noi appunto abbiamo chiamato lo schema preconcettuale della parola, è l'originario schema, o, come dice Heidegger, *Bild-scheme* della parola»⁹. Questa considerazione rafforza l'idea che per Brandi la questione segno-immagine si dispone a livello di teoria semantica, anzi più precisamente di semantica referenzialista¹⁰. Non a caso Brandi coglie acutamente il ruolo che riveste lo schematismo kantiano come matrice della significazione, in piena conformità con celebri dichiarazioni che si incontrano nella prima *Critica*. Nella stessa pagina, però, egli sottolinea il nesso tra schematismo e percezione, e addirittura scrive che «l'esigenza ineliminabile dello schema riceve un'inaspettata conferma sperimentale [...] dalle ricerche svolte nell'ambito della *Gestalt-Psychologie*», dal momento che «la formazione dello schema, almeno in modo rudimentale e primario, deve porsi all'atto stesso della percezione, come prelevamento, sul dato offerto dalla retina, dall'udito o da altro senso, di particolari che generalizzano o sommarizzano l'oggetto»¹¹.

Insomma, la ripresa brandiana dello schematismo solleva questioni complesse che, se pure non possono venire affrontate qui e ora, meritano almeno una rapida sequenza di note.

i) L'arco che congiunge la dottrina kantiana dello schematismo prima a Heidegger e poi alla psicologia della Gestalt non è elaborazione originale di Brandi. Tra i pochissimi rinvii bibliografici che Brandi menziona in nota a queste pagine ve n'è uno che risulta, da questo punto di vista, strategico, ed è quello al capitolo sullo schematismo del volume di Enzo Paci *Dall'esistenzialismo al relazionismo*¹². La coincidenza con il ragionamento paciano balza immediatamente agli occhi. Rilevarla serve però non ad esplicitare un referente occasionale, ma a comprendere meglio la direzione verso cui quell'arco potrebbe indirizzare. Infatti, Paci tesse quella trama al fine di mostrare la circolarità tra *a priori* e *a posteriori* implicita nel problema, prima che nella dottrina, dello schematismo. E le mie precedenti osservazioni in fondo non fanno che approfondire, sia pure con maggiore sfrontatezza critica, proprio questo punto. Brandi coglie il punto, ma compie quasi un passo indietro rispetto al percorso paciano quando avvia poco dopo una discussione su immagine e parola viziata da una concezione della percezione che risulta invischiata nella dialettica gnoseologista dei dati sensoriali. La strutturazione del pattern percettivo viene così indebitamente ricondotta a un processo di astrazione tipicamente empirista, incongruente in fondo con i principi olistici e anti-associazionistici della stessa psicologia della Gestalt.

ii) È vero che Kant affida allo schematismo il compito di governare le relazioni semantiche tra *noesis* e *aisthesis*. Solo che lo fa unicamente in un quadro referenzialista, incompatibile con i rilievi sull'*aisthesis* emersi sopra. E quindi, riprendendo questa dinamica, anzi accentuandola con l'assimilazione della funzione semantica a una prestazione *linguistica*, Brandi resta fermo al paradigma che qui è apparso esclusivamente conforme alla natura del segno, e per nulla a quella dell'immagine. Aggiungerei inoltre che per Kant lo schema non funge solo da elemento di connessione tra due ordini comunque distinti; lo schema è anche principio di limitazione del noetico, poiché sorge dall'esigenza di impedirne l'autoreferenzialità, e appunto perciò è privo di pertinenza al linguaggio. Letto in questa luce, lo schematismo potrebbe forse dare altri spunti di riflessione su una sensatezza che sopravviene dall'estetico a informare l'esperienza. A tal fine diventa prezioso il fugace accenno a questa dottrina che si incontra nei *Prolegomeni*, in cui si legge che attraverso la dottrina dello schematismo «si è mostrato che i sensi non ci danno i concetti intellettivi puri *in concreto*, ma ci forniscono solo lo schema per l'uso degli stessi»¹³: essendo loro le matrici di schemi, i sensi sono ben altro che arrendevoli ancelle di concetti altrove determinati o meri ritagli referenziali di costrutti verbali, bensì l'ambito in cui affiorano compagini d'uso di regole solo in seconda battuta categorizzabili da concetti. Il punto è delicato, e concerne la costituzione dello schema come processo di costruzione di immagini *interno all'esteticità*. La regola schematizzante emerge dal molteplice sensoriale: cinque punti, sollecitando una enumerazione, ci fanno costruire un'immagine del cinque prima che il concetto di cinque, o la parola "cinque", o il simbolo "5". Se si sviluppasse questa direzione costruzionista alternativa a quella astrazionista figlia dell'empirismo sotteso al gnoseologismo moderno, forse si scoprirebbe un Kant in possibile dialogo anche con la psicologia della Gestalt.

iii) Ciò che Heidegger chiama *Bild-scheme* è un particolare tipo di immagine, o meglio è un particolare modo di intenzionare un'immagine, che consiste nel cogliere l'immagine assieme alle sue regole di costruzione¹⁴. Ben altro, quindi, dal linguaggio. Invece per stabilire un collegamento tra l'ordine del linguaggio e i problemi di cui lo schematismo voleva essere la soluzione, ma depurati dalle pastoie del referenzialismo, un alleato autorevole Brandi l'avrebbe trovato in Herder¹⁵. Solo che passare da Herder avrebbe voluto dire impegnarsi in uno scandaglio antropologico della sensorialità e della linguisticità che fatalmente avrebbe messo in discussione presupposti cui Brandi ancora si attiene.

Il quadro che si ricava da queste note è ambiguo. Da una parte c'è il tentativo di Brandi di riaffermare vigore ed efficacia della griglia ricavata da Kant e dalla sua dottrina dello schematismo. Dall'altra parte lo stesso Brandi affaccia problemi che testimoniano un'acutissima

sensibilità per i fatti concreti delle esperienze delle immagini, anche di quelle che hanno segnato il Novecento¹⁶, che contraddicono il principio gnoseologista, referenzialista e semioticista connaturato a quella griglia. La contraddizione è però virtuosa, poiché serve a mettere a giorno per contrasto alcune peculiarità dello statuto delle immagini. Ed è di questo modo problematico di far affiorare la natura para-semiotica dell'immagine che, in particolare, siamo debitori a *Segno e immagine*.

¹ C. Brandi, *Segno e immagine*, nuova edizione, Aesthetica, Palermo 2001⁴, p. 9.

² I. Kant, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, trad. it. di P. Martinetti, ed. con testo tedesco a fronte, Rusconi, Milano 1995, p. 125.

³ Il saggio di A. C. Danto è *The Artworld*, "Journal of Philosophy", 60, 1964. Per il rilievo di alcune aporie del saggio di Danto rinvio a *Il percepito come opera: criteri estetici*, in F. Desideri e G. Matteucci (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze 2006, pp. 55-63.

⁴ Gli addetti ai lavori sanno che fulcro dell'argomentazione di Danto è, infatti, lo statuto – tra ontologico-esistenziale e logico-predicativo – dell'«è dell'identificazione estetica».

⁵ Aggiungo "esclusivamente" per cautela, pensando a lavori particolarmente buoni di ontologia dell'arte. Al momento sono però quasi convinto che nessuna componente ontologica porti in realtà concreto aiuto a strategie efficaci in questo ambito.

⁶ Le opere d'arte sono sempre di più, e sempre più diverse tra loro. Ogni nuovo "stile", ogni nuovo "linguaggio espressivo", finanche ogni nuovo artefice, crea opere che sono "anche" loro d'arte, tanto che con l'aumentare delle note caratteristiche possibili delle opere aumenta il perimetro del mondo dell'arte.

⁷ Analogamente a quel che accade alla coppia formata da opera d'arte e oggetto mondano, io credo.

⁸ Cfr. *Segno e immagine*, ed. cit., p. 11.

⁹ Ivi, p. 12.

¹⁰ È sempre all'interno del perimetro stretto del referenzialismo che si muove Brandi quando svolge diffusamente questi elementi in *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974, di cui cfr. soprattutto il capitolo significativamente intitolato *Flagranza e semiosi: teoria del referente* (p. 25 ss.).

¹¹ *Ibidem*.

¹² Cfr. ivi, le note 8 e 10 a p. 16. Per il saggio paciano cfr. E. Paci, *Dall'esistenzialismo al relazionismo*, D'Anna, Messina-Firenze 1957, pp. 177-237.

¹³ Cfr. I. Kant, cit., p. 149.

¹⁴ Heidegger introduce la nozione di "immagine-schema" parlando degli usi che fa Kant dell'espressione *Bild*, in quanto «veduta immediata di un ente, veduta presente riproductiva di un ente e [ed è il *Bild-scheme*] veduta di qualcosa in generale» (*Kant e il problema della metafisica*, ed. it. a cura di V. Verra, Laterza, Roma-Bari 1981, p. 85), e tiene sistematicamente distinti schema e immagine-schema (cfr. ivi, pp. 88-92); altrimenti, ad esempio, come potrebbe la «rappresentazione della regola» in cui consiste lo schema rimanere – come scrive Heidegger (ivi, p. 89) – «necessariamente riferita alle possibili immagini-schema, nessuna delle quali può pretendere all'unicità?»

¹⁵ Cfr. in italiano J. G. Herder, *Metacritica. Passi scelti*, a cura di I. Tani, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 103-115.

¹⁶ Esemplare al riguardo il fatto che nell'ultimo capitolo di *Segno e immagine*, dedicato alle esperienze dell'arte visiva novecentesca, si trovi la concretizzazione migliore dei rischi di scadimento dell'immagine a segno e del segno a immagine.

Sul rapporto opera-coscienza-immagine di Roberto Diodato

L'estetica di Brandi è, a me pare, davvero attuale, perché risponde, sulla base di un'eccezionale comprensione delle arti, con sottigliezza analitica e forza teoretica a problemi oggi assai dibattuti e apre a ulteriori approfondimenti. Si tratta delle questioni classiche, tra loro intrecciate, di definizione e di ontologia dell'arte; per quanto concerne la definizione, siamo ormai addestrati a ritenere inutile la ricerca di un'essenza comune di quanto chiamiamo arte, riferibile a un insieme o classe di proprietà, siano queste identificabili come qualità estetiche o come parentele, funzioni di abiti o codici; d'altro canto, senza certo astrarre da condizioni storiche e contestuali, pare ormai chiaro che teorie istituzionali, funzionalistico-sintomali, storico-intenzionali, ermeneutiche e così via, non forniscono le condizioni sufficienti per evitare la dispersione in una concatenazione più o meno causale o contingente di atti e oggetti. A fronte di una differenza di ciò che chiamiamo arte forse confusamente ma comunque testimoniata dalle nostre pratiche, continua a non essere certificato il punto distintivo, punto sul quale Brandi si concentra implicando la questione ontologica, la questione della natura propria di ciò che chiamiamo opera d'arte. Se certamente il problema del riconoscimento, e quindi della specificità, dell'opera d'arte è fondamentale in Brandi, esso non si pone né sul piano della considerazione storico-tenica delle operazioni artistiche intesa come reperimento di dati empirici detti artistici per via di abitudini culturali dai quali ricavare un aspetto comune, né viceversa sul piano della costituzione di un a priori estetico o definizione ideale capace di giustificare l'insieme o classe dei fenomeni artistici¹. Brandi imposta invece un piano metodologico corretto individuando a livello trascendentale le condizioni di possibilità estetiche dell'esperienza che rendono conto dello specifico artistico. Tali ricerca e individuazione delle condizioni, kantianamente orientata ma che procede oltre la posizione kantiana, si svolge a sua volta in due livelli connessi, l'uno, propriamente estetico relativo alle *condizioni* dell'esperienza di senso in generale, l'altro estetico-artistico che riguarda le *possibilità* dell'esperienza di senso e ne permette l'esposizione e l'interpretazione delle sue potenzialità più profonde. I due livelli sono connessi fondamentalmente dalla questione dell'immagine e rilevati per via fenomenologica.

La dottrina che ho brevemente riassunto si dispone per approfondimenti successivi, che sono ampliamenti e integrazioni e mai tradimenti, per tutta l'opera brandiana, e giunge forse a maturazione in *Le due vie*, testo che nella prima parte la espone in modo esemplare. In quel testo Brandi, com'è noto, prende le distanze dalle bipolarità insidiose per la teoresi sull'arte, bipolarità che tendono a produrre antinomie che altro non sono, strutturalmente, che apparenti circoli viziosi prodotti da un non sufficiente livello di comprensione. È questo, l'apparenza della struttura circolare, già un primo punto da tener fermo: Brandi se ne servirà per mostrare l'inadeguatezza di una semplice critica alle possibilità di definizione dell'arte (come vedremo sarà necessario tornare sulla questione dei livelli di comprensione rispetto al punto notevole della temporalità non dell'opera, ma del plesso coscienza-opera). *Le due vie* ricercano, in modo metodologicamente perspicuo e corretto, l'origine delle molteplici bipolarità in una duplicità dei "punti di stazione" che non corrispondono, si noti, alle posizioni di "autore" e "spettatore", e quindi a quanto potremmo sottomettere all'etichetta di un'estetica della *poiesis* (i celebri movimenti di costituzione d'oggetto e formulazione d'immagine sono momenti di analisi genetica della struttura) e di un'estetica della ricezione. I due punti sono invece l'essenza o struttura dell'opera e l'opera in quanto riconosciuta dalla coscienza o precisamente l'intercezione del momento della ricezione. Era ed è, questo, certamente un discorso inattuale, perché siamo stati addestrati a conferire interesse sia da un lato alle estetiche della produzione sia dall'altro alle estetiche della ricezione; ma, a me pare, il punto di vista di Brandi è differente e non assimilabile a queste autorevoli, certamente rilevanti due vie percorse dall'estetica del Novecento.

Cercherò ora di delineare, in estrema sintesi, i due livelli fenomenologici ai quali ho fatto cenno, che a me sembrano costituire un momento strutturale della teoresi brandiana, attraverso l'analisi di pochissimi passi; ovviamente affrontare così in breve un'opera eccezionale per profondità e ampiezza esige almeno alcune premesse: innanzi tutto la sostanziale continuità della produzione filosofica di Brandi², sicuramente densa di approfondimenti (si pensi all'emergere nella questione dello schema preconettuale) e chiarimenti successivi, ma senza smentite rispetto ai risultati in precedenza raggiunti: le variazioni lessicali note ai lettori, più che innovazioni accentuazioni dell'uso di certi termini, credo siano da imputare soprattutto alla grande apertura intellettuale di Brandi, sempre attento a discutere le emergenze culturali dell'epoca, dal crocianesimo alla fenomenologia al gestaltismo, dallo strutturalismo alla grammatologia; non mi dedico poi al gioco dei rapporti con correnti e filosofi, certamente interessante a livello di ricostruzione storiografica: è evidente, anche perché i testi lo esplicitano sempre con esemplare chiarezza, che Brandi è attento lettore di molti autori, classici e contemporanei,

e che alcuni tra questi stimolano la sua riflessione: è semplicemente quanto accade a chiunque tenti di pensare; il punto è che Brandi pensa in proprio, così che idee e termini di varia provenienza sono tradotti in un'ottica del tutto originale. Sono infine consapevole che per Brandi «ogni arte realizza il proprio processo artistico secondo specifiche opzioni concezionali, per cui la fenomenologia delle modalità immaginifiche di un particolare dipartimento non può essere estesa, *tout court*, per estensione analogica a tutti gli altri»³, ma qui dovrò limitarmi ad alcune considerazioni di carattere generale.

Riflettiamo ora su alcune righe di Brandi sulle quali ha attirato l'attenzione Luigi Russo in nota a un suo recente saggio⁴. Si tratta di un passo di *Le due vie*, che a me pare in perfetta continuità con le teorizzazioni precedenti e non smentito ma confermato e rafforzato dalla *Teoria generale della critica*, in cui Brandi pone il problema del riconoscimento dell'opera d'arte, questione che incide non soltanto la critica d'arte e l'attività di restauro, ma anche la teoria della coscienza, del tempo, della materia e in generale l'ontologia brandiana, e rappresenta il livello estetico-artistico della possibilità del senso. Il passo, denso e importante, è il seguente: «Ma proprio in questo fatto, di manifestarsi solo nell'*hic et nunc* d'una determinata coscienza, si dà l'attestato della sua particolarissima struttura come essenza capace di rivelarsi. In quel momento stesso la coscienza storicamente determinata, che s'istituisce tramite, si riconosce anche come uno degli infiniti tramiti, nello sterminato ambito dell'intersoggettività, attraverso cui quella rivelazione può avvenire, se anche, ciascuna volta, nel foro interiore di una coscienza individuale»⁵.

Certamente l'ottica è in cui si muove questo passo è “squisitamente kantiana”⁶; ponendo al centro la coscienza procede infatti verso l'affermazione della trascendentalità, la quale si pone come risultato dell'atto di riconoscimento permesso dalla presenza rivelante dell'opera. È da questo plesso riconoscimento-presenza allora che si dovrà prendere le mosse. Ma si può subito notare che Brandi oltrepassa, si potrebbe quasi dire, il problema forse più acuto della riflessione attuale sull'ontologia dell'arte: non si pone la questione se le proprietà che definiscono l'opera come tale, ammesso che esistano e siano identificabili, siano soggettive o oggettive, secondo tutte le declinazioni possibili di questa coppia oppositiva, ma piuttosto si domanda quali siano le condizioni di possibilità per cui un oggetto è opera o “fa opera”. La risposta avviene come ricognizione fenomenologica che porta a testimonianza una certa modalità intenzionale, un tipo peculiare di esperienza. Ciò comporta la possibilità di comprendere il plesso coscienza-opera a diversi livelli: a un primo livello si può affermare che una cosa non possiede di per sé la proprietà di essere opera d'arte, ma soltanto relativamente al riconoscimento che ne fa la coscienza: ciò non implica però che la proprietà di essere opera

d'arte sia priva di "oggettualità" ⁷; a un secondo livello si può affermare che il riconoscimento dell'opera da parte della coscienza è la coscienza stessa in una sua modalità di essere, poiché la coscienza, di per sé inoggettivabile, non è che un centro di atti intenzionali: ciò implica che l'opera d'arte sia la coscienza, cioè una modalità intenzionale, e insieme implica che sia altro dalla coscienza, il suo correlato noematico. A un ulteriore livello di comprensione si affermerà la struttura relazionale del plesso coscienza-opera, che non deriva dall'incontro tra polarità soggettiva e oggettiva, come se coscienza e "cosa che attende di essere riconosciuta come opera" fossero per loro conto previamente costituite, la prima con il suo parco di modalità intenzionali possibili, la seconda con le sue qualità proprie: bensì è "l'opera in quanto riconosciuta": è cioè, dal punto di vista esperienziale, l'*astanza*, l'originario che permette di comprendere la coscienza come qualità specifica dell'intenzione e insieme l'opera come specifica funzione di senso. Brandi mostra bene cosa significhi *astanza*: *astanza* è realtà senza esistenza ⁸, realtà pura ⁹, realtà massimamente concreta, realtà attiva presente ¹⁰: «L'opera d'arte realizza una presenza, ma noi sappiamo che, nel realizzare una presenza, l'opera d'arte si pone al tempo stesso altra dal fenomeno. L'opera d'arte realizzando una presenza, che nell'atto del medesimo si distingue in modo radicale dalla presenza che realizza il fenomeno, pone il problema ontologico della differenziazione di queste due realtà, dove non c'è altro modo possibile di porsi come realtà, se non realizzando una presenza. Ma realizzare una presenza, porsi *astante*, è porsi in modo assoluto e originario» ¹¹. L'*astanza* è una modalità intenzionale e al tempo stesso un modo di essere del mondo: Brandi esprime così perfettamente l'essenziale teoretico dell'intenzionalità come funzione di apertura che traduce il rapporto interno-esterno in relazione immanenza-trascendenza o modalità di costituzione di presenza o ancora, per usare un altro linguaggio, come impossibilità di astrarre l'essere dalla comprensione dell'essere. Proprio dell'*astanza*, dell'esperienza realizzata da quella presenza che è l'opera, sono una peculiare temporalità, una peculiare determinatezza di senso della presenza, o significato puro della presenza, un peculiare rapporto con il nulla: tutti fattori della testimonianza di essere dell'opera, ovvero della risposta alla questione ontologica. Sono fattori in sintesi, di fatto non separabili, in quanto costituiscono l'unità dell'esperienza, ma l'analisi costringe a distinguere: partiamo dall'ultimo fattore, il rapporto col nulla. *Le due vie* è chiarissimo e molto profondo al proposito: le opere d'arte, in quanto sono una determinata unità di esperienza, sono le cose "che non sono quello che non sono": «le cose che non sono quello che non sono, sono le opere d'arte alle quali compete una realtà diversa da quella delle cose» ¹², si intende le cose "esistenti" o fenomeni ¹³.

Ora il termine "esistenza" significa la posizione dell'ente fuori dalla propria causa: *ex-sistere* è *sistere-ex*, cioè porsi in sé a partire da un

termine anteriore da cui si dipende, perciò il termine “esistenza” ha storicamente significato il modo d’essere che conviene al possibile quando si trovi attualizzato: siccome qualsiasi ente dato all’esperienza sensibile, ordinaria e fenomenica sembra essere causato, così l’esistenza si presenta allo stato ovvio di ciò che è sfuggito alla semplice possibilità; ma da ciò non segue affatto che “essere” si confonda con “esistere”. Brandi mostra con chiarezza, nel notevole capitolo di *Le due vie* dedicato all’uso del principio di causalità nella critica d’arte e nella storia¹⁴, come l’interpretazione dell’esperienza secondo il mero principio di causalità non possa essere assunto nel suo significato apparentemente semplice relativamente all’essere *qualitativo*, o nesso coscienza-opera, che distingue l’opera d’arte; e mostra altresì la complicazione storico-teoretica del principio di causalità, del principio di identità, e del principio di ragione sufficiente, complicazione che consolida da un lato la posizione dell’identità dell’ente (“le cose che sono quello che sono”) per cui «la *ratio* come causa risulta implicita nell’ente, sia considerato come ente sia come effetto»¹⁵, dall’altro procede al «facile scambio fra la struttura logica del giudizio e la struttura con cui si pensa lo svolgimento del reale»¹⁶. Brandi insomma vede bene ciò che seguendo altre vie si potrebbe dimostrare¹⁷, e che Brandi stesso sviluppa trattando il rapporto tra astanza e semiosi: determinate modalità intenzionali, determinate unità di esperienza mostrano che l’ente non si riduce al suo aspetto concettualizzabile, alla sua identità come effetto posto da una causa in una catena ricostruibile di ragioni, a una posizione di “sostanza con proprietà” leggibile nei termini di giudizi predicativi; se vogliamo esprimerci con un linguaggio classico: l’ente, talvolta, non si dà come essenza (non essendo altro il concetto che la formula dell’essenza), ma esibisce la differenza dall’essenza che lo costituisce in essere, differenza¹⁸ non propriamente definibile; non si mostra esistente, o si mostra non esistente, affermando la sua attualità non concettualizzabile, sigillo dell’alterità, della singolarità, della irripetibilità. Da questo punto di vista l’opera d’arte è esibizione di una potenzialità dell’esperienza che è potenza dell’essere, e i momenti genetici della struttura dell’opera (in Brandi costituzione d’oggetto e formulazione d’immagine) possono essere intesi come modalità secondo cui emerge, o si fa coscienza, il senso dell’essere come atto. Da qui possiamo risalire al significato della presenza, al suo darsi in purezza: presenza non come congiungimento di distinti fino a quel punto assenti, bensì come costituzione di distinzione, non alterità di positive diversità, ma alterità di partecipazione, di somiglianza, cioè, come si preciserà, di immagine; presenza, ancora, come relazione reale: non come enti che soli e con solo se stessi producano un insieme, ma come riconoscimento di un atto. Da qui l’eternità, che in Brandi non è negazione del tempo o fissazione di un istante che altro non sarebbe che un punto di un flusso temporale, di una catena di eventi segmentabile per numeri e nomi, ma attualità di partecipazione coscienza-opera che implica una compren-

sione non astratta della temporalità, una partecipazione che coagula la temporalità dei gusti, delle teorie, delle ideologie, delle aspirazioni che proprie del tempo storico sono precipitate nel presente *hic et nunc* di una determinata coscienza¹⁹: nell'unità dell'esperienza del plesso interazionale coscienza-opera, cioè nella struttura dell'opera, il tempo storico è colto finalmente nel suo ritmo, nel suo senso altrimenti segreto²⁰.

Abbiamo così considerato l'avvio del passo brandiano; resta da vedere il seguito, altrettanto significativo: «In quel momento stesso la coscienza storicamente determinata, che s'istituisce tramite, si riconosce anche come uno degli infiniti tramiti, nello sterminato ambito dell'intersoggettività, attraverso cui quella rivelazione può avvenire, se anche, ciascuna volta, nel foro interiore di una coscienza individuale». Si coglie qui bene il piano trascendentale: ogni coscienza è storicamente determinata, è quindi empiricamente un'unicità distinta e un principio di distinzione, eppure nell'esplicazione di sé come orizzonte di manifestazione dell'opera, che è insieme manifestazione della potenzialità della coscienza come comprensività del senso della presenza, del tempo e dell'essere, la coscienza si comprende come quanto è comune alle possibilità della coscienza in generale, proprio restando sempre *questa* e non altra coscienza, foro interiore individuale. Brandi usa la parola "tramite" sia in senso sostantivo che in senso transitivo: la coscienza è la via, il sentiero in cui accade la manifestazione, e insieme è l'intermediario: in quanto funzione di mediazione è condizione di possibilità, in quanto luogo è una tra le infinite determinazioni storiche in cui e per cui la rivelazione accade. In sintesi, per Brandi l'opera d'arte è il punto unico personale e insieme intersoggettivo di un incrocio coscienza-realtà che come tale determina una specifica apertura temporale e spaziale in cui si danno in plesso coscienza e realtà nella forma di una peculiare struttura relazionale. Così che l'opera d'arte è propriamente questa struttura relazionale o chiasmatica e non esiste se non come relazione: perciò si può dire immagine in senso eminente. incrocio che è prima o al di qua di oggettivismo e soggettivismo, di idealismo e realismo, ma punto genetico del senso e vero senso comune che è apertura e condizione di possibilità di molteplici determinazioni.

Abbiamo così sommariamente esaminato il secondo tra i livelli di condizione di possibilità estetica dell'esperienza, quello propriamente estetico-artistico, riguardante le possibilità dell'esperienza della coscienza in generale poiché nel riconoscimento dell'opera viene intenzionato, nella stessa determinatezza spazio temporale della coscienza, un senso che oltrepassa tale determinatezza, condivisibile da coscienze "altre", ma, al livello trascendentale delle loro potenzialità, non "diverse", e tale da costituire un modo comune possibile del loro esperire. L'altra, la prima, struttura trascendentale, rappresenta invece il livello propriamente estetico e riguarda le condizioni dell'esperienza di senso in ge-

nerale. Si tratta della questione dello schema preconettuale, trattato da Brandi in diverse opere almeno a partire dal *Celso* ²¹, e segnatamente nello studio di apertura di *Segno e immagine*. È un luogo giustamente famoso della riflessione brandiana ²², ed è stato opportunamente da più parti segnalata l'importanza di quel «collegamento diretto dello schema col linguaggio» ²³ (per cui lo schema è piuttosto ideogramma che monogramma dell'immaginazione pura), assente in Kant, così rilevante e fecondo di applicazioni. Vorrei qui accentare un altro aspetto della questione dello schema, quell'aspetto propriamente estetico che rende lo schema preconettuale condizione appunto *estetica* di possibilità dell'esperienza di senso sia linguistica sia figurale, e quindi dell'esperienza come conoscenza in genere: tale aspetto estetico è rappresentato da una concezione profonda dell'immagine come origine dello schema, immagine come «valuta aurea» che rende possibile lo schema, quindi la parola, quindi la conoscenza concettuale, ed è anche condizione di quell'immagine pura che è, secondo quelle declinazioni e modalità differenti che Brandi ha accuratamente spiegato nei suoi scritti, la struttura essenziale delle arti. Spesso si è insistito, con buoni motivi, sull'importanza dello schema, l'esigenza ineliminabile del quale ha, scrive Brandi, ricevuto conferma dagli studi della *Gestalt-Psychologie*; schema che si colloca «all'atto stesso della percezione»: «Si pone cioè, la rudimentale attività schematizzante, con cui realizza la percezione, come il germe stesso di ciò che diventerà intelletto. L'indissolubilità di intuizione e intelletto riceve allora una conferma all'atto primo della percezione» ²⁴. E già questa è una grande lezione: intendere lo schema come un punto di equilibrio, come il punto già per sua natura estetico in quanto plesso intuizione-intelletto o pensiero percettivo, in cui precipita e si stabilizza una sostanza conoscitiva comune al di là delle variazioni percettive, schema come luogo di tramite della percezione in conoscenza, perciò generatrice di parola nella sua fondamentale struttura, adatto a evolversi in concetto o in figuratività. Bisogna però ricordare che per Brandi l'*immagine* «rappresenta la valuta aurea a cui la parola, come carta moneta, si riferisce: il concetto n'è il corso ufficiale; quotazione di mercato, lo schema preconettuale» ²⁵. È l'immagine la radice che costituisce il valore del nostro ordinario commercio col mondo, si svolga esso in forme iconiche o discorsive, valore che si rivela finalmente nell'apertura della coscienza all'opera d'arte ²⁶. Perciò se l'immagine sta alla radice dello schema, non è *fondamentalmente* lo schema ad essere la condizione di possibilità dell'immagine pura ²⁷, del riconoscimento dell'opera d'arte: «la prima e fondamentale caratteristica di questa recezione dell'opera d'arte, appare proprio nell'evidenza che, al suo apparire come fenomeno, non è ricollegata nessuna sussunzione ad un concetto empirico o ad uno schema preconettuale. Incontrandomi con una bestia o una pianta che non ho mai visto, cercherò di esplicitarla a me stesso ricorrendo a un esemplare analogo, inseguendo un genere, una famiglia, una specie.

Ma, per l'opera d'arte, la sussunzione di un concetto sarà possibile solo in via sussidiaria e empiricamente classificatoria [...] E tale classificazione non implicherà tuttavia che l'ancora emergente apparire fenomeno di cosa che fenomeno-non-è»²⁸.

Ora, credo che si possa comprendere l'immagine come matrice di senso, come apertura coscienziale, come radice dell'esperienza in generale, in modo che il culmine stesso dell'esperienza si possa intendere come formulazione d'immagine, insomma che si possa intendere il trascendentale *sub specie imaginis*, anche traendo frutto dalla particolarissima e interessante teoria del referente non esterno elaborata da Brandi in *Teoria generale della critica*. "Referente" è il nome che prende l'immagine come radice dello schema preconettuale nel contesto della discussione del processo semiotico proprio della *Teoria generale della critica*, e insieme, quando accade in una determinata apertura intenzionale, "referente" assume il senso di immagine pura come struttura dell'opera. Infatti "referente" è la denominazione che l'immagine assume quando la consideriamo origine del significato²⁹: «Per ritrovare l'immagine, che è la valuta aurea dello schema preconettuale, bisognerà risalire all'indietro, e tanto più partendosi dal concetto empirico che è il significato. Lo schema, per il legame originario al referente, ci porrà di fronte al referente o ci obbligherà a crearcene uno surrettizio»³⁰. Questo significa, primo risultato rilevante, che «lo schema preconettuale si può dare anche senza partirsi da un referente tratto dal mondo esterno, come schema di un'azione, come finalità preposta a un atto»³¹, e ciò vuol dire che l'immagine in quanto origine del significato non può intendersi soltanto come *immagine di*, duplicazione o funzione mimetica. L'immagine sarà dunque innanzi tutto da intendersi come una sorgente attiva di possibili significati e conoscenze, cioè come coscienza; conseguenza è l'estensione del referente-immagine a qualsiasi schema dal quale si generi conoscenza: «Uno schema senza referente è ineluttabilmente portato a risalire comunque a un referente, sia esso una figura geometrica o una formula astratta»³². Si comprende allora come il fatto che Brandi non tenga conto della differenza tra concetti empirici e concetti puri³³ sia il risultato di una riflessione, e rinvii a una più profonda concezione dell'immagine, la potenzialità produttiva della quale non è da considerarsi soltanto empirica. In ultima analisi per Brandi è l'immagine in quanto radice dello schema o in quanto "contiene", per dir così, geneticamente lo schema ad essere mediazione tra intuizione e intelletto, o se vogliamo tra percezione e concetto, dove però "mediazione" non indica un terzo che media tra due già costituiti, ma una "coscienza" un punto di incrocio generatore di senso. Un senso che può divenire conoscenza, giudizio, rete di nessi e rimandi, oppure emergere nella sua purezza, prendere forma o farsi esemplare, in quell'esperienza che è arte: come già Brandi scriveva in *Teoria del restauro* (e come in *Teoria generale della critica* evidenzia attraverso gli esempi di Leopardi e Proust³⁴), «nell'immagine

che l'opera d'arte formula, questo mondo dell'esperienza appare ridotto unicamente a funzione conoscitiva in seno alla figuratività dell'immagine: ogni postulato di integrità organica si dissolve. L'immagine è veramente e solamente quello che appare: la riduzione fenomenologica che serve a indagare l'esistente, diviene in Estetica l'assioma stesso che definisce l'essenza dell'immagine»³⁵. Allora anche da questo punto di vista, come filosofia dell'immagine-coscienza, l'estetica compare come filosofia prima, sia come origine, sia come risultato.

Conclusivamente direi che l'estetica di Brandi è una filosofia dell'immagine-coscienza come relazione trascendentale, non soltanto interessata a costruire una fondata filosofia dell'arte, o più in generale una "buona teoria"³⁶, ma aperta alla questione delle condizioni di possibilità di una teoria come tale. Essa ha strutturalmente due momenti: l'immagine-coscienza come genesi dello schema e quindi del significato discorsivo e iconico o della conoscenza in generale; l'immagine-arte come realizzazione dell'incontro tra coscienza e concretezza del reale. Possiamo allora concludere questa nota tornando sulla questione dell'arte, per sottolinearne la portata speculativa. Per Brandi l'opera d'arte è un incontro: in tale incontro la coscienza rivela a se stessa le potenzialità della sua esperienza di senso e l'opera si pone nella sua oggettività. Ciò significa, come si diceva, che oggettività e soggettività non sono categorie in grado di render conto di una struttura relazionale: il caso dell'ontologia dell'arte è perciò così potente nella sua peculiarità da mettere in discussione la struttura classica dell'ontologia, tipicamente a due valori: sostanza, accidente; soggetto, oggetto: si dà qui l'esempio di una relazione che non dipende da polarità costituite che entrano in relazione. L'opera d'arte in quanto punto unico personale e insieme intersoggettivo di incrocio coscienza-realtà come tale determina una specifica apertura temporale e spaziale in cui si danno insieme coscienza e realtà nella forma di una peculiare struttura relazionale. Così che l'opera è propriamente questo chiasma e non esiste se non come relazione: struttura relazionale e non *immagine di*, ma immagine nel suo significato eminente, ovvero immagine-coscienza come dispiegamento del senso comune possibile: «La possibilità dell'arte sarà colta dunque in quanto aspirazione primigenia della coscienza»³⁷.

¹ L'intersezione tra questi due piani dà luogo a quella che Brandi chiama «aporìa fondamentale dell'estetica», la quale, richiamata secondo le parole di Emilio Garroni (*La crisi semantica delle arti*, Officina, Roma 1964, pp. 150-51) viene da Brandi discussa e sciolta sul piano metodologico (cfr. *Le due vie*, Laterza, Bari 1966, pp. 25-28).

² Sostanziale continuità che mi sembra emerga sia dalla lettura di Luigi Russo, *Itinerario dell'estetica di Cesare Brandi da Carmine a Struttura e architettura*, "Trimestre", 2, 1969, pp. 187-211 e 3-4, 1969, pp. 545-69, sia dalla lettura di Paolo D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata 2006.

³ L. Russo, *Itinerario dell'estetica di Cesare Brandi*, cit., p. 200.

⁴ *Cesare Brandi e l'estetica del restauro*, in M. Andaloro (a cura di), *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Nardini, Firenze 2006, p. 311, nota 28.

⁵ C. Brandi, *Le due vie*, cit., p. 11.

⁶ *Ibidem*.

⁷ «Accettiamo dal Garroni (*La crisi semantica delle arti*, cit., pp. 180 seg.) la ferace distinzione fra *oggettivo* e *oggettuale*, in quanto carattere peculiare, quest'ultimo, dell'opera d'arte nell'intenzionalità per cui "si fa *oggetto* o si pone come oggetto: ma non è *oggettiva* nel senso che sia, come opera d'arte, un oggetto dato" alla stregua di un oggetto di natura», *Le due vie*, cit., p. 26, nota 20.

⁸ «Realtà ed esistenza sono distinte. Nell'intuizione si dà la realtà. Nell'intelletto l'esistenza. La coscienza, che è intuizione e intelletto, può depurare la realtà di ogni esistenza, e scegliere liberamente una realtà senza esistenza; questa realtà è la realtà pura dell'arte». *Carmine o della pittura*, Einaudi, Torino 1962, pp. 47-48.

⁹ «Una realtà pura, una realtà distaccata dall'esistenza è realtà solo in quanto distaccata dall'esistenza», *Celso o della poesia*, Einaudi, Torino 1957, p. 31.

¹⁰ «L'opera ad una realtà esistenziale perentia oppone la concretezza di una realtà astante, in cui si riattiva all'infinito quel presente che le dette vita», *Carmine o della pittura*, cit., p. 178.

¹¹ C. Brandi, *Le due vie*, cit., p. 19.

¹² *Ivi*, p. 5.

¹³ Sull'opera d'arte come "fenomeno di cosa che fenomeno-non-è" cfr. E. Migliorini, *Il fenomeno assente*, in L. Russo (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Supplemento degli «Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Palermo», 1986, pp. xlix-lii.

¹⁴ C. Brandi, *Le due vie*, cit., pp. 75-98.

¹⁵ *Ivi*, p. 79.

¹⁶ *Ivi*, p. 87.

¹⁷ Mi sono occupato di questo tema nel saggio: *Tra esse e deissi*, "Rivista di filosofia neoscolastica", 1, 1986, pp. 3-33.

¹⁸ Brandi userà in seguito il termine derridiano "traccia": «È chiaro che la presenza, così concettualizzata da Heidegger, non è intesa come evidenza attuale a una coscienza, ma prelevata in senso ontico in quanto anteriorità dell'essere. E allora bisogna salire un altro gradino, e riconoscere che la traccia come differenza non può concettualizzarsi altrimenti che come opposizione del nulla all'essere», *Teoria generale della critica*, a cura di M. Carboni, Editori Riuniti, Roma 1998², p. 71. Su questo aspetto del pensiero di Brandi e le sue implicazioni cfr. M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 69-78.

¹⁹ Cfr. *Le due vie*, cit., p. 28.

²⁰ Cfr. *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino 2000, pp. 22-23.

²¹ Anche in *Arcadio o della scultura. Eliante o della architettura*, Torino 1956, p. 122, Brandi affermava: «La sostanza conoscitiva che io non chiamo né nozione né sapere proprio perché ancora, in questo stadio, non possiede la struttura logica del sapere – è talmente indispensabile all'immagine, che senza di essa non si forma, non è immagine: e d'altra parte ogni sostanza conoscitiva tende ineluttabilmente a passare in immagine, a configurarsi intuitivamente. Persino il concetto più astratto assume nella coscienza una larva di figuratività».

²² Sul tema del trascendentale e dello schema cfr. E. Garroni, *La definizione dell'arte e lo statuto trascendentale dell'estetica: immagine, segno, schema*, in L. Russo (a cura di), *Brandi e l'estetica*, cit., soprattutto il §4, pp. lxxv-lxx; sullo schema: P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, cit., pp. 114-26.

²³ C. Brandi, *Segno e immagine*, Aesthetica, Palermo 1996, p. 12.

²⁴ *Ivi*, p. 13.

²⁵ *Ivi*, p. 12.

²⁶ Giustamente perciò è stata sottolineata l'essenzialità di due punti della teoresi brandiana: «l'aver rintracciato una radice comune per intuizione ed intelletto; l'aver caratterizzato tale radicalità *sub specie imaginis*», Lucia Pizzo Russo e Luigi Russo, *Cesare Brandi e la teoria del disegno infantile*, "Storia dell'arte", 38/40, 1980, p. 490.

²⁷ Il che non toglie che la costituzione d'oggetto possa avvenire *per via* dello schema, com'è il caso, per esempio, dell'architettura, cfr. *Eliante*, cit., pp. 122-23.

²⁸ C. Brandi, *Le due vie*, cit., p. 18.

²⁹ Cfr. *Teoria generale della critica*, cit., pp. 36-38.

- ³⁰ Ivi, p. 39.
- ³¹ Ivi, p. 40.
- ³² Ivi, pp. 38-39.
- ³³ Giustamente notata da Paolo D'Angelo, cfr. *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, cit., p. 116.
- ³⁴ C. Brandi, *Teoria generale della critica*, cit., p. 37.
- ³⁵ C. Brandi, *Teoria del restauro*, cit., p. 15.
- ³⁶ È questione posta da Emilio Garroni, cfr. *Celso o della poesia*, in L. Russo-P. D'Angelo-E. Garroni, *I Dialoghi sulle arti di Cesare Brandi*, "Aesthetica Preprint", 51, dicembre 1997, p. 75.
- ³⁷ C. Brandi, *Le due vie*, cit., p. 26.

Unità oggettuale e unità immaginale dell'opera d'arte di Fabrizio Desideri

È possibile pensare l'unità dell'opera d'arte, evitando sia di privilegiare un qualche linguaggio artistico sia di abbracciare una prospettiva essenzialista? Se sì, a quali condizioni? In quanto segue cercherò di rispondere positivamente alla prima domanda, nella convinzione che dalla possibilità di pensare l'unità dell'opera d'arte, senza sacrificare l'evidente differenza delle sue manifestazioni oggettive, dipende anche quella di definire l'identità dell'arte, al di là di ogni morte presunta o annunciata. La mia tesi è che noi comprendiamo qualcosa dell'arte solo a partire dall'esperienza di opere effettivamente esistenti. Per questo si tratta di rovesciare la prospettiva contenuta nel famoso saggio heideggeriano su *L'origine dell'opera d'arte*: è l'opera a costituire l'origine dell'arte e non viceversa.

Sullo sfondo di tale tesi ne stanno altre tre: (1) non c'è identità di qualcosa o qualcuno se non in virtù del suo raccogliersi in una qualche forma di unità, che persiste nonostante ogni variazione e differenziazione; (2) è dal nesso 'oggettivo' tra unità e identità che dipende la possibilità di pensare l'organizzazione categoriale dell'esistente; (3) l'esistente (il mondo) si presenta differenziato in virtù di stabilizzazioni selettive, anteriori ad una rigida dicotomia tra soggettività e oggettività. Non è questo il luogo di sviluppare e difendere queste tre tesi di diretta rilevanza epistemica e ontologica. Qui mi limito semplicemente a presupporle.

Ritornando alla domanda iniziale, intendo anzitutto contestare quanto sostenuto da Peter Kivy nel suo *Philosophies of Arts. An Essay on Differences*. In questo libro, che può essere assunto ad esempio significativo di una tendenza teorica di un certo peso nell'estetica contemporanea, l'autore ritiene che bisogna rinunciare ad una determinazione unitaria di che cosa un'opera d'arte è, a favore dell'esplorare le costitutive differenze delle arti¹. Lo spettro che combatte Kivy è quello dell'essenzialismo. Una tesi non essenzialista, che sottolinea la radicale eterogeneità tra i diversi linguaggi artistici, potrebbe anche coesistere con la presupposizione di una vaga credenza sociale, storicamente effettiva, intorno a cosa ci si attende da un'opera d'arte. Questa tesi sancirebbe, però, una scissione tra un'accezione generica di arte

(una sorta di indefinita pre-comprensione) e la penetrazione filosofica delle arti, di volta in volta in volta analizzate *iuxta propria principia*: secondo i linguaggi, le forme e i problemi immanenti alle differenti pratiche artistiche.

A una posizione scettica circa il problema classico di definire una qualche unità dell'arte (e quindi dell'opera), nonostante le innegabili differenze delle sue manifestazioni, potrebbe dar conforto storico un'altra tesi oggi abbastanza diffusa: quella circa la smaterializzazione dell'opera d'arte nell'epoca dei flussi digitali della comunicazione. Anche indipendentemente dall'*ars electronica* in senso stretto si assisterebbe, secondo questa tesi, ad un'irreversibile frammentazione e delocalizzazione dell'unità dell'opera d'arte. Ciò avrebbe almeno due rilevanti conseguenze per la tradizionale concezione dell'opera d'arte come formazione autoconsistente: (1) il progressivo venir meno della distinzione storicamente stabilita tra autori e lettori, produttori e spettatori, creatori e interpreti a favore di «un continuum di lettura-scrittura che va dagli ideatori di macchine e reti fino ai ricettori finali e viceversa»; (2) la tendenziale cancellazione del confine tra i messaggi e le opere, da intendersi come «microterritori attribuiti ad autori». Da tali conseguenze risulterebbe un'epocale trasformazione del fatto artistico, espressa da Pierre Lévy nello slogan «dall'opera al dispositivo»²; una trasformazione, nella quale l'unità dell'opera d'arte verrebbe a dissolversi in una pragmatica diffusa di creazione e comunicazione, in distribuzioni nomadi di informazioni fluttuanti su un immenso piano semiotico deterritorializzato.

Stando alla tesi di Lévy, si stabilirebbe dunque un nesso di strettissima interdipendenza tra la dissoluzione dell'unità dell'opera d'arte dal punto di vista teorico e la pervasiva dilatazione di processi estetico-comunicativi dal punto di vista socio-storico. Il modello ludico-interattivo che caratterizza net-art e video-games farebbe insomma esplodere l'unità dell'opera in frammenti immaginali stocasticamente percepiti e/o prodotti. Questa tendenza non si limiterebbe alla sfera dell'arte digitale, ma coinvolgerebbe in maggiore o minore misura anche arti fortemente connotate in senso oggettivo-materiale come l'architettura (con l'attuale enfasi, ad esempio, sulla dimensione scenografica a scapito di quella tettonica³).

Le due tesi cui mi oppongo (quella che risponde scetticamente al problema classico dell'unità delle arti e quella che diagnostica la dissoluzione dell'artistico a favore dell'estetico) si alimentano dunque a vicenda, facendo perdere di vista il senso specifico della funzione artistica nel complesso delle attività umane e l'interna connessione tra tale funzione e l'esistenza di opere, presenti nel nostro mondo come oggetti unitariamente definiti. Ciò rende necessario pensare di nuovo tale connessione. Anzitutto, per il motivo che è proprio l'unità oggettuale dell'opera d'arte a farci capire, in maniera per così dire esem-

plare, la coappartenenza e codeterminazione di mente e mondo nella forma di un intreccio, che non è mai pura e semplice confusione⁴. In secondo luogo, perché è proprio all'interno dell'effettività dell'intreccio tra mente e mondo che l'opera d'arte può esibire un senso dell'immagine non riducibile né al suo carattere fisico-percettivo né ad una pura fantasmaticità.

Per rispondere in maniera positiva al nostro problema dobbiamo dunque accettare la sfida della smaterializzazione e delocalizzazione dell'opera d'arte, pensandone sul serio il carattere di immagine. Quella circa il carattere di immagine di ogni opera d'arte è una tesi avanzata da Adorno nella *Teoria estetica*, in evidente rapporto con l'affermazione che l'opera d'arte «è *res* che nega il mondo delle *res*»⁵. Singolarmente anche Heidegger, nel già citato saggio su *L'origine dell'opera d'arte*, parte dal carattere di cosa dell'opera d'arte, per poi negarlo. Non lo fa, però, in maniera radicale, continuando ad opporre l'ostinatezza cosale dell'opera d'arte alla sua dissoluzione psicologico-estetica nell'orizzonte immediato dell'*Erlebnis*.

Ma torniamo a quanto sostiene positivamente Adorno circa la natura delle opere d'arte: «Come "apparition", come manifestazione e non come copia, le opere d'arte sono immagini. Se attraverso il disincanto del mondo la coscienza si è liberata dell'antico brivido, questo si riproduce però permanentemente nell'antagonismo storico di soggetto e oggetto. L'oggetto è divenuto così incommensurabile, estraneo, pauroso all'esperienza, come una volta fu solo il Mana. Se l'apparition è lo sfavillio, l'esser toccato, allora l'immagine è il tentativo paradossale di avvincere questo massimo di fuggevolezza. Nelle opere d'arte un elemento momentaneo arriva alla trascendenza; l'obiettivazione rende l'opera d'arte attimo»⁶.

Cosa intende Adorno con questa identificazione-unificazione dell'opera d'arte in immagine? Posto che qui il termine è consapevolmente distinto da "figura" e da ogni altra immagine artificiale, si tratta di pensare l'estensibilità del carattere di immagine ad ogni opera d'arte, in connessione con la dimensione dell'*apparition*. L'immagine, in questa estensione, è quanto l'opera d'arte, in quanto obiettivazione, manifesta. Ciò equivale a dire che l'opera si mostra unificandosi in immagine.

Per poter sostenere il carattere di immagine dell'opera d'arte bisogna, però, delineare una teoria più ampia o, perlomeno, tentare una definizione minimale di opera d'arte (quella che Schaeffer chiama una «nozione prototipica»⁷), dove il suo carattere di immagine si possa giustificare. La questione è abbastanza intricata: il problema di una definizione non normativa e pur tuttavia esplicativa di "opera d'arte" è – come sappiamo – oggi al centro di un intenso e non pacificato dibattito, in particolare nell'area della riflessione estetica cosiddetta analitica. Tra le soluzioni maggiormente dibattute se ne possono individuare, come tipiche, almeno cinque: (1) quella scettico-wittgensteiniana di

Morris Weitz, secondo la quale è logicamente impossibile fornire una definizione dell'arte: quanto possiamo fare è piuttosto rilevare somiglianze di famiglia tra un'opera e all'altra (ferma restando la non transitività dei tratti comuni individuati); (2) quella semiotico-sintomatica di Nelson Goodman (dove si tratta di rilevare quando qualcosa funziona come arte); (3) quella istituzionale di George Dickie; (4) quella filosofico-interpretativa o post-tradizionale di Arthur Danto; (5) quella storico-intenzionale di Jerrold Levinson.

Non è questo il luogo per entrare nei dettagli di ciascuna di queste soluzioni. Osservo soltanto, limitatamente alla soluzione "wittgensteiniana" di Weitz ⁸, che una lettura puramente empiristica della nozione di "somiglianze di famiglia" può facilmente sfociare nello scetticismo. Se concetti come quelli di gioco, di gioco-linguistico o di opera d'arte sono aperti, ovvero non hanno dei confini rigidi nel senso di Frege ⁹, da ciò non è affatto lecito trarre la conclusione che non si ha comunque una qualche nozione, pur intuitiva e vaga, dell'unità d'immagine della famiglia di volta in volta in questione e anche – perché no? – di cosa si intende per famiglia. L'errore, a tale riguardo, consisterebbe nel voler determinare tale unità d'immagine (la comprensione, di volta in volta, di una certa 'aria di famiglia') in una precisa foto di gruppo (una figura) o, alternativamente, in un modello concettuale definito, a cui guardare preliminarmente (con gli occhi del pensiero) come al criterio necessario alla rilevazione di una qualche somiglianza. La definizione che proporrò non deve, perciò, valere come un criterio concettuale a priori capace di discriminare un'opera d'arte da ciò che non lo è; varrà, semmai, come la condizione di possibilità interna all'effettività del suo riconoscimento e della sua produzione. Per questo il suo carattere, nella sua origine riflessiva, è *quasi* trascendentale: non sta prima, ma dentro l'effettività dell'esperienza.

La prima mossa del mio tentativo di definizione consiste, però, nel sostenere che prima di essere un'immagine, di unificarsi in un'immagine metasensibile, che si mostra o manifesta esteticamente (spesso nella modalità di uno choc percettivo), ogni opera d'arte è anzitutto un oggetto e, dunque, è caratterizzata da un'unità oggettuale anteriore alla sua manifestazione estetica. Per poter sostenere ciò in maniera da comprendere ogni genere di opera d'arte, quale che sia il suo medium percettivo e il suo linguaggio, bisogna separare nettamente l'identificazione dell'oggettualità dell'opera d'arte dalla nozione di cosalità, come oggetto materiale spazio-temporalmente determinato. Già a questo proposito, sia la riflessione fenomenologica husserliana sia quella di autori interni alla scuola fenomenologica (come Conrad, Geiger e Ingarden) o prossimi alla sua tematica, seppur con una posizione originale (come Hartmann) ¹⁰, offrono gli elementi per una teoria dell'identità dell'opera d'arte più sofisticata e internamente articolata di quella heideggeriana, nella quale tra il carattere di *cosa*, e poi di *mezzo*

dell'opera d'arte e il suo carattere *Welterschliessend* stanno solo le determinazioni categoriali della tradizione (come la coppia forma/contenuto), subito considerate del tutto inadeguate a pensare il *Kunstwerk* nella sua "provenienza essenziale" (nella sua origine).

L'indubbia virtù di quella che si potrebbe chiamare con qualche approssimazione 'tesi fenomenologica' sta proprio nell'asserire che l'unità oggettuale dell'opera d'arte è *reale* senza essere una cosa. A questa tesi si potrebbe obiettare che corre sia il rischio dell'essentialismo (facendo coincidere l'unità oggettuale dell'opera d'arte con la sua essenza) sia quello del mentalismo (riducendo tale oggettualità all'intenzionalità della coscienza). Entrambi i rischi potrebbero essere attenuati (se non evitati) applicando alla consistenza e coerenza oggettuale dell'opera d'arte la dottrina hartmanniana degli strati di realtà ¹¹. In tal caso l'unità oggettuale dell'opera d'arte risulta realizzata dalla dialettica tra forma e processo, di cui costituisce appunto la sintesi. Pensare la costituzione dell'oggettualità artistica nell'intreccio tra genesi e struttura consente, tra l'altro, di non considerare l'opera d'arte come mera realizzazione di un'idea separabile da essa, di cui sarebbe la rappresentazione e/o l'interpretazione. Così, non solo si può ribadire l'autonoma esistenza dell'opera d'arte (il suo effettivo costituirsi oggettuale) ¹² nei confronti di chi intende invece risolvere tale esistenza in un'interpretazione (ad esempio Danto ¹³), ma diviene anche pensabile (contro un'identificazione tra unità oggettuale ed essenza atemporale) la dinamica temporale del suo quasi naturale auto-organizzarsi rispondendo a leggi immanenti alla sua stessa costituzione. In quanto unità oggettuale (ma non cosale) auto-organizzata, l'opera d'arte si costituisce dunque come una forma emergente e tale forma non è altro che l'unità aspettuale della sua struttura oggettiva.

Si potrebbe osservare a tale riguardo che la nozione di "forma emergente" ci fa perdere per strada il tenore reale dell'oggettualità dell'opera d'arte. Per sostenere la realtà oggettuale (ma non cosale) dell'opera d'arte non si può, insomma, trascurare il rapporto che essa instaura con il mondo fisico che condividiamo percettivamente, perché è proprio in tale rapporto che si dà quello che Husserl chiama la sua *Erscheinungsweise* e Hartmann il suo *Erscheinungsverhältnis*. Per rispondere sinteticamente a tale osservazione si può riprendere la definizione minimale data da Joseph Margolis dell'opera d'arte come «entità fisicamente incorporata (embodied) e culturalmente emergente» ¹⁴. Questa definizione prevede, infatti, una pluralità di istanziazioni di un'unica entità culturale (l'opera d'arte) ¹⁵. L'unità formale dell'opera d'arte come oggetto emerge, dunque, solo dalle istanziazioni reali che la rendono effettivamente esistente; quest'ultime possono essere singole o multiple, a seconda del tipo di opera d'arte in questione (a seconda del linguaggio non tanto scelto, quanto piuttosto ad essa necessario). Così otteniamo una nozione di unità oggettuale di opera

d'arte anteriore alla distinzione tra opere autografiche e allografiche, senza dover accettare la tesi di Margolis, secondo cui «tutte le opere d'arte sono in una certa misura autografiche»¹⁶. A quest'ultima tesi di Margolis si potrebbe opporre che tutte le opere d'arte, prima ancora di essere autografiche o allografiche, sono indice (nel senso di Peirce) di autorialità. Ogni opera d'arte, in questa prospettiva, può così essere considerata come individualmente tipica¹⁷, senza doversi risolvere nella singolarità di una cosa (di un oggetto materiale). L'individualità dell'opera d'arte può quindi essere anche espressa dalla tesi che essa è sempre tipo di se stessa¹⁸. E ciò varrebbe sia nel caso che la sua costituzione preveda un numero infinito di repliche sia che si manifesti in un singolo oggetto fisico (come un quadro)¹⁹.

Tornando alla tesi fenomenologica circa l'autoconsistenza oggettuale (ma non cosale) dell'opera d'arte, un altro indubbio merito di essa sta nel chiarirne la natura relazionale e costitutivamente intersoggettiva: «In questo essere lo stesso, vi è attualmente qualcosa di bello. Ciò che è identificato da me, ciò che è posto come un oggetto valido in modo permanente, può anche essere posto come oggetto intersoggettivamente: l'identico Fiktum ideale come oggetto è quindi un oggetto intersoggettivo, un oggetto che esiste idealmente e in modo intersoggettivo, del quale tutti noi siamo in grado di appropriarci attraverso l'esistenza oggettivamente reale dell'opera nella sua incorporazione fisica»²⁰.

Nonostante la straordinaria chiarezza di questo passo husserliano, ritengo tuttavia che la nozione di intersoggettività, limitata a contenuti intenzionali della coscienza in rapporto con l'intenzionatezza (con il contenuto di senso intenzionato: la *Vermeintheit*) dell'opera, non sia sufficiente a definire la specificità oggettuale dell'opera d'arte e quindi il senso relazionale della sua effettiva esistenza. A tale proposito va considerata con attenzione la proposta teorica contenuta nel libro dell'antropologo Alfred Gell, *Art and Agency*. In questo lavoro Gell, seppur con intenti teorici e con argomenti assai diversi, converge con la critica mossa da Schaeffer alla definizione (d'ascendenza goodmaniana) di opera d'arte come «entità semiotica nativa» ovvero come rappresentazione e/o espressione di stati intenzionali²¹. Restando a Gell, egli contesta decisamente che la nozione prototipica di opera d'arte possa essere offerta da una teoria istituzionale o da una teoria semiotica o da una teoria estetica. La peculiare identità dell'opera d'arte non può consistere, per Gell, né in oggetti la cui specificità è di essere “veicoli di segni” che trasportano-comunicano significati né in oggetti fatti per provocare una risposta estetica culturalmente approvata (culturally endorsed)²². Proponendo di mettere l'accento sulla nozione socialmente dinamica di *agency*, Gell intende l'opera d'arte come «un sistema di azione teso a cambiare il mondo, piuttosto che a codificare proposizioni simboliche intorno ad esso». Anziché insistere sull'intenzionatezza delle opere, sui contenuti intenzionali della loro oggettualità, Gell

considera gli oggetti artistici (le opere) come «equivalenti di persone o, più precisamente, di agenti sociali» (e la definizione di *agent* sta appunto, kantianamente, nella «capacità di iniziare eventi causali in sua prossimità, che non sono ascrivibili allo stato corrente del cosmo fisico»²³). Le opere d'arte sono così da considerare come oggetti attivi, intenzionalmente attivi, seppur non in un senso diretto e primario, ma «secondario»²⁴. Questo, però, non significa affatto che la loro *agency* non sia effettiva. In breve, la teoria dell'arte sostenuta da Gell è, come egli stesso precisa, una teoria antropologica maussiana che considera gli «*art objects* come persone»²⁵.

Fin qui la tesi di Gell nei suoi lineamenti essenziali. Ritengo che la sua istanza critica possa essere accolta, a condizione di non vederla in secca alternativa alla caratterizzazione semiotica dell'opera d'arte. Ciò permette di superare il mentalismo o coscienzialismo della nozione husserliana di identità intersoggettiva dell'opera d'arte come unità oggettuale e, nello stesso tempo, di capire tanto la dimensione contestuale dell'opera d'arte quanto la sua potenza decontestualizzante e ricontestualizzante, appunto in virtù del suo tenore attivamente e socialmente simbolico. La mia proposta mira, così, a definire l'unità quasi trascendentale di ogni opera d'arte come un "oggetto sociale simbolicamente attivo". Sotto questo profilo si potrebbe rilevare una qualche aria di famiglia tra l'oggettualità artistica, i primi oggetti simbolici dei bambini, i giocattoli in genere, gli oggetti sacri, i feticci. La definizione si potrebbe precisare, sostenendo che la modalità di attivazione del tenore simbolico dell'opera d'arte è necessariamente estetica o meglio estetico-percettiva.

Resta da chiarire cosa intendo qui per simbolico e, dunque, in che senso le opere d'arte possono esser dette "simboli attivi". A tale proposito propongo di integrare la caratterizzazione semiotica della nozione di simbolo con quella antropologica, nel senso già suggerito da Cassirer, includendovi sia il senso dinamico del 'formare' sia quello del "congiungere". L'opera d'arte come unità formale di un oggetto simbolico sarebbe, in altri termini, una *forma formans* che congiunge e intreccia mente e mondo producendo simboli dotati di una autonoma vitalità; simboli attivi, appunto, e come tali capaci di oltrepassare la stessa distinzione tra mente e mondo (tra soggettuale e oggettuale), pur presupponendola come condizione del funzionamento simbolico dell'arte stessa in tutte le sue manifestazioni oggettive. Un funzionamento che riguarda la produzione di senso in un'accezione più ampia di quella che lo identifica con un contenuto intenzionale, avendo esso a che fare primieramente con l'allentare e riannodare vincoli percettivi nei confronti del mondo, stabilizzando e/o destabilizzando relazioni genericamente cognitive (fino ad instaurarne di nuove). Ciò permette di cogliere la polarità immanente al peculiare tenore simbolico di ogni opera d'arte come oggetto sociale attivo (nel senso di Gell). Tale

polarità è da intendersi come una continua tensione tra economicità (il carattere di riduzione simbolica dell'opera d'arte – la sua “ricerca di invarianti” nel rendere perspicua e nel modellizzare la nostra esperienza del mondo ²⁶ – e surplus (eccedenza di senso) rispetto ad ogni relazione omeostatica tra mente e mondo ed in particolare tra dimensione emotiva e cognitiva.

Alla polarità per così dire verticale del tenore simbolico dell'opera d'arte come oggetto sociale (quasi) autonomamente attivo ne corrisponde una orizzontale, relativa alla sua effettiva esistenza di individualità tipica (secondo la definizione proposta da Genette). Da un lato, il suo carattere di unità oggettuale istanziata in oggettivazioni materiali (dove si presenta di volta in volta come una sintesi densa: come una forma “emergente”, ma non sciolta da tutte le sue implicazioni sensibili e da tutti i vincoli sia estetico-percettivi sia sintattici e semantici che la costituiscono, seppur non rigidamente); dall'altro, il suo carattere di unità immaginale. A tale proposito, quanto Hartmann chiama lo strato irreali dell'opera può essere inteso piuttosto come il suo strato o dimensione immaginale. Ciò ci permette di tornare all'Adorno da cui siamo partiti: quanto manifesta l'opera con la sua *apparition*, ovvero con la modalità estetica di attivazione del suo tenore simbolico, è proprio la sua dimensione immaginale e, con essa, la sua stessa unità d'immagine. Un'unità immaginale meta-sensibile, ma vincolata al suo «rapporto di apparizione», che funziona ancora come una sintesi densa ovvero, per dirla con Croce ²⁷, come un nesso di immagini, con tutto ciò che tale nesso implica. L'unità di senso dell'opera d'arte starebbe, dunque, nel rapporto tensivo tra la sua unità oggettuale e la sua unità immaginale, configurando, così, sia la dimensione narrativa sia quella riflessiva della sua identità (in maniera analoga a quanto avviene per l'identità personale).

Emilio Garroni ha felicemente insistito, nel suo ultimo libro, sul tema dell'immagine interna e, quindi, sulla sua difficile afferrabilità concettuale proprio a motivo dell'indeterminatezza che la caratterizza. La felicità dell'insistenza garroniana sta proprio nell'aver sottolineato – contro ogni riduzione empiristica della tematica wittgensteiniana delle somiglianze di famiglia – che l'indeterminatezza e ambiguità dell'immagine interna costituisce, anziché un difetto, la matrice del «dischiudersi di una indefinita proliferazione di possibilità operative, semantiche, concettuali e conoscitive» ²⁸. Così egli suggerisce una via capace di pensare l'immagine senza incagliarsi nella secca alternativa tra pittorialisti (Fodor e Kosslyn, ad esempio) e descrittionalisti (Pylyshin, Pinker), evitando di cadere in quella che Dennett ha chiamato la «trappola introspettiva» ²⁹. Ed è proseguendo su questa via, suggerita da Garroni, che possiamo conclusivamente intendere l'unità d'immagine di ogni opera d'arte come la sintesi oggettualmente definita di interno ed esterno. Una sintesi socialmente immaginale che, in forza della neces-

saria indeterminata dell'immagine interna individuale, produce una tensione e uno scambio continuo tra la natività della forza immaginativa del pensare e la derivatezza del vincolo con l'esteriorità oggettiva dell'opera d'arte. In quanto unità paradossale tra interno ed esterno (risultato di una sintesi passiva e attiva nel medesimo tempo³⁰) il carattere di immagine dell'opera d'arte si configura, infine, come la matrice effettiva del suo funzionamento simbolico, ovvero come la sua individua e permanente possibilità di valere come un oggetto sociale (quasi) intenzionalmente attivo.

¹ Si veda al riguardo P. Kivy, *Philosophies of Arts. An Essay on Differences*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

² Cfr. P. Lévy, *L'intelligenza collettiva. Per un antropologia del cyberspazio*, tr. it. di M. Colò, D. Feroldi e R. Scelsi, Feltrinelli, Milano 1996, pp. 128-29.

³ Per una insistenza sulla costitutiva dimensione tettonica dell'architettura si veda invece K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, tr. it. di M. De Benedetti, Skira, Ginevra-Milano 2005.

⁴ Per questo tema rimando a F. Desideri, *L'unità di senso dell'opera d'arte: tra funzione simbolica e vincoli percettivi*, in F. Desideri - G. Matteucci (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze University Press, Firenze 2006, pp. 87-96.

⁵ Th. W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Torino, Einaudi 1975, p. 172.

⁶ Ivi, pp. 121-122.

⁷ Cfr. in proposito J.-M. Schaeffer, *Lés celibataires de l'art*, Gallimard, Paris 1996, p. 111 e ss. Qui Schaeffer mette in diretta relazione la nozione di prototipo con quella wittgensteiniana di "somiglianze di famiglia" (cfr. pp. 366-67, nota). Questa relazione è al centro di alcuni decisivi lavori di Eleanor Rosch, della quale si veda almeno: *Natural categories*, in "Cognitive Psychology", n. 4 (3), 1973, pp. 328-50, e *Principles of categorization*, in E. Rosch e B. B. Lloyd (a cura di), *Cognition and Categorization*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale 1978, pp. 28-49.

⁸ Cfr. in particolare M. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics* (1956), ora in A. Neill e A. Ridley (a cura di), *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, Mc-Graw-Hill, New York 1995, pp. 183-91.

⁹ Per la critica di Wittgenstein a questo riguardo cfr. L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 1999, p. 49 (§ 71).

¹⁰ Della ricca bibliografia sull'argomento si vedano almeno i seguenti lavori: C. Cali, *Husserl e l'immagine*, Aesthetica Preprint. Supplementa, aprile 2002, in particolare le pp. 145-215; G. Scaramuzza, *Le origini dell'estetica fenomenologica*, Antenore, Padova 1976; *Oggetto e conoscenza. Contributi allo studio dell'estetica fenomenologica*, Unipress, Padova 1989; D. Angelucci, *L'oggetto poetico. Conrad, Ingarden, Hartmann*, Quodlibet, Macerata, 2004; Id., *Ideale, intenzionale, irreal: l'oggetto letterario secondo Conrad, Ingarden, Hartmann*, in F. Desideri G. Matteucci, (a cura di), *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, cit., pp. 107-14; G. Valle, *Époché e presenza. L'approccio fenomenologico all'opera d'arte*, ivi, pp. 115-26.

¹¹ Per questo aspetto dell'ontologia critica di Hartmann si veda A. Peruzzi, *Hartmann's stratified Reality*, in "Axiomates", 12 (2001), pp. 227-60. Va ricordato in proposito che per Hartmann la dottrina degli strati di realtà nel caso dell'opera d'arte prevede uno strato "ir-reale", quello della pura apparenza in cui si manifesta la bellezza dell'opera. Per quest'ultimo aspetto si veda D. Angelucci, *Ideale, intenzionale, irreal: l'oggetto letterario secondo Conrad, Ingarden, Hartmann*, cit.

¹² Di "costituzione d'oggetto" a proposito dell'opera d'arte ha parlato Cesare Brandi, a partire da *Carmine o della pittura* (Prefazione di L. Russo, Editori Riuniti, Roma 1992; 1ª edizione: Scialoja, Roma, 1945), come di un momento essenziale della creazione artistica insieme a quello della "formulazione d'immagine". La costitutiva polarità che si cerca qui di pensare tra unità oggettiva e unità immaginale dell'opera d'arte ha un debito evidente nei confronti della felicissima intuizione teorica brandiana. Per quanto riguarda poi i successivi

sviluppi del pensiero di Brandi – penso in particolare a *Segno e immagine*, Aesthetica, Palermo 2001⁴ (1^a edizione: il Saggiatore, Milano 1960), *Le due vie*, Laterza, Bari 1966, e alla *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974 – ritengo problematica sia la distinzione tra la pura presenza (o “astanza”) dell’opera d’arte e la semiosi sia quella tra la “*parousia senza ousia*” dell’astanza in quanto presenza-assenza (*Teoria generale della critica*, cit., p. 83) e la referenzialità antepredicativa della flagranza. A proposito della prima distinzione (quella tra astanza e semiosi, che ha radici nella polarità tra segno e immagine) condivido i rilievi mossi a Brandi da Emilio Garroni in *Progetto di semiotica* (Laterza, Bari 1972, pp. 136-42), dove ritiene che la «specifica presenza o “astanza” dell’opera d’arte è qualcosa di producibile e fruibile solo all’interno di una semiosi» (ivi, p. 139). Alle obiezioni garroniane Brandi risponde in *Teoria generale della critica* (pp. 133-34), ribadendo l’autonomia della flagranza come antepredicativa «originariamente strutturata dalla percezione». Questa tesi suppone, da parte di Brandi, una teoria della bipolarità della coscienza a cui corrisponde la polarizzazione tra cronaca e storia e quindi tra flagranza e semiosi (cfr. ivi, pp. 7-25). Tale polarità pare talvolta confondersi con una scissione, dimenticando che i poli potrebbero essere anche pensati come livelli parzialmente autonomi di una struttura unitaria, quella della vita della coscienza, dove percezione e intelligenza stanno in un continuo intreccio cui corrisponde, senza esaurirsi, la trama della nostra esperienza. Presupponendo tale intreccio, l’esistenza oggettuale dell’opera d’arte problematizza la stessa distinzione tra flagranza e astanza, così come la sua unità d’immagine problematizza quella tra astanza e semiosi.

¹³ Cfr. al riguardo A. C. Danto, *La destituzione filosofica dell’arte*, tr. it. di V. Tonon, Tema Celeste Edizioni, Siracusa, 1992, in particolare p. 62, dove l’autore sostiene che l’“è” dell’identificazione artistica, che trasfigura un oggetto in opera d’arte, consiste in un’interpretazione. Ancor prima che l’equazione tra “identificazione artistica” e “interpretazione”, a risultare problematica è già la tesi che sia il peculiare “è” dell’identificazione a costituire un’opera d’arte. Una tesi sostenuta da Danto già nel saggio *The Artworld*, in “The Journal of Philosophy, LXI, n. 19 (1964), pp. 571-84. *Contra* si vedano le obiezioni di J. Margolis in *Farewell to Danto and Goodman*, in “The British Journal of Aesthetics, 38, n. 4 (1998), pp. 353-74.

¹⁴ Si veda per questo J. Margolis, *Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities* in “The British Journal of Aesthetics”, 14, n. 3 (1974), pp. 187-96. Questa tesi è confermata da Margolis nel citato *Farewell to Danto and Goodman* e in numerosi altri suoi lavori, tra cui si veda almeno Joseph Margolis, *What, After All, is a Work of Art?*, University Park PA, The Pennsylvania University Press, 1999.

¹⁵ Al di là della terminologia, vi è una certa affinità tra la posizione di Margolis e quella fenomenologica. Come sottolinea Cali a proposito di Husserl, «l’oggetto d’arte è piuttosto un’oggettività che ha sotto di sé una pluralità di oggetti materiali che si estendono nel tempo oggettivo» e quindi «deve rimanere numericamente lo stesso nelle diverse circostanze in cui occorrono gli oggetti materiali che lo esemplificano» (C. Cali, *Husserl e l’immagine*, cit., pp. 183 e 184).

¹⁶ J. Margolis, *Art and Philosophy*, The Harvester Press, New York 1978, p. 69. Su questa tesi si sofferma, difendendo la tesi di Goodman, G. Genette in *L’Opera dell’arte*, v. 1, *Immanenza e Trascendenza*, a cura di F. Bollino, CLUEB, Bologna 1999, p. 15 e ss.

¹⁷ A questo proposito Genette parla, limitatamente alle opere allografiche, di oggetti d’immanenza ideali che esistono come individui a due condizioni: «l’esistenza di una manifestazione e quella di un’intelligenza capace di operarne la riduzione». Cfr. G. Genette, *L’Opera dell’arte*, v. 1, *Immanenza e Trascendenza*, cit., pp. 112-121.

¹⁸ È quanto ho sostenuto in F. Desideri, *Forme dell’estetica. Dall’esperienza del bello al problema dell’arte*, Laterza, Roma-Bari 2006².

¹⁹ Secondo questa tesi, le istanziazioni dell’unità oggettuale di ogni opera sono da distinguere dai meri supporti materiali. Questi ultimi sono sostituibili, senza che l’unità oggettuale dell’opera d’arte perda la propria identità. Le prime, invece, sono del tutto interne ad essa: l’identità ne è in qualche modo l’effetto.

²⁰ E. Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlaß (1898-1925)*, v. XXIII di Husserliana. Gesammelte Werke, a cura di E. Marbach, M. Nijhoff, Den Haag-Dordrecht/Boston/Lancaster 1980, p. 545; tale passo è citato da C. Cali, *Husserl e l’immagine*, cit., p. 204.

²¹ J.-M. Schaeffer, *Les célibataires de l’art*, cit., p. 81.

²² Cfr. A. Gell, *Art and Agency. An anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 1998, pp. 5-6.

²³ Ivi, p. 19.

²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 20-21.

²⁵ *Ivi*, p. 9.

²⁶ Cfr. al riguardo S. Zeki, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, tr. it. di P. Pagli e G. De Vivo, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 40.

²⁷ B. Croce, *Breviario di estetica*, in Id., *Breviario di estetica * Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 2001 (5ª edizione), p. 47.

²⁸ E. Garroni, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 51.

²⁹ Cfr. D. C. Dennett, *The Nature of Images and the Introspective Trap*, in N. Block (a cura di), *Imagery*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) London 1981, pp. 51-62.

³⁰ Devo questa precisazione a Elio Franzini.

Larve d'immagine e di segni di Filippo Fimiani

Ins Herz zurück! dort wirst du's besser finden,
Dort regt sie sich in wechselnden Gestalten;
Zu vielen bildet eine sich hinüber,
So tausendfach, und immer, immer lieber.
Goethe, *Elegie*, 1823

Al terzo capoverso del primo capitolo di *Segno e Immagine*, il più fortemente teoretico e metodologico e il più polemicamente orientato alla critica d'arte militante e alla critica culturale dell'ideologia della "civiltà delle macchine" sinisgalliana, compare la "pittura astratta": essa «non può dirsi mancare del tutto del *designatum*: anzi si pone naturalmente come veicolo segnico ad un interpretante, proprio per l'indeterminatezza oggettiva e per la carenza d'un *designatum* manifesto; con che viene a ricostituirsi sotto la triangolazione specifica del segno».

Per introdurre la questione su cui mi soffermerò, si noti la posizione dell'oggetto artistico, scotomizzato da ogni afferenza o pertinenza, anche solo a fini descrittivi di proprietà e predicativi di qualità, a un contesto pragmatico di fruizione, sia esso statutariamente ipotizzato o storicamente determinato (in quanto museo, galleria, atelier o quant'altro; il che è probabile linea digressiva, se non divergente, per una rilettura della teoria del restauro). Posizione d'esistenza corrispondente all'approccio metodologico della "fenomenologia della produzione artistica" e della "formazione d'immagine" già del *Carmin*, la cui originalità è nella coabitazione irrisolta tra istanza assiologia e procedura descrittiva, tra prospettiva storicista (hegeliana e crociana) e opzione fenomenologica. L'arte astratta è quasi trans-storica e trans-generica (pittorica, e plastica, musicale, poetica, malgrado le differenze di storie di produzione e fruizione, di generi, codici espressivi e stilistici, materie e prassi, di situazioni di manifestazione e istituzioni d'esistenza, ecc.): l'immagine artistica è difatti postulata come ciò che si pone in essere in quanto immagine in generale, ed è necessitata a tale regime d'esistenza – ben indicato dall'avverbio modale *naturalmente* – da una crisi dell'ordine manifesto e condiviso del riconoscimento, da

un'indeterminatezza oggettiva e da una incerta carenza d'un referente riconoscibile. Insomma, pur essendo manufatto e oggetto prodotto intenzionalmente per attivare sensibilmente relazioni indeterminate di senso, l'artefatto sembra funzionare d'una *maniera naturale* in quanto segno e *non* come immagine proprio perché è recepito e percepito già semioticamente, posto cioè da un *a-priori storico* di senso, da un processo di significazione intersoggettiva, contestuale, ecc.

Come intendere allora questa *disponibilità* dell'immagine pittorica astratta, in quanto non figurativa né mimetica e binariamente referenziale in senso ingenuo, a uno slittamento semantico, a una sottrazione dei tratti materiali all'identificazione univoca, a una permeabilità delle forme al riconoscimento di somiglianze? Con Belting, vi si potrebbe ipotizzare all'opera un *Akt der Animation*, un atteggiamento conoscitivo ed emotivo dello sguardo dello spettatore, una condotta estetica che è innanzitutto esercizio d'un *vedere-come* alle prese con la formazione in atto, con la *Gestaltung* di forme, con la loro genesi e il loro sempre precario accesso alla figura tra contorni invisibili o mal visibili, latenti nell'obesità empirica e materiale dell'apparenza, riempite dalle "vibrazioni atomiche" dell'immaginazione e, come Longhi aveva detto d'uno «spigolo intonacato d'un muro», percepite «sotto tutte e nessuna – ad un tempo – delle innumerevoli forme che può assumere nella realtà». O, ancora, vi si potrebbe postulare un *vedere-in*, ovvero una competenza intenzionale e percettiva doppia, appropriata, cioè, a cogliere allo stesso tempo tanto gli aspetti configurazionali e formali del piano materiale dell'immagine, quanto gli aspetti pertinenti al riconoscimento d'un contenuto rappresentazionale, e non necessariamente figurativo e mimetico, quello che Brandi chiamerebbe "sostanza conoscitiva". Ma in che modo *Segno e Immagine* tiene conto della distinzione tra *attenzione* – ciò che è richiesto da qualsiasi immagine, percepita, naturale e non solo artefattuale, e perfino mentale – e *intenzione* – ciò di cui è prodotta o investita l'immagine artefattuale a funzione estetica intenzionale, senza che questo significhi limitarne l'esistenza a uno scopo estetico consapevole e deliberato, a cui aver accesso per cogliere il significato dell'immagine?

Brandi tiene insieme produzione e fruizione quando affronta la questione dei rapporti tra intenzionalità artistica e gratuità generativa, tra tecnica e natura, tra forme artefatte e forme naturali, tra "intenzionalità investigativa" della coscienza e strato iletico della "non-forma informe", regressiva "conformazione senza forma" del materiale percettivo e degradazione della "matrice formale". Su Burri, *Segno e Immagine* porrà un insindacabile *aut-aut*: o «macchie, cretti, sgocciolii sembrano fortuiti» e non più riconducibili ad alcuna «precisa intenzionalità», dunque «dato di natura [...] materiale offerto in proprio alla percezione»; o sono riconosciuti come «opera umana intenzionalmente rivolt[a] al non-significante» – come gli arabeschi decorativi di «ve-

nature dei marmi, mazzature dei licheni sui vecchi intonaci o sulle pietre», a rigore impronte e *indici* di contatti tra materie, non *indizi* di processi di senso. A partire dalla fenomenologia dell'immagine sartriana e ignaro degli apporti della pragmatica dell'enunciazione alla teoria dell'arte, l'"opacità" della pittura astratta e informale non è dunque "riflessiva" o meta-pittorica, ma è la manifestazione intransitiva d'un dato estetico che non ha precedenti reali e vissuti, d'una materia che non è stata materia di percezione eppur si *presenta* come significante – per esempio come *tabula* e piano orizzontale, come supporto grafico, fondo di campitura etc. – e si oppone così alla "trasparenza" semantica del piano della rappresentazione e dei suoi segni – comunicativi, informativi, finanche espressivi. «L'eternità trasparente dell'irreale» (Blanchot) dell'immagine è così materia «sospesa nell'aria» (Sartre), insieme «larva» e «postuma», possibile o «vettoriale» (Bachelard) e passata senza esser mai stata affettuale, è l'immagine di pittura che, assimilando tanto la "pantomima" immaginativa de *L'Imaginaire*, quanto la sentenza di *Art and Illusion* sull'arte non figurativa, in cui «il fare si risolve in imitare», s'impone per Brandi come parodia d'una posizione d'esistenza e una sostituzione d'oggetto da parte della coscienza, come parafrasi d'una densità formale e significativa, come imitazione, infine, d'una costruzione d'«una bona et integra forma» (Leonardo). L'«immagine che torna macchia» è così paradossale «candidatura alla forma» d'una materia-relitto, «miracolosa sopravvivenza d'una era geologica» e «passato immemorabile della forma», sempre e comunque in quanto «puro valore formale», tendente dall'indifferenziato al differenziato della *Prägnanz* gestaltica d'immagine, e non nel senso d'una «iconologia del materiale», attenta invece alla memoria profonda, e alla sua anamnesi storico-critica, dei materiali dell'opera e dei mezzi e degli strumenti della prassi artistica.

Si sarà riconosciuto, nell'allusione a luoghi celebri di Vasari e Leonardo, un altro esempio bicipite tra storia dell'arte ed estetica, tra filologia e filosofia, e significativamente l'ultimo prima di ricorrere a Kant e allo schematismo. Difatti, quasi ad apertura di *Segno e Immagine*, e già accostando esperienza artistica e quotidiana, abituale se non irriflessa e "naturale", nonché affermando l'eterogeneità funzionale e non sostanziale, e tuttavia storicamente reperibile e analizzabile nelle loro molteplici interferenze e sovrapposizioni, tra segno e immagine, tra semiosi e presenza o, con imprecisa prolessi di *Le due vie*, "astanza", leggevamo: «La nuvola può essere presa come *segno* di pioggia, ma può anche esser costituita in oggetto per un'*immagine* da formulare: nell'un caso come nell'altro è avvenuto un isolamento di un aspetto naturale dal contesto d'una esperienza vissuta, anche se i comportamenti a cui darà luogo nel primo e nel secondo caso saranno radicalmente diversi. Nel primo caso, si potrà cercare un riparo, nel secondo, se la

persona sia Tiepolo o Ruysdael o Rembrandt, arriverà ad uscirne anche un'opera d'arte. Se, invece di isolare un oggetto esterno, lo si preleva in immagine, la nuvola sarà ugualmente classificata come segno della pioggia, e potrà ugualmente dar luogo a una formulazione d'immagine. E cioè, dipenderà dall'intenzionalità diversa con cui si dispone la coscienza, se lo stesso qualcosa sarà preso come sintomo o simbolo di qualcos'altro, oppure messo tra parentesi, tenuto disponibile».

Gli esempi sono celebri: sin dall'Antichità, fino al Rinascimento e oltre, nuvole, macchie o venature sono state banco di prova dei modelli, dei limiti e dei sogni delle tecniche artistiche, giacché, a fianco di *mirabilia* e *Lusus naturae*, attivavano una riflessione speculativa più che euristica su un principio morfologico e su una relazione di somiglianza tra *physis* e *techne* tra filosofia dell'arte e della natura – meteorologia, mineralogia, botanica, anatomia –, tra metafisica, psicologia e ottica, etc. È dunque qui che si potrebbe ritrovare un'altra insospettata declinazione, per esempio accanto alla kantiana *Reitz* subita dalla *Einbildungskraft* verso le “mutevoli figure” e le *Phantasien* che cadono sotto la vista, di quella problematica sovrapposizione del “naturale” all’“artistico” che Brandi insinuava a proposito della pittura astratta per introdurre la differenza funzionale tra segno e immagine.

Dalla preminenza della *phantasia* nel riconoscimento delle *mimetikes erga* nelle forme naturali nella *Vita di Apollonio di Tania* (6.19) di Filostrato, a coniugare motivi stoici – la *mania* e la potenza ipnagogica delle immagini – e aristotelici (*Poet.* 4, 48b 6-7, *Rhet.* 1371a 21-1371b 25) sulla tendenza naturale, *physei*, dell'uomo a conoscere mediante imitazione, la plasticità polimorfa della materia-quasi immateriale delle nuvole («No habrá una sola cosa que no sea una nube», dirà Borges) diverrà modello pseudo-ideale della capacità visiva e manuale dell'artista (ma di *mani-fantasma*, come dice Sartre ne *L'imaginaire*, e non terrestri, come leggiamoin *L'Air et les Songes* di Bachelard, del 1943), fino a individuarsi in un vero e proprio genere ed essere assunta, per esempio da Diderot a Goethe, da Burke a Reynolds, da Baudelaire a Ruskin e oltre, nel riformulare la riflessione e la precettistica retorica su dire e mostrare e sulle figure (ellissi, litote, metalessi) coinvolte tra *descriptio* e deissi ostensiva *in rem praesentem*, tra *decor* e espressione della pietà (*eleos*) e della paura (*phobos*), in una complessa iconologia della suggestione che intende l'incompiuto e il non-finito come luoghi matrici eppur tecnici del sublime in pittura e in scultura.

Ma la provenienza del *locus classicus* non solo dalla tradizione dell'*Image made by chance* svela opzioni teoretiche e scelte critiche, orientamenti di gusti e idiosincrasie ermeneutiche nei confronti dell'*Art Informel* e delle avanguardie: la critica senz'appello alla «pittografia di secondo grado» e alla regressione allo «psichismo animale» del surrealismo, che aveva recuperato con Breton «le vieux mur paranoïaque de Vinci [...] porté à perfection», e con Max Ernst, che nel 1925 scopre

il *frottage* come via regale all'*au-delà de la peinture* appunto in nome di Leonardo. Inoltre, colpisce che tale giudizio incontri la ferma diffida dell'"allegorizzazione" del simbolo che Lévinas, negli stessi anni di Sartre, avanza proprio riferendosi ai surrealisti.

Ma Brandi piega la letteratura artistica alla discussione fenomenologica dell'esperienza dell'immagine in generale: l'esempio insiste così sul mondo dell'arte – però prescindendo da storie, generi, stili, e da retoriche, poetiche, prassi artistiche, da semiologie e iconologie della rappresentazione – ma anche sul mondo estetico – però tralasciando pre-comprensioni e situazioni d'uso, contesti prammatici e cognitivi, culture visuali, o, come è detto, "comportamenti" ed *Erlebnisse*, su cui, per fare due esempi circoscritti al paesaggio naturale, si erano soffermati Valéry e Wölfflin. Sulla scia del *Carmine*, l'autonomia o l'eccedenza esistenziale dell'immagine, *solo* esemplarmente artefattuale, dipende dall'«intenzionalità diversa con cui si pone la coscienza» e dal suo «investimento simbolico», all'opera tanto nella percezione quanto nella rappresentazione, tanto nel mondo estetico della vita, quanto in quello (istituzionale e inter-testuale) dell'arte. È tale vivente attività di simbolizzazione, o *interpretazione* come scrive Brandi, che fa sì che tanto il segno quanto l'immagine – artistica, cioè "formulata" e non "costituita in oggetto" – siano, dunque, «simbolo, per quanto oscuro e ineffabile, di qualche cosa. Perché la distinzione [tra segno e immagine] non sfugga, non può cercarsi nella natura di quel "qualche cosa" di cui rispettivamente, il segno e l'immagine costituita in oggetto, si pongono a simbolo, ma nella funzione diversa che il simbolo del segno è chiamato ad esplicare nella coscienza rispetto al simbolo dell'oggetto costituito». È la palese assunzione della fondamentale distinzione cassireriana tra *Substanzbegriff* e *Funktionsbegriff*, che vanifica ogni ipotesi tanto teologica (d'intenzioni trascendenti realizzate negli enti naturali) quanto antropomorfa (d'intenzioni estetiche proiettata in prodotti animali), e permette di articolare insieme riflessione epistemica e analisi storica, ricostruzione trascendentale della genesi e della vita della coscienza, restauro normativo delle condizioni di possibilità del linguaggio e dell'arte, e diagnosi storica della logica della cultura.

E, tuttavia, il ruolo di primo piano, sempre insieme genetico e storico, che *Segno e Immagine* elargisce al primitivo, all'arcaico e all'infantile, sembra riattivare retrospettivamente «l'*histoire des enfants qui regardent les nuées, et nous les sommes tous ou moins*» di cui scriveva Diderot nel *Salon* del 1757, quasi a schizzare una *sopravvivenza anacronistica* dell'infanzia, in quanto talento immaginativo e figurale, nel cuore della figurazione "adulta" e della tradizione visiva figurativa del Moderno.

¹ C. Brandi, *Segno e Immagine* (1960), postfazione di P. D'Angelo, Palermo, Aesthetica, 2001⁴.

² Sottolineata da Paolo D'Angelo anche in *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006.

³ H. Belting, *Bild-Anthropologie*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2001, pp. 12, 29 e passim.

⁴ R. Longhi, "I pittori futuristi" (1913), in Id., *Da Cimabue a Morandi*, a cura di G. Contini, Milano, Mondadori, 1973, pp. 1055-56.

⁵ Penso alla *Twofoldness del Seeing-in* di Richard Wollheim, contro, da *Art and its Objects* (1968), Gombrich di *Art and Illusion* (1960), precisamente opponendo l'astrazione al *trompe-l'oeil*.

⁶ Sulla distinzione attenzione/intenzione, a partire da Searle e non da Husserl, J.-M. Schaeffer, *Les Célébataires de l'Art*, Paris, Gallimard, 1996, pp. 65-77, ma già G. Genette in *Fiction et Diction*, Paris, Seuil 1992, e *L'Oeuvre de l'Art*, Paris, Seuil. 1998; cfr. D. Lories, *L'Art à l'épreuve des concepts*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996.

⁷ *Segno e Immagine*, cit., p. 79; si tratta del transito storico e semantico, evidenziato da Riegl, dell'ornamentale, dalla botanica, alla plastica e alla pittura, da Vitruvio, al *De Statua* di L. B. Alberti, al *De Sculptura* di Pomponius Gauricus; alludo poi alla biografia di Piero di Cosimo di Vasari e al passo del *Trattato* leonardesco sulle *maculae*, esaminato da Gombrich, Kris e Kurz, Damisch, Lebensztejn e altri insistendo sulla mimesi ornamentale della produzione naturale, deittica e indicale, intransitiva e non indiziaria o espressiva, di segni.

⁸ Penso a Belting su *Bild e Träger-Bildmedium*, ai lavori di Louis Marin e, su informale *vs* informale, di Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois, con cui Brandi non sarebbe stato affine.

⁹ *Segno e Immagine*, rispettivamente pp. 79, 90-91 (a proposito della "cultura d'immagine" dell'artista figurativo: motivo solo apparentemente warburghiano), 83 (in elogio agli *Otages* di Fautrier, del 1947, ammirati da Bataille e Sartre, che scrive su Lapoujade (1961), Wols (1963) e Masson (forse negli anni '40). Sull'anti-entropia dell'*Art Informel*, già il § 4 di *Opera aperta* di Eco (1962).

¹⁰ Ivi, p. 79 (corsivi nel testo).

¹¹ È la conclusione della "Nota generale alla Prima Sezione dell'Analitica" della *Kritik der Urteilskraft*.

¹² Su cui J. Pigeaud, *Folie et cure des la folie chez les médecins de l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, Belles Lettres, 1987, p. 95 ss.

¹³ Per un confronto tra *phantasia kataleptike*, passo filostrato e aristotelico sui sogni (*De somn et vig.* 461 b 17-21 ss.), A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Rome, École Française de Rome, 1989, p. 381, nota 1.

¹⁴ Per fonti classiche (Plinio, Valerio Massimo, Quintiliano, Cicerone), materiali moderni (Alberti, Vasari, Falconet, Coypel, Félibien, Caylus, Lessing, Füssli etc.), aspetti storico-teorici d'una "estetica negativa della suggestione" e d'una estetica della pittura come consumpissere – insieme acme ed epitome, esaltazione ed esaurimento non solo tecnico –, notoriamente a partire dalla velatura escogitata da Timante per il volto di Agamennone stravolto dal sacrificio di Ifigenia, B. Vouilloux, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002, p. 223 ss.

¹⁵ Oltre Gombrich, cfr. gli articoli di H. W. Janson *The "Images made by Chance" in Renaissance Thought* (1961), B. Vouilloux *Pour introduire une poétique de l'informe* (1994), i volumi di H. Damisch *Théorie du nuage* (1972), J.-C. Lebensztejn *L'Art de la tache* (1990), V. I. Stochita *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art* (1995). Su Luke Howard, R. Hamblyn *The Invention of Clouds* (2001).

¹⁶ P. es. nei §§ V-VI della 2ª Sezione della 1ª Parte di *L'Imaginaire*, del 1940 Brandi trova la non-semanticità della macchie e delle rocce, che Valéry, dopo Leonardo, aveva già definito *forme informi*. Alludo poi a E. Lévinas, *La Réalité et son Ombre* (nel 1948 in "Les Temps Modernes") e *De l'existence à l'existant* (1947), e M. Blanchot, *Les deux version de l'imaginaire* (1951), che evoca Leonardo, via Surrealismo, e Sartre; Brandi non conosce né *L'Art Informel* di Paulhan (1961) né l'intervento di Bonnefoy (1962); *Forme et Art Informel* di Maldiney uscirà, inedito, solo nel 1973. Su *tachisme* e *Art Informel*, F. de Méredieu *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Bordas, 1994; su modello morfologico tra nuvole e fossili (p. es. *Nsport Bu* di Schwitters, 1944-5 ca., *Wokenpfeil*, 1932, o *Coquille-nuage*, 1950, di Arp), G. Maldonado *Le cercle et l'amibe. Le biomorphisme dans l'art des années 1930*, Paris, CTHS-INHA, 2006, pp. 66-69, 78-81; il passo bretoniano su Domiguez è in *Le Surréalisme et la Peinture* (1941), ma le *taches* ipnagogiche già in *L'Amour fou* (1937).

¹⁷ Il primo, su Berthe Morizot (1926) e un paesaggio – per un filosofo, un geologo, un soldato, un contadino, un pittore –, conclude che «l'uomo vive e si muove in quel che vede; ma vede quel che pensa» e che «il significato scaccia la forma» a danno dell'«istante della macchia pura»; il secondo, in una pagina dei *Kunstgeschitliche Grundbegriffe* (1915) ripresa da Giovanni Garroni (*Elogio dell'imprecisione*, Torino, Boringhieri, 2005, p. 62), sulla complessità delle regole formative e delle integrazioni tra sistema percettivo e contesto naturale.

¹⁸ Malgrado Heidegger, Brandi non s'interessa né all'immaginazione in quanto temporalizzazione originaria, né al suo rapporto con il *Leib*; qui, lo ha precisato Elio Franzini a proposito della «prassi intuitiva sensibile del corpo» de *L'Arte* (1973) di Dino Formaggio, cade la distanza dalla fenomenologia, non solo delle tecniche artistiche.

¹⁹ C. Brandi, *Segno e Immagine*, cit., p. 10.

Le immagini tra segreto e comunicazione di Fabrizio Scrivano

Uno degli aspetti più complessi della nostra attuale comprensione delle immagini è quello della comunicazione. Complesso perché riguarda vari e diversi ambiti dell'organizzazione e dell'uso dei saperi, cioè riguarda in maniera diffusa la formazione delle epistemi, dalle euresi alle certezze, e il comportamento, da quello emotivo a quello etico.

In questa prospettiva problematica, vorrei in queste pagine affrontare un pugno di questioni, forse in ordine un po' sparso, com'è naturale che accada, credo, e sia concesso, spero, in un'occasione come questa, nella quale ci viene chiesto di pensare l'immagine attraverso e oltre se stessa, cioè a pensarne ambiti e pertinenze nella contemporaneità e possibilmente quella più inesplorata; a partire, poi, da una riflessione sullo statuto e la vita dell'immagine così complessa e estesa come fu quella di Cesare Brandi; e sulla scorta, anche, di questa nuova edizione di *Scritti sull'arte figurativa* di Konrad Fiedler¹. Le questioni che vorrei porre sono legate alla comunicazione, dicevo, un'azione o uno *status* da cui sembra non potere prescindere il nostro comportamento, sia attivo sia passivo, sia interpretativo sia deliberativo, sia interessato sia svagato, al punto da risultare una condizione invasiva e corrosiva della conoscenza². Le domande riguardano come e cosa si comunica tramite o con l'immagine; se in essa o con essa ci sia, rimanga o venga prodotto qualcosa che non è pertinente al campo della comunicazione; se a questo qualcosa la funzione comunicativa dell'immagine in qualche modo alluda o faccia riferimento; ma mi esprimo male, piuttosto dovrei preannunciare l'intenzione di porre alcune questioni specifiche che si muovono in quei vastissimi ambiti problematici, che così enunciati sembrano esigere considerazioni di un carattere tanto più finale di quanto non sia in grado di dare o adombrare. Spero dunque che la scrittura che segue serva a mettere un po' d'ordine o per lo meno serva a porre con il suo oggetto interazioni di una qualche utilità.

Ci rendiamo tutti perfettamente conto del fatto che gran parte delle nostre disposizioni nei confronti degli oggetti rappresentati ha un'origine fantasmatica³. Attenzione e rappresentato, cioè, sono riconducibili alla mediazione dell'immagine: sia lì dove è evidente, e altro non ci si

aspetta, che l'immagine è prevalentemente un veicolo d'informazione sia lì dove è altrimenti evidente che l'immagine ha come oggetto se stessa o il processo della sua elaborazione o l'esito dei suoi effetti. Anche in una forte divergenza rispetto all'*uso linguistico* delle forme visuali (se ambito dell'informazione e ambito dell'arte almeno in questo divergono) a tanta certezza dell'accadimento non corrisponde sempre altrettanta sicurezza della loro fruizione; semmai al loro accadere si accompagna la sensazione di essere sprovvisti di consapevoli mezzi di difesa rispetto ad esse: vorrei dare voce anche a questa insicurezza, sperando che sia almeno un modo, come a volte capita, di non nascondersi dietro il dito di qualche debole certezza.

Incomincerei, quindi, col tentare una modesta collisione tra l'ambito della produzione di immagini che vogliono informare e quello delle immagini che interrogano la loro propria visibilità; si può dare un nome a questi due ambiti: funzionale e artistico. Proviamo allora per un secondo a immaginare quale sarebbe la capacità di orientare con efficacia una targhetta che per indicare i servizi igienici utilizzasse, al posto del tipico omino/omina o della sigla W.C., un'immagine dell'*Orinatoio* di Marcel Duchamp. Entrerebbe una donna in un luogo inequivocabilmente segnalato da un oggetto d'uso maschile o interpreterebbe l'orinatoio come una figura che pone il genere per la specie? Prima ancora: cosa fa capire che la targhetta indichi proprio la presenza di una toilette e non sia invece una delle tante grossolane riproduzioni appese alle pareti? Sono forse domande mal poste, ma un'eventuale risposta ad esse converge verso un solo punto: capire in che misura una certa competenza rispetto all'origine (fonte) del segnale influisca o sia comunque legato alla funzione comunicativa. Anzi, di più, a capire se quella competenza sia necessaria alla comprensione del segnale. La questione è importante sia nel circuito informativo, soprattutto per quel che riguarda l'autenticità, sia in quello artistico, soprattutto per quanto riguarda l'originalità o la citazione o la collocazione temporal-autoriale.

Che la percezione dell'immagine abbia un residuo inesplicito e inesplicabile nel momento stesso della sensazione e in quello della sua elaborazione sembra un dato certo. Ciò che è meno chiaro è perché ciò accada. Se cioè (traccio due ipotesi, forse non uniche) questa sorta di residuo "muto", inesplicito, asignificativo sia qualcosa di cui il percipiente ha bisogno, quasi a confortarsi dell'esistenza nell'immagine di un qualche elemento di realtà materiale (se sia cioè qualcosa che si produce nell'atto stesso della percezione, la quale cerca di separare ciò che è articolabile e ciò che invece non lo è o che si può presumere non essere tale, tanto per avere una base fondante o inalterabile del giudizio); ovvero se sia questo residuo qualcosa che inerisce intimamente alla natura dell'immagine, qualcosa da cui non si può prescindere perché l'immagine sia davvero tale. Nel primo caso si tratterebbe di una sorta di *modus* cognitivo, considerabile anche come un pregiudizio

gnoseologico, che può capire o manifestare l'atto di conoscenza solo come esplicazione di una realtà indipendente, che va comunque sempre e solo interpretata. Nel secondo caso sarebbe invece un qualcosa di diverso dal significato, qualcosa che va in un'altra direzione della funzione indicale e genericamente segnica, un *quid* destinato a tutt'altra lettura o disponibile per tutt'altra esperienza. In entrambi i casi, mi sembra, c'è spazio per una specie di doppio valore o un doppio ambito dell'immagine.

Tutte le mistiche dell'immagine, cioè tutti i discorsi che hanno attribuito qualche virtù all'immagine, non hanno fatto che mettere in rilievo questa doppiezza, cioè a mettere in rilievo la percezione di questo residuo di cui si sta parlando: la magia, con l'attribuzione di cause efficienti all'immagine; la venerazione, con la spinta anagogica verso l'oggetto rappresentato; e anche l'iconoclastia, con il divieto di catturare l'anima nella forma, sembrano tutti modi per significare che nel momento in cui l'immagine instaura una durata (un'estensione temporale caratterizzata da un alto grado di fissità tale da riconoscerci la permanenza di un oggetto), con essa si protende (nel contesto attualizzato dall'immagine) la presenza di una realtà in esubero, incontrollata, almeno non appartenente allo stesso ordine della forma visuale.

Fuori da una dimensione chiaramente metafisica, la percezione di un residuo può anche essere interpretata come il prodotto della differenza tra il linguaggio verbale e visivo: se nel primo la funzione primaria è la nominazione e nel secondo è preminente l'ostentazione, allora sembra doversi supporre che il linguaggio verbale *significa* mentre l'immagine *mostra*: ma mentre è chiarissimo che il significare *qualcosa* avviene entro i limiti di un sistema (lingua o codice che sia), per cui questo *qualcosa* è un oggetto discreto del sistema, è sicuramente meno evidente che l'oggetto mostrato dall'immagine è un *qualcosa* di discreto in un sistema di immagini. È come se il grafismo astratto della scrittura e il fonetismo ugualmente astratto della voce fossero perfettamente colti (percepiti) dagli utenti come essenze irriducibili agli oggetti per cui sembrano stare, mentre le figure visuali (linee, colori etc.) sarebbero in maggiore continuità con il mondo rappresentato, quasi fossero fatte della stessa materia. È chiaro che questa differenziazione, per quanto ora la si sia descritta un po' grossolanamente, è un equivoco assai diffuso.

Ciò che soprattutto questo equivoco nasconde, o comunque non permette di chiarire, è il fatto che il linguaggio verbale e l'immagine hanno un'origine comune nel *fare*: il che non spiega nulla della loro natura, forma e struttura, ma serve almeno a capire che linguaggio e immagine acquisiscono senso anche a partire dal momento in cui vengono appresi, accettati e fruiti come un fare, come un comportamento, come un'azione; il che vuol dire semplicemente che il senso non sta solo nel significato, ma anche nell'agire dei segni in un contesto in cui interagiscono elementi fortemente eterogenei: persone, strumenti,

ambiente. Questa è una dimensione del sentire il cui ambito si misura propriamente nella qualità dello scambio, cioè nella comunicazione e in ultima analisi, trattandosi di scambio di valori significativi e simbolici, nell'ambito della retorica.

Ma torniamo al caso che si era proposto inizialmente e cioè a quello che poneva la questione se e in che modo la segnalazione della presenza di un gabinetto dietro una porta o una svolta, tramite la riproduzione dell'*Orinatoio* di Marcel Duchamp, potesse correttamente veicolare l'informazione "qui c'è il bagno". Nel caso della targhetta artistica, sembra potersi dire che il contenuto dell'immagine non si esaurisce completamente in ciò che possiamo presumere essere contenuto della percezione. Da chi possiede una sufficiente competenza storico-artistica, molto probabilmente viene percepita la "forma Duchamp" prima della segnalazione del bagno; mentre da chi non possiede quella competenza, cioè non riconosce Duchamp, viene prima percepito un segnale strano e inusuale rispetto a quelli tipici, che anzi apparirà come un segnale fin troppo esplicito per indicare la presenza del bagno. La differenza tra le due apprensioni dell'immagine è che il competente d'arte coglie il piano metaforico del segnale, mentre l'incompetente pur capendo il messaggio "qui c'è il bagno" non coglie la metafora. A questi, cioè, può sfuggire un altro piano di significato che non mi sembra possa dirsi nella struttura dell'immagine, ma nel suo uso. Non ho scelto a caso l'esempio duchampiano: si sa che l'intento di questo ozioso delle arti (il che si pone già quasi come un ossimoro) fu quello di spiazzare la percezione e l'attesa del fruitore, proponendo alla contemplazione un oggetto di ben più prosaico uso che non quello propriamente artistico. Non posso qui tenere conto delle varie posizioni che la critica ha assunto riguardo all'operazione di questo artista, gesto o composizione che sia ⁴, ma solo mettere in evidenza l'intento di far sì che la mera presentazione dell'oggetto instaurasse un dialogo, per quanto rissoso e irriverente, con le credenze circolanti sullo statuto delle arti figurative; dialogo che si basava senza dubbio sull'azione di rendere irriconoscibile, straniato, non pertinente l'oggetto in certe consuete condizioni di visibilità ed esponibilità. La riutilizzazione a guisa di indicatore di una tale immagine non può non apparire carica di ironia, ma ripeto, il dato interessante è che in un caso come questo il messaggio da comunicare mantiene il suo effetto primario anche se grandi parti o strati di senso non vengono capiti del tutto.

In che senso qui si può parlare, allora, di un residuo? Ciò che manca all'incompetente, cioè quel piano complesso della rappresentazione che rende il messaggio anche ironico e divertente, si può considerare tale? E se sì, in che modo allora questo residuo continua a essere presente, a far parte dell'immagine, anche nel caso in cui non venga compreso e cioè di fatto non comunicato?

Prima di rispondere a questi quesiti, cercherò di spiegare perché queste osservazioni mi sembrano pertinenti anche nell'ottica di una ripresa di temi brandiani. Mi si permetta quindi una rapidissima ricognizione, attraverso due suoi scritti, *Segno e immagine* e *Teoria generale della critica*, di alcune frasi che mi hanno molto colpito; e non perché fossero strane osservazioni, spie, indizi di un sottocodice al testo (come spesso capita di incontrare a coloro che esercitano una lettura critica dei testi), ma proprio perché ben coordinate nei contesti in cui appaiono, addirittura sufficientemente tipiche e ciò nonostante dotate di una certa luminosità. Nella prime pagine di *Segno e immagine* si legge questa osservazione: «Fra segno e immagine non c'è una eterogeneità come fra il fenomeno e la categoria: segno e immagine sono all'origine la stessa cosa che la coscienza rivolge in due direzioni diverse» (p. 13). L'immagine è speculare e per questa caratteristica diventa figura («*assurge/si decanta come figuratività*») si legge nella stessa pagina); il segno invece si volge al contenuto conoscitivo, indica cioè il valore semantico: immagine e segno sono quindi due modalità della rappresentazione (intesa da Brandi come azione della coscienza) che divergono in quanto la prima attribuisce all'esperienza del suo oggetto il carattere empirico di essere presente e «*disponibile*» (sottolineato nel testo, forse la resa di *vorhanden?*), mentre la seconda dissocia la figura dal designato, cioè non dà valore alla presenza del veicolo segnico, non considera l'esperienza presente significativa per l'esplicazione del senso.

Brandi sostiene che queste due direzioni della coscienza (ho cercato di chiamarle anche ambiti della rappresentazione) devono rimanere separati perché solo così la civiltà fa registrare un concreto progresso (il che si suppone consistere in un aumento della coscienza di sé e delle esperienze e dei linguaggi attraverso cui si figura o si esprime). Questa posizione ricorda molto da vicino quel faticosissimo lavoro di separazione che aveva operato Konrad Fiedler tra l'arte figurativa e le altre sfere spirituali in cui si estendono l'abilità, l'attenzione e il pensiero. Nell'attribuire all'attività artistica una peculiarissima capacità di sviluppo della coscienza e nel separarla con ostinazione da qualsiasi altro processo di rappresentazione, in realtà Fiedler sembra piuttosto attribuire all'arte una vera e propria valenza conoscitiva, individuando un campo proprio a un sapere figurale, altrimenti e meglio detto visuale. Cosa che invece, e non solo per motivi terminologici, Brandi non sembra ritenere opportuno. Ma oltre alla divisione dei domini dell'attività rappresentativa, e nonostante questa differenza non da poco e quindi nonostante la diversità degli esiti, i due autori partono analogamente, fatte le debite proporzioni tra tempi e strumenti, da una profonda riflessione sul linguaggio verbale e in ultima analisi sul problema dell'articolazione del senso in un linguaggio specifico.

Questo almeno in *Segno e immagine*, finché cioè l'istanza critica

dominante fu quella di rintracciare i modi in cui l'immagine si presenta totalmente come figura, abolendo qualsiasi astrazione dal suo orizzonte di senso; astrazione che è il modo in cui la figura diventa o è segno, ciò che attribuisce significato. Quasi a conclusione del saggio, nelle pagine dedicate all'Astrattismo, Brandi scrive, a proposito di Burri, che «ponendosi dalla parte del segno invece che da quella dell'immagine, nella comunicazione, nel commercio diretto fra opera e spettatore, colloca gran parte della sua giustificazione non meno storica che estetica» (pp. 83-84). È la parola "comunicazione", glossata subito come "commercio" tra fruitore e oggetto (lasciando così pensare a un'accezione che vuole sottolineare le tendenze mercificatorie e alludere alle pulsioni feticistiche), che sembra accendere una luce: lo scambio che avviene tra lo spettatore e l'opera, da interpretarsi forse col fatto che dall'opera viene prelevato qualcosa, è il risultato della funzione segnica. Poiché il segno non offre la sua forma veicolare, ma solo il suggerimento del suo referente, l'esperienza nel fruitore non si compie nella presenza dell'oggetto, ma nella demarcazione della sua assenza. Per questo l'immagine-segno è mera comunicazione, non è un elemento di permanenza ma solo tramite.

Questo rifiuto, chiaramente espresso da Brandi, di una semiotica che si fa portavoce di un bisogno di "comunicazione ad oltranza", adesso più che allora non può non apparire come un tentativo quasi eroico di mantenere nell'ambito dell'esperienza sensibile un qualcosa che gli antichi avrebbero chiamato *segreto*. Una dimensione dell'opera che nella nostra cultura densa di scambi comunicativi va completamente perdendosi, se non è già totalmente persa. Ed è questo, credo, uno dei tratti più significativi e originali della meditazione brandiana. Che cos'altro può essere, infatti, qualcosa che si presenta linguisticamente articolato ma è tuttavia privo di funzione significativa; qualcosa che marca la presenza ma lascia interdetti, se non un segreto? Ed è a partire da questo interrogativo che il lavoro teorico di Brandi sembra volgersi verso quella *Teoria generale della critica* che cercherà di costituire sul referente il rapporto tra opera d'arte e realtà: il concetto di *astanza*, è chiaro, vuole individuare un luogo dell'esperienza (coscienza) che si distingua nettamente sia da quella possibile nell'ambito della presenza meramente empirica (flagranza) sia dalle sue forme congetturali e significative (semiosi). E poiché l'astanza si manifesta solo con l'arte e nell'arte (p. 102), non v'è dubbio che sia proprio per l'esperienza artistica che Brandi cerca una dimensione di sensatezza.

Ma il senso dell'esperienza artistica per Brandi non è da confondere con il significato, in alcuna delle sue forme esso si produca: il senso dell'arte, infatti, è più legato alle vicende della percezione che a quelle della semiosi. La seconda parte della *Teoria generale della critica* non lascia dubbi sul fatto che l'accesso all'astanza è possibile tramite i sensi o almeno attraverso i differenti tipi di «datità»: «L'astanza non si

realizza al di fuori della percezione: l'astanza non è allucinazione», ma percezione slegata e autonoma rispetto alla funzione rappresentativa.

L'idea di mantenere un'intimità con la cosa, una sorta di esclusiva prossimità, insomma appunto di istituire un segreto con l'oggetto di cui si fa esperienza nella sfera della percezione, è un tratto assai particolare di Brandi, per altro non del tutto isolato, sebbene abbia avuto e abbia volti diversi e abbia suscitato e suscitato atteggiamenti tanto vari. Dapprima c'è stata e c'è (anche fuori dalla modernità, come noi presumiamo ormai di essere) una diffusa idea che la modernità, con la sua scienza, con la sua tecnologia, con il suo sapere sempre applicato, con la sua mania della prassi, abbia finito per depauperare l'uomo della dimensione nascosta dell'esperienza, tanto da renderla incerta o addirittura impossibile ⁵. Rievocherei l'umore sconcolato di uno scultore come Arturo Martini, che tentò in varie occasioni, magari lamentandone la scomparsa ⁶, di riacquisire nella sfera dell'arte (e della vita) il segreto conservato nelle cose. Imputando alla crescente invadenza dei mezzi di comunicazione la colpa di essersi impossessati di tutto il significato dell'arte, in *La scultura lingua morta* Martini esaltava, e ne registrava insieme la causa di una diffusa dismissione di quell'arte, la prossimità col mistero della materia, altra cosa dall'evidenza esplicativa della forma, che troppo spesso gli sembrava solo volume senza senso plastico. Diceva, anche altrove ⁷, che lo spazio degli antichi era composto anche da una quarta dimensione: il mistero. O ancora, potrei ricordare le osservazioni di Italo Calvino a proposito della *Colonna Traiana* ⁸: opera avvolta in tanti misteri, ma il più grande, secondo lo scrittore, quello per cui non è assolutamente comprensibile o immaginabile a chi fosse destinata tanta precisione di racconto figurato. Impossibile da vedersi dal basso, troppo lontana per osservarla da ogni edificio circostante, niente sembra permettere la lettura continua della storia che vi è scolpita. A che e a chi serviva, allora? – si chiede Calvino.

Se questo genere di dubbi, più esposti nella forma di un'inquietudine che di una vera e propria domanda che attende risposta, hanno qualcosa in comune, questo sembra riscontrabile nel senso di inesplicabilità che produce la vicinanza tra l'immagine e la cosa. In un saggio del 1973 dedicato a René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, Michel Foucault ⁹ ristabiliva la distanza tra affermazione e pittura, così percorsa, quest'ultima (non solo quella di Magritte, ma di tutta quella che astrae dalla forma il dato rappresentativo, rinunciando deliberatamente alla relazione mimetica dell'immagine), dall'intenzione di separare «*scrupolosamente, crudelmente l'elemento grafico dall'elemento plastico*», con l'intento di spezzare la millenaria convinzione che la somiglianza fosse sufficiente a spiegare l'immagine. Procedeva questa credenza, secondo Foucault, dal fatto che senza troppo discuterne, senza troppo badare ai tanti elementi di instabilità che continuamente si ripropongono nei due sistemi divergenti e complementari della

scrittura e del disegno, si fosse assegnato al primo la dimensione della differenza (rispetto alla cosa) e al secondo quello della somiglianza. Ma non voglio intrattenermi su questo saggio, che vede nell'operazione di Magritte una sfida aperta alla rigidità di cui i due sistemi si sono avvalsi, mostrando quanto basti poco (affidare alla grafia un significato contraddittorio rispetto all'immagine di cui si presume essere didascalia) per produrre un cortocircuito angoscioso. Vorrei piuttosto ricordare un episodio di una crisi epistemologica che scorre per tutto il Novecento e di cui l'opposizione segno-immagine elaborata da Brandi è testimone, anzi partecipe. Insomma, per concludere (provvisoriamente, è ovvio) su questo aspetto, proporrei questa osservazione: non abbiamo un codice propriamente linguistico verbale che ci permetta di esprimere la rilevanza del discreto nell'ambito della percezione visiva. Quando parliamo con qualcuno, la nostra attenzione alle parole e la loro ricezione si sposta costantemente tra un'assimilazione di tipo positivo (riconoscimento di un'identità) e negativo (riconoscimento di una differenza): "ha detto mele e non miele", "ha detto spossato e non semplicemente stanco", anche riflessivamente "ho detto angoscioso e non turbante", sono le frasi che rapidamente elaboriamo per ricondurre la parola al sistema (nel dominio semantico, ovviamente): cioè la specificità dell'occorrenza. Tutto ciò era stato negato alla plastica, e non è azzardato dire che ciò che troppo spesso è stato individuato come "dissoluzione" delle arti non fosse altro che lo sforzo di disancorare l'immagine, l'esperienza visuale, dagli oggetti.

Se nel corso del secolo scorso l'arte figurativa ha cercato nella plastica una propria articolazione di senso e significato, fino a costruire una lingua o varie lingue attraverso cui coordinare il rapporto tra immagine figurata e immaginazione; fino a coinvolgere nella grammatica visiva anche la referenza gestuale, corporea, cinetica; fino a rendersi del tutto irricognoscibile, non più simile al mondo e tanto meno a se stessa; se tutto ciò è accaduto nel mondo delle arti visuali, nondimeno un processo analogo si è svolto nell'ambito letterario. Magari in forma più sporadica, magari presentandosi con minore chiarezza, ma certamente con la stessa forza di rottura e con la medesima capacità di straniamento. Può sembrare che le due sfere, quella letteraria e quella figurativa, abbiano deboli punti di convergenza: ma per entrambe è in gioco il problema della rappresentazione, del modo cioè in cui segno e immagine sono tra di loro in rapporto. Ciò di cui parlerò, quindi, può anche essere preso come un esempio rovesciato, una sorta di negativo fotografico.

Tra i vari casi che si potrebbero rievocare, qui ne ricorderei uno, che si caratterizza per essere una prospettiva teorica confluyente in un'istanza critica riguardante la letteratura; è abbastanza simile, insomma, all'operazione brandiana e in più, rispetto ad essa, cronolo-

gicamente parallela. In *L'Entretien infini* (1969) Maurice Blanchot¹⁰, tra le tante questioni che poneva in quel testo complesso e articolato – sostanzialmente dedicato a delineare le discontinuità e le rotture che caratterizzano l'esperienza letteraria, una discontinuità strutturale e non solo formale capace di coinvolgere tanto la produzione, quanto la fruizione, quanto l'opera – anzi direi alla base del discorso sviluppato nel saggio, esponeva una critica radicale alla linea che il romanzo moderno aveva sviluppato come programmatica e sostanziale: cioè quella di pensare la narrazione come forma di dialogo con la visibilità, con l'esperienza visuale, e in buona sostanza con l'immagine. Secondo Blanchot questo era un modo per garantire al racconto un orizzonte di senso, forse di coerenza, di verosomiglianza, di similitudine con il mondo rappresentato. Una conoscenza da sviluppare in un ambiente diurno (Blanchot lo opponeva alla notte, all'oscurità, alla cecità), capace a suo avviso solo di inibire un'esperienza che avrebbe collocato l'uomo sul limite del mistero. Ricordo solo il ragionamento svolto sul concetto di attenzione: ne esiste una personale, che valuta in base al rapporto che si instaura con l'oggetto, concentrandosi su di esso e ad esso riferendo ogni senso (è un altro modo di parlare del conoscere secondo i principi di oggettività e di verità) e destinata per questo a rimanere uno strumento, un mezzo di accostamento, una macchina della trasparenza; ed esiste un'attenzione impersonale, aperta all'evenienza dell'ignoto, al mistero, che si perpetua nel non varcare mai la soglia del riconoscibile (è un altro modo di parlare dell'esperienza del non-pensiero) e destinata a diventare un luogo di permanenza, ma senza riferimento e senza centro, quindi instabile e incerto, una materia del tutto opaca.

È il criterio di similarità che qui è prima di tutto in gioco, quello su cui si basa la possibilità del riconoscimento, la possibilità di stabilire un rapporto certo tra gli elementi coinvolti nella rappresentazione. Quando nel sottotitolo Blanchot, citando Mallarmé, si riferisce alla scrittura come gioco *insensato*, allora, ne assume l'accezione più forte: la mancanza di senso non è un difetto del discorso, ma un suo obbiettivo; e non per il gusto del paradosso o della contraddizione, bensì per il fatto che la scrittura acquista il massimo senso quando non orienta il segno alla ricerca del significato, alla risoluzione cognitiva del linguaggio, ma verso l'affermazione di una permanenza, di un'esistenza che non necessita tanto esplicazione quanto d'essere esperita.

C'è un'altra conseguenza che vale la pena di evidenziare: il raccontare, anche attraverso le immagini, non è più il costituirsi del discorso in storia; nel momento in cui la narrazione rinuncia al compito di servire da sutura tra l'esperienza e il mondo, l'opera perde il suo valore di documento, di insieme documentario dell'esperienza, perché l'unica esperienza possibile è solo e già tutta nel testo. Più che ripercorrere la dimensione dell'assenza alla quale il libro, l'opera rimanda (Blanchot

cerca soprattutto di combatterne l'esteriorità che produce la circoscrizione e la chiusura del libro entro i limiti dell'intelligibilità della storia) è piuttosto meglio affiancare a questa lettura un altro saggio, *Le plaisir du texte* di Roland Barthes scritto nel 1973¹¹. Anch'esso ricerca il senso dell'esperienza letteraria nelle crepe, nelle ruvidità, nelle asperità che si producono nella lettura, tutte interruzioni che aboliscono la distanza tra l'atto e la comprensione, tra il tempo della lettura e quello della storia. «*Che cos'è la significanza? È il senso in quanto prodotto sensualmente*», afferma Barthes: piacere e godimento sembrano abolire la distanza degli oggetti raccontati, o meglio quella distanza che viene prodotta nel momento in cui la parola si rende visibile, la lettura si trasforma in un'immagine. E insieme aboliscono quel bisogno di coerenza che sembra caratterizzare la scrittura: questa è un luogo massimamente astratto di segnare l'esperienza, luogo in cui si è abolito qualsiasi legame plastico tra il segno e il referente, luogo reso possibile dal fatto che tutto il senso viene costituito man mano che si protende ed esplora lo spazio che si prende; eppure per essa, sembra non esaurirsi mai il bisogno di scorgervi qualcosa che emergerebbe solo e costantemente nella segnatura stessa della sua assenza. Barthes, in altri termini, sembra volere negare la trasparenza del mezzo e risolvere la tensione del significato entro un'esperienza opacizzante.

Forse ci si è allontanati un po' troppo o troppo velocemente dal punto di partenza enunciato, per cui è necessario tornare senza esitazioni al problema di cosa e come si comunica attraverso l'immagine. A ben guardare le varie posizioni che abbiamo valutato sembrano convergere in una risposta negativa al semplice fatto che "attraverso l'immagine" si vada da qualche parte: se l'esperienza correlata alla visione non ha una funzione primaria di veicolo comunicativo, se cioè non è forma di qualcosa posto fuori di essa, l'immagine non può essere pensata come un transito – indipendentemente che predomini l'ampiezza spaziale o quella temporale. Se è un luogo allora deve in qualche misura essere costituito di pieni e di vuoti (è questa constatazione che orientava Blanchot e Barthes a proposito del testo). Proprio come un corpo la cui integrità in parti e armonia, se c'è, solo raramente è percepibile nell'intero: più facilmente sentiamo brani di corporeità, ora un dito, ora un piede, ora qualche cosa dentro. In altri termini, l'immagine tutta intera non assurge mai al livello del fenomeno: magari è un prodotto dei riscontri sensibili che si lasciano ricondurre al fenomeno; proprio per il fatto che è possibile muoversi entro quei riscontri che è altrettanto possibile progettarne una dimensione unica; però solo la loro discontinuità permette di immaginarne una continuità.

Se questo insieme di vuoti e pieni è la struttura dell'immagine, che senso ha chiedersi cosa essa comunica? Forse qualcosa può transitare attraverso di essa? o solo i suoi pieni possono prendersi la responsa-

bilità di questo trasferimento? esso può eventualmente avvenire senza che il trasferito e il trasferente si confondano? il destinatario districcherà una possibile sovrapposizione? Mi sto deliberatamente muovendo sul limite di domande che sfiorano l'assurdità; sono tali perché accentuano uno stato confusionale rispetto all'oggetto, per il quale non si potrebbe dire di che cosa sia fatto o se sia assimilabile a una materia. Ed è questo appunto ciò che sin dal primo momento era in gioco: su cosa basare il principio di realtà. Quel tentativo di capire che cosa succedesse quando l'immagine di un'opera di Duchamp fosse utilizzata per indicare ciò che l'opera negava come proprio contenuto, può a questo punto tornare in ballo. Certamente il fatto che un'immagine possieda vari livelli di realtà non si concilia con l'idea che ogni cosa per essere reale debba anche essere unica e monodimensionale.

A più riprese Vilém Flusser¹² ha prospettato l'idea che il nostro comportamento nei confronti della materia ha subito una profonda alterazione nell'ultimo secolo. L'idea che l'uomo stia in relazione con la materia tramite un processo di astrazione capace di produrre o forme o schemi o altro ancora, argomenta l'autore, si sta rapidamente dissolvendo; forse sotto la spinta dei mezzi di produzione, forse sotto quella degli strumenti di comunicazione, sempre più accade che il prodotto stesso dell'astrazione venga percepito come materia; fatto sta che stiamo assistendo a un curioso fenomeno di inversione per il quale astrarre non è più procedere dal concreto verso l'immateriale, ma da questo verso la cosa; l'attività di rappresentazione, quindi, sembra essere diventata un'attività di riempimento del materiale piuttosto che di formazione dell'immateriale; lo scopo dell'azione simbolica è più quello di dare corpo alle forme che non quello di dare forme ai corpi.

Ma se quest'osservazione fosse praticabile, allora si potrebbe dire che la formazione del significato non sta più nella costituzione di un sistema astratto capace di svolgere un'azione esplicativa entro i propri limiti, bensì nella costituzione di una materia cui affidare tutta l'esperienza. Mi sembra che questa posizione sia molto interessante: perché lascia intravedere che cosa implichi la produzione di immagini con lo scopo di veicolare un messaggio, anche quello semplice "qui c'è un bagno". Implica, in un certo modo, la produzione di realtà. Vorrei esemplificare questa condizione tramite un episodio che potremmo definire di cronaca dell'informazione. Qualche anno fa fu messo in circolazione un filmato, e su molti giornali ne furono pubblicati fotogrammi, che documentava una grave tragedia accaduta nei territori palestinesi occupati. Nel filmato si vedevano un uomo e un bambino che cercavano di ripararsi da un'intensa raffica di proiettili; poi il bambino sembrava perdere i sensi. La cronaca di questo filmato spiegava che durante un conflitto a fuoco scoppiato per le strade tra miliziani e soldati, l'uomo e il bambino si erano trovati proprio nel mezzo: un proiettile sparato da un soldato israeliano aveva raggiunto

il ragazzo palestinese, che era deceduto. La sequenza era particolarmente angosciante, perché mostrava la paura, lo sforzo, la disperazione, l'impotenza. Nei giorni successivi alla diffusione del documento, alcune fonti iniziarono a negare la sua veridicità: non che il filmato fosse una messa in scena, un falso. La non-veridicità riguardava il suo contenuto: il ragazzo in realtà non sarebbe morto, ma sebbene ferito felicemente sopravvissuto. Questa contro-tesi cercava evidentemente di attenuare l'approccio patemico di ciò che il filmato mostrava e contribuiva a fare produrre all'osservatore il seguente ragionamento: poiché si dice del filmato che mostra la morte di un ragazzo in un conflitto a fuoco nel quale è stato involontariamente coinvolto, ma si sa che il ragazzo non è morto, allora anche il filmato non è vero. Il che è un evidente paralogismo; e per quanto l'utente possa comprendere che la conclusione sulla falsità del filmato è immotivata, l'emozione prodotta è irrimediabilmente distrutta. Si discute, insomma, la veridicità del mostrare. *Questa non è una pipa come Questo non è un omicidio*. Il fatto importante, che può suscitare imbarazzo, però, non è la messa in dubbio della veridicità della scena, quanto il fatto che la contestazione del significato (cosa mostra) mette in dubbio anche la veridicità del filmato: cioè la valutazione se sia accettabile che un bambino si trovi coinvolto in un conflitto a fuoco, viene legata alla concretezza dell'effetto che il singolo caso ha prodotto. Noi potremmo pensare, allora, che l'uso esemplare dell'immagine ha comunque un che di ambiguo, nonostante sia evidente il sicuro effetto di fondazione del reale. Ma questo stesso uso mostra anche che si attribuisce all'immagine una presenza che travalica la designazione.

Io spero che il discorso che qui si chiude sia riuscito a mostrare quest'ambiguità: e cioè quella di sentire le immagini tanto come narrazioni quanto come qualcosa capace di produrre una presenza. Ma temo le conseguenze derivanti dal negare che l'immagine possa assumersi il compito di essere forma costitutiva dell'assenza, perché potrebbe voler dire sottrarre al figurale qualsiasi intelligenza, compresa quella che percepisce il segreto, e arrendersi all'imbecillità di un mondo alluvionato da immagini. Ed è una cosa che non ci possiamo permettere.

¹ K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Palermo, Aesthetica, 2006.

² Cfr. M. Perniola, *Contro la comunicazione*, Torino, Einaudi, 2004.

³ Cfr. E. Garroni, *Immagine, linguaggio, figura. Osservazioni e ipotesi*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

⁴ Rimando magari al saggio di Octavio Paz, *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*, Milano, Adelphi, 1990, e agli interventi di Jean-François Lyotard, *I TRANSformatori Duchamp*, Cernusco, Hestia, 1992. Per una approfondita analisi e i riferimenti bibliografici rimando a S. Gallo-G. Zinconi, *Arte del Novecento. 1900-1944*, a cura di R. Scrimieri, Milano, Mondadori, 2002.

⁵ Sulla fine dell'esperienza, vedi anche G. Agamben, *Infanzia e storia, Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1978.

⁶ Ad esempio in una lettera del 1926 a Francesco Messina: «Il mistero, ecco quello che manca in tutta la vita – le cose non hanno più pericoli, le strade non hanno più briganti e tutto anche le donne non hanno più misteriosi pudori», in *Le lettere 1909-1947*, a cura di N. Mazzolà, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 193

⁷ *Colloqui sulla scultura 1944-45*, raccolti da G. Scarpa, a cura di N. Stringa, Treviso, Canova, 1997.

⁸ *La Colonna traiana raccontata* (1980), in *Collezione di sabbia*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 95-101.

⁹ M. Foucault, *Questo non è una pipa*, trad. di R. Rossi, Milano, SE, 1988.

¹⁰ M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, trad. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 1977.

¹¹ R. Barthes, *Il piacere del testo. Contro le indifferenze della scienza e il puritanesimo dell'analisi ideologica*, trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1975.

¹² V. Flusser, *La cultura dei media*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, in particolare i saggi raccolti nel capitolo "Il mondo come superficie".

*La sfera della figuratività:
Brandi, Fiedler e il “purovisibilismo”*
di Andrea Pinotti

1. *Brandi purovisibilista?*

Nel suo intenso confrontarsi con la questione dell'immagine e della figurazione artistica, la riflessione di Cesare Brandi incrocia il variegato e complesso percorso del cosiddetto purovisibilismo, che ha rappresentato fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento una delle vie maestre per la comprensione della sfera immaginale e figurale, a tutt'oggi ben lungi dall'aver esaurito le proprie potenzialità euristiche. Quel rapporto incontestabile fra Brandi e la pura visibilità ha tuttavia dato occasione a giudizi contrastanti fra i lettori italiani: v'è stato chi ha appiattito il primo sulla seconda, in particolare nella declinazione datane da Heinrich Wölfflin, che lo stesso Brandi ha effettivamente valutato in modo positivo¹; e chi, al contrario, pur riconoscendo che i sospetti nei confronti di Wölfflin (e transitivamente del Brandi wölffliniano) risultavano per lo più ingiustificati, ha senz'altro giudicato tale identificazione «un segno di incomprendimento», dal momento che la posizione brandiana «– al di là di talune assonanze isolate, che, per se stesse, non dicono assolutamente nulla – non è per niente riducibile al purovisibilismo, cui anzi, sotto profili rilevanti, addirittura si oppone»². Chi, infine, ha posto la questione in una prospettiva storica, segnalando una successiva presa di distanza di Brandi dal purovisibilismo seguita a una prima vicinanza: un allontanamento, un'emancipazione da situarsi tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, quando Brandi mette a fuoco l'articolazione del processo creativo nelle due fasi della costituzione d'oggetto e della formulazione d'immagine³.

A certuni proprio la prima esplicita espressione del Brandi teorico – il dialogo *Carmine o della Pittura*, uscito nel 1945 – era parsa fin da subito impegnata a rettificare la posizione «della *Sichtbarkeit*, del puro visibilismo, della forma spaziale o immagine ottica», a rivendicare, «contro il formalismo di Fiedler, la presenza del tempo nell'ispezione del fruitore», anche se alla fine si ammetteva che «possiamo considerare le sue discussioni un approfondimento più che un rifiuto delle vedute della *Sichtbarkeit*, che hanno lasciato un'impronta non cancellabile nella odierna problematica delle arti figurative»⁴.

Pur nella problematicità di questo quadro interpretativo, proprio

il filosofo Konrad Fiedler (1841-1895), colui che del purovisibilismo viene tradizionalmente considerato il teorico più raffinato, è stato puntualmente indicato fra le fonti primarie dell'estetica brandiana, insieme, fra gli altri, a Kant e Croce, Husserl e Heidegger, Sartre e de Saussure; e si è rilevato come «il significato intimo del pensiero estetico di Brandi, la sua perspicua chiave di volta, sia identificabile in questo aforisma di Konrad Fiedler: “Come l'arte si origini nella natura spirituale dell'uomo è la prima domanda, e la più importante, che si presenta alla trattazione filosofica dell'arte: dalla sua risposta dipendono tutte le ulteriori riflessioni”»⁵.

Della cosiddetta “trinità”⁶ purovisibilistica (in cui il pittore Hans von Marées, per nulla interessato a esposizioni teoretico-sistematiche del proprio pensiero, ne sarebbe stato il Padre, mentre lo scultore e teorico Adolf von Hildebrand avrebbe avuto la parte del Figlio) Brandi avrebbe dunque privilegiato in particolare il rapporto con lo Spirito Santo Fiedler; in lui (come per altri versi in Heidegger) poteva tra le altre cose trovare un significativo precedente per quel ritorno a Kant che avrebbe segnato la direttrice principale del suo discorso estetico⁷.

2. Fiedler purovisibilista?

Ci pare opportuno, allora, ritornare qui alla figura stessa di Fiedler, agli assi portanti di quella sua dottrina dell'immagine e della figuratività che è stata storicamente all'origine di quel complesso e variegato movimento che ha preso il nome di purovisibilismo: un risalimento necessario per poter meglio intendere le ragioni (e forse gli equivoci) che hanno alimentato giudizi così contrastanti intorno al rapporto tra Brandi e la pura visibilità; ragioni – è importante sottolinearlo – che se da un lato sono dovute a quell'atteggiamento totalmente «libero e disinibito»⁸ che contrassegnò il dialogo che Brandi intrattenne con Fiedler e i purovisibilisti (come del resto con le altre sue fonti), dall'altro si radicano nella stessa aurorale ricezione del pensiero fiedleriano in Italia, condizionata e orientata dalla lettura che per primo ne diede Benedetto Croce agli inizi del Novecento. Indagare affinità e divergenze fra la dottrina di Fiedler e la concezione di Brandi potrebbe aggiungere ulteriori elementi utili altresì alla comprensione del complesso rapporto che si istituì fra Brandi e l'estetica di Croce⁹.

Tornare a Fiedler significa dunque tornare a Croce: a rigore è in Croce, più che non in Fiedler, che va cercata l'origine della “pura visibilità” almeno come categoria storiografica. Dobbiamo infatti questa celeberrima formula non agli scritti fiedleriani (in cui al massimo possiamo rinvenire un'occorrenza dell'espressione «mera visibilità [*bloße Sichtbarkeit*]»¹⁰), ma a un denso articolo steso da Croce nel 1911 con il titolo *La teoria dell'arte come pura visibilità*¹¹ che, riprendendo alcuni spunti critici già presenti nell'*Estetica*, avrebbe ambientato in Italia,

ma anche profondamente condizionato (si pensi ai casi esemplari di Lionello Venturi e Carlo Ludovico Ragghianti) la ricezione di Fiedler. La potenza della formula “pura visibilità” coniata da Croce – grazie all’amico e traduttore Julius von Schlosser presto rimbalsata in Germania come “*reine Sichtbarkeit*”¹², e subito anche là adottata come cifra identificativa del pensiero fiedleriano e di quanti in modo più o meno diretto, più o meno fedele, si richiamavano alle sue posizioni – si sarebbe esercitata ancora molti anni dopo sulla seconda traduzione italiana di scritti fiedleriani, inducendo il traduttore a “trovare” nel solo saggio sull’*Origine dell’attività artistica*¹³ una quindicina di occorrenze di questo *terminus technicus*, del tutto assente in realtà nell’originale tedesco.

Al di là di questi scrupoli filologici, è innegabile che la fortuna dell’etichetta coniata da Croce fosse dovuta a una felice capacità di sintesi di quella teoria che egli giudicava con «alta stima e riverenza» come «quanto di più notevole sia stato prodotto in fatto di estetica in Germania, nella seconda metà del secolo passato». In particolare l’aggettivo “puro”, se da un lato permetteva a Croce di evocare la purezza pretesa dalla prima Critica kantiana e quindi di rilevare l’apartenza di Fiedler alla tradizione trascendentale e il suo impegno non psicologico, bensì gnoseologico nell’elaborazione di una teoria dell’arte (che Croce evidentemente poteva condividere appieno)¹⁴, dall’altro gli dava il destro per criticarlo laddove, nel suo concentrarsi esclusivamente sull’ambito esperienziale della visibilità, egli tendeva a irrigidirla in una purezza e in un isolamento dalle altre forme spirituali che ne avrebbero comportato alla fine la necrosi, «minacciando in tal modo di farla morire, per la smania stessa di farla vivere di una vita astrattamente *pura*», quella appunto di una «*pura forma*».

Un’etichetta ambivalente, dunque, con cui da un lato Croce si alleava a Fiedler nel comune riconoscimento del valore conoscitivo dell’arte e nel rigoroso rispetto dell’autonomia dell’ambito artistico rispetto a interferenze esterne (vuoi logiche vuoi pratiche), dall’altro lo combatteva rinfacciandogli un’indebita esclusivizzazione del vedere (*Schauen*, per giunta secondo Croce fisiologicamente inteso), a danno della più ampia accezione di *Anschauung* come intuizione del sentimento che stava invece a cuore al filosofo italiano.

3. Realtà pura e pura visibilità

In nessun caso, pare, Brandi avrebbe condiviso queste preoccupazioni crociane intorno all’eccesso esiziale di purezza: la spina dorsale del *Carmine*, che organizza il dialogo attorno alla costruzione del concetto di «realtà pura», bene lo prova: «La realtà o, se preferisci, l’esistenza, è come messa fra parentesi. [...] L’oggetto è staccato dal mondo, talmente isolato, che non interessa accertarsi se esiste o non esiste, e se è per un inganno dei sensi che appare in quel modo o per

la sua vera natura». E ancora: «La distinzione della realtà pura dalla realtà esistenziale non rappresenta dunque un artificio dialettico, ma rispecchiando una struttura effettiva della spiritualità umana, fonda la condizione indispensabile per pensare l'arte: poiché solo all'arte compete la realtà pura».

Nell'elaborare l'idea di arte come realtà pura in quanto scaturente da una preliminare «riduzione che la coscienza opera sull'oggetto, riguardandolo fuori della connessione diretta con la realtà esistenziale»¹⁵, il *Carmine* attinge a fonti che sono state in più di un'occasione evocate: sono il Kant del disinteresse estetico nei confronti dell'esistenza dell'oggetto, lo Husserl della riduzione fenomenologica con conseguente messa fra parentesi della posizione di esistenza, il Sartre dell'*Imaginaire*. Bene ha fatto chi vi ha aggiunto il nome di Fiedler¹⁶: «Rispetto all'oggetto naturale – leggiamo in *Sull'origine dell'attività artistica* –, che si deve accogliere esattamente così come ci si presenta, o del prodotto di una qualsiasi attività umana, per la quale risulta determinante ora questa ora quella considerazione, ci troviamo ora di fronte a un prodotto che sembra esistere unicamente in virtù della sua visibilità»¹⁷. Ogni riferimento a qualsivoglia elemento che esuli dall'ambito del visibile e dai suoi scopi deve venire secondo Fiedler espunto dalla trattazione in quanto non pertinente e turbativo dell'autonomia della visibilità.

Ma un confronto con la posizione fiedleriana giova anche a illuminare lo sviluppo successivo del pensiero brandiano intorno alla problematica della realtà pura dell'arte contrapposta all'esistenza dell'oggetto che, attraverso la mediazione del volume del 1966 *Le due vie*, si sarebbe declinato nella *Teoria generale della critica* come riflessione sistematica intorno all'"astanza" dell'opera d'arte contrapposta alla "flagranza" della realtà esistenziale. Già in *Le due vie* Brandi medita sulla presenza inaggrabile dell'opera che questa, almeno *prima facie*, pare condividere con la presenza di un qualsiasi oggetto appartenente alla realtà esistenziale, con cui talvolta viene anche confusa; eppure vi è, in quella peculiare presenza che è l'opera, un modo di darsi che si accompagna all'esperienza della sua diversità rispetto al mero fenomeno: «Se mi pongo di fronte ad un'opera d'arte, può darsi che non la recepisca in me come tale; ma se la recepisco, la sua presenza non sarà meno diretta ed immediata, eppure a questa presenza si connetterà la certezza del suo non essere fenomeno, talché non potrà esservi ambiguità tra l'astanza dell'opera d'arte, che mi si rivela attraverso una determinata fenomenicità, e il porsi astante del fenomeno come fenomeno in diretta flagranza»¹⁸.

In altre parole, il concetto di astanza corregge e approfondisce il concetto di realtà pura laddove questo poteva indurre a pensare che si trattasse non solo di sospensione, bensì di totale obliterazione della realtà o di cedimento all'irreale (punto su cui Brandi aveva significativa-

mente preso le distanze dalla teoria dell'arte di Sartre ¹⁹): «L'arte è una realtà senza esistenza, non illusoria né virtuale, ma realtà astante» ²⁰.

Analogamente Fiedler si preoccupava da un lato di identificare ciò che nel fenomeno (che di per sé e di regola chiama in causa molteplici fattori sensoriali, pratici, conoscitivi, ecc.: il «mutevole gioco di tutti gli innumerevoli elementi della nostra vita spirituale») pertiene esclusivamente al regno della visibilità; dall'altro non voleva correre il rischio di dissolvere i valori della visibilità così isolati nella loro autonomia in un fluttuante mondo onirico e caleidoscopico, che ci costringerebbe «a far da teatro per immagini spettrali di cose visibili che nascono e muoiono, compiendo, con la loro variopinta e mutevole folla, il loro gioco fantastico e arbitrario». Perciò la visibilità delle cose deve necessariamente svilupparsi «in una forma di esistenza più alta di quella che le è concessa nelle percezioni dell'occhio e nelle formazioni interne della nostra facoltà rappresentativa»; ed è solo agendo e configurando l'opera nella sua concreta presenza, a sua volta offerta all'occhio, che l'artista ha la possibilità di assolvere a tale compito: «Il fatto che l'artista debba ricorrere a un'attività meccanica e sottoporsi alla faticosa elaborazione della materia per creare il visibile, si può spiegare considerando come la visibilità della natura resti dipendente e vincolata finché essa si presenta soltanto nelle percezioni o in un decorso di rappresentazioni interne. Anzitutto, solo nell'*attività* l'interesse per la visibilità di una cosa può venir isolato al punto da cancellare senza lasciar traccia la rappresentazione di un oggetto in cui appare la visibilità, e trasformare la visibilità stessa in forma autonoma dell'essere» ²¹.

4. *Intuizione, espressione, attività*

Croce ebbe a ridere anche sul soggetto che va pensato correlato a tale attività configurativa. Già nel 1902 l'*Estetica* aveva lamentato nella concezione fiedleriana della “compiuta visibilità” l'inclinazione a divaricare illegittimamente l'artista dall'uomo *tout court*: «Ciò che si desidera nel Fiedler e negli altri scrittori della medesima tendenza – scriveva Croce – è la concezione del fatto estetico, non come prodotto eccezionale di uomini eccezionalmente dotati, ma come attività di ogni istante dell'uomo, il quale non altrimenti possiede tutto ciò che possiede davvero del mondo se non in rappresentazioni, e in tanto conosce in quanto produce» ²².

Questo rilievo è tanto più significativo quanto più si consideri che si solleva a partire da una base condivisa sia da Croce sia da Fiedler (e da Brandi): configurare è conoscere, l'arte è una forma (non logica, non concettuale) di *conoscenza* del reale. Scrive Fiedler: «Il non passare dall'intuizione all'astrazione non significa fermarsi a un livello dal quale non è ancora possibile entrare nel regno della conoscenza; significa piuttosto tenere aperte altre vie che conducono anch'esse alla

conoscenza e se questa è diversa da quella astratta, può comunque essere una conoscenza effettiva, ultima e somma».

Lamentare tuttavia, come fa Croce, la separazione di artista e uomo comune significa non comprendere che, come invece rileva Fiedler, non tutti gli individui formano la loro esperienza del reale allo stesso modo: «In particolari individui possiamo notare sin dalla prima giovinezza una differenza: alcuni, dal materiale offerto alla loro capacità di comprensione, si sforzano di ricavare concetti e applicano la loro attenzione alle interne connessioni causali che legano le apparenze; altri per contro, non curandosi affatto di queste invisibili relazioni tra le cose, adoperano le loro facoltà intellettive per considerare lo stato esteriore dell'apparenza»²³.

Ma anche fra coloro che si mostrano votati più alle apparenze visive che non alle astrazioni concettuali si danno sensibili differenze: il mondo delle immagini visive ci offre un caleidoscopio fluttuante di luci e colori cangianti che può risultare bastevole per l'uomo comune che si muove nel mondo di tutti i giorni, ma che accusa tutta la propria insufficienza all'occhio di una classe peculiare di soggetti, gli artisti figurativi. Questi avvertono l'esigenza di sviluppare quel caleidoscopio a una maggiore chiarezza, e per far ciò passano dall'intuizione (*Anschauung*) del visivo a un gesto, a un'attività (*Tätigkeit*) che configuri in una forma più chiara e coerente quanto era ancora oscuramente colto nella passiva percezione visiva; ad esempio fissando il contorno di una figura in un disegno.

Questo passaggio al gesto comporta fondamentali conseguenze. Innanzitutto, lungi dall'ammettere con Croce un'identità di intuizione ed espressione, occorre al contrario riconoscere che l'arte ha inizio solo nel momento in cui vien meno l'intuizione, di cui quella è dispiegamento *successivo* verso un'ulteriore chiarezza: «Per quanto la cosa possa sembrare paradossale, bisogna dire che l'arte comincia soltanto quando cessa l'intuizione. L'artista non si distingue per una speciale attitudine intuitiva, perché possa vedere più, o più intensamente, degli altri, oppure perché i suoi occhi posseggano una speciale facoltà di scelta, di concentrazione, di trasformazione, di nobilitazione, di trasfigurazione, in modo da rivelare nei suoi prodotti le conquiste del suo vedere; egli si distingue invece per il fatto che una particolare attitudine della sua natura lo pone in grado di passare immediatamente dalla percezione intuitiva all'espressione intuitiva: il suo rapporto nei riguardi della natura non è un rapporto intuitivo, ma un rapporto espressivo»²⁴.

Parimenti respingendo l'identità crociana di intuizione ed espressione, Brandi avrebbe declinato il passaggio all'atto nei termini del movimento dalla fase della "costituzione di oggetto" a quella della "formulazione d'immagine". Con una sfumatura diversa però rispetto a Fiedler: già nel percepire, e prima del configurare, il pittore rivolge

un'attenzione selettiva all'oggetto, non è neutro né accoglie ogni aspetto dell'oggetto che guarda, bensì accentua alcuni elementi e ne trascura altri, avvalendosi di quella "facoltà di scelta" e delimitazione che abbiamo sentito Fiedler vorrebbe negargli: «In questa delimitazione, che si muove dall'apparenza, rimarrà solo una parte ridotta dell'oggetto, solo certi caratteri che l'artista individua e antepone agli altri: ma se per lui divengono essenziali, non è detto affatto che siano i caratteri essenziali per formarsi il concetto della cosa, e neppure essenziali al modo di intuire immediato della cosa stessa». Questa stessa fase aurale, e non solo quella più propriamente configurante e oggettivantesi in un'opera della formulazione d'immagine, contribuisce a pieno titolo all'individuazione dello *stile*: «Lo stile del pittore non sarà solo nella sua pennellata, ma comincerà nella scelta dell'oggetto e via via proseguirà in tutte le fasi che l'immagine dell'oggetto deve subire nella sua coscienza»²⁵.

5. *Opera e operazione*

L'accentuazione dell'operatività artistica, che abbiamo incontrato – fatte salve le differenze di cui abbiamo detto – tanto in Fiedler riguardo al passaggio dall'intuizione all'attività quanto in Brandi riguardo al passaggio dalla costituzione d'oggetto alla formulazione d'immagine, ascrive i due teorici non solo a un'estetica della produzione (di contro a un'estetica della fruizione), ma anche a un'estetica del produrre (di contro a un'estetica del prodotto). Anche in questo caso il confronto con Croce è illuminante: se l'estetica crociana è tutta rivolta all'opera finita e compiuta, al risultato nella sua staticità – «*l'oeuvre d'art n'est pas une recherche, mais une réussite*»²⁶–, quella brandiana è attenta alla processualità, alla formazione, alle fasi preparatorie, alle condizioni che rendono possibile un certo esito figurale, alla formulazione appunto, più che al formulato: «La forma non è mai un risultato, è sempre una scoperta»²⁷.

Fiedler dal canto suo parlava espressamente di produzione dell'opera nei termini di *Leistung*, di prestazione, di *performance*: collocandosi in una tradizione morfologica che lo precedeva (con Goethe) e lo avrebbe seguito (con Klee), egli opponeva la fissità della *Gestalt* come esito alla dinamicità della *Bildung* come movimento operativo e plasmante. L'artista ha bisogno dell'opera per estrinsecare la sua esigenza di chiarezza e dispiegamento della visibilità; ma l'opera non va sopravvalutata e irrigidita nella sua compiutezza, poiché è pur sempre il provvisorio e imperfetto documento di un'attività che è di per sé incessante e inconcludibile: l'attività artistica «non perviene mai a un'espressione esterna compiuta. L'opera d'arte non è la somma dell'attività artistica dell'individuo, ma un'espressione frammentaria di qualcosa che non può essere espresso in tutta la sua complessità. L'attività interiore che l'artista sviluppa spinto dalla sua natura si manifesta soltanto sporadi-

camente nell'atto artistico esterno, che non rappresenta il lavoro artistico in tutto il suo svolgimento, ma soltanto uno stadio determinato. Questo apre uno sguardo nel mondo della coscienza artistica in quanto porta a espressione comunicabile visivamente una figura proveniente da quel mondo; essa tuttavia non esaurisce né conclude tale mondo. Come essa è preceduta da una attività artistica infinita, così può essere seguita da un'attività parimenti infinita»²⁸.

Perciò, così come sarebbe del tutto errato negare alle opere un ruolo fondamentale nella creazione artistica (riducendo, come avviene in Croce, l'oggetto concreto in cui si estrinseca il nesso intuizione-espressione a mero supporto esteriore sostanzialmente estraneo al nucleo essenzialmente artistico della creazione, e marginalizzando le tecniche artistiche a meri procedimenti traduttivi della forma artistica così come si è prodotta *in interiore homine*), sarebbe altrettanto equivoco riconoscere alle opere un valore assoluto, che prescindesse dal loro scaturire dall'attività, dalla performance, in cui si esplica, agendo, la coscienza del reale propria dell'artista. Tale coscienza «non è legata all'esistenza delle opere d'arte, bensì all'attività che genera ciò che chiamiamo opera d'arte. Le opere d'arte in se stesse non sono altro che un possesso privo di vita; servono soltanto ad aumentare di poco il mondo delle cose visibili, ma non giovano affatto allo sviluppo della coscienza. Esse rimangono, proprio come tutte le altre cose, un oggetto della mera percezione visiva»²⁹; e tali restano, mere cose visibili fra cose visibili, se non siamo in grado di rivivificarle ripercorrendo la via formativa e configurativa che ha indotto l'artista a produrle. Col rischio, da non artisti, di non riuscirci mai. Fiedler, incurante dei diritti del fruitore, si era infatti spinto a trarre conclusioni radicali e aristocratiche dalla sua estetica del fare, ben lontane da quell'esigenza didattica e propedeutica che avrebbe indotto Brandi a impegnarsi nel medium televisivo³⁰ come efficace canale di comunicazione per promuovere una sempre più ampia conoscenza dell'artistico: «Bisognerà rinunciare – avverte Fiedler – fin dal principio all'idea che l'arte possa essere qualcosa di comprensibile a tutti. [...] La comprensione più alta ed esaustiva di un'opera d'arte è riservata a colui che la produce»³¹.

6. Il "linguaggio" figurativo

Riservata a pochi eletti, o accessibile ai più, la comprensione dell'arte figurativa è stata nel corso del Novecento paragonata (o equiparata) alla comprensione di un "linguaggio" così spesso e spesso così superficialmente da trasformare tale confronto in una vuota formula. Ma un confronto tra Fiedler, Croce e Brandi al proposito ci consente una prospettiva meno ovvia su tale questione, tanto inflazionata quanto autenticamente complessa.

Già nell'*Estetica* Croce redarguiva Fiedler così: «Propriamente né il linguaggio è termine di paragone per l'arte, né l'arte pel linguaggio,

perché il paragone si fa tra cose diverse almeno per un lato, e arte e linguaggio sono identici»³².

Contro l'identificazione crociana di arte e linguaggio, e corrispondentemente – come recita il celebre titolo dell'*opus magnum* – di estetica e linguistica generale, aveva preso posizione esplicita il *Carmine*; sentiamo Eftimio-Brandi rampognare così il suo discepolo, che aveva osato evocare «una specie di facoltà di capire il linguaggio dell'opera d'arte»: «Non poteva fare a meno di saltar fuori anche questa abusata parola di linguaggio: da quando sulla falsariga della poesia si è ritenuto che un linguaggio fosse indispensabile per ogni arte. [...] Il linguaggio è lo strumento proprio del pensiero nei riguardi dell'esistente; se vuol divenire realtà pura, deve perdere il riferimento logico all'esistente; rappresenterà, non narrerà. Perciò invocarlo per le altre arti quando deve fondere nella stessa poesia, è per lo meno un assurdo. Ma purtroppo ne abbiamo le orecchie piene, soprattutto del *linguaggio figurativo*: i critici d'arte ne sono stati i più zelanti estensori, e anch'io ne ebbi qualche precoce colpa»³³.

Davvero questa precoce colpa va ascritta a una giovanile adesione al purosensibilismo dalla quale Brandi vorrebbe ora riscattarsi? Se così fosse, non sarebbe certo un riscatto dalla dottrina fiedleriana, che anzi proprio su questo punto delicato dei rapporti fra immagine e linguaggio aveva abbracciato una posizione molto vicina a quella poi adottata dal *Carmine*³⁴. Che cosa sosteneva dunque Fiedler al riguardo? Che l'uomo muove dal bisogno di portare ordine nel disordine, chiarezza nella confusione, cosmo in quel brulicante caos in cui consiste il mondo fluttuante e indeterminato dei contenuti coscienziali. Per ottenere tale chiarificazione può ricorrere a diversi modi: l'organizzazione sensoriale, la verbalizzazione linguistica, la conoscenza concettuale, ma anche l'attività figurativa. V'è dunque non identità, bensì *analogia*³⁵ tra figurazione e linguaggio. Sono entrambi a pieno titolo modi di sviluppo del reale, sue formazioni in cui il reale che vi viene a manifestazione non è il reale *tout court* (che secondo la posizione ingenuamente realistica esisterebbe prima e indipendentemente dalla sua messa in forma), ma il reale in forma appunto figurativa, o linguistica: «Considereremo il linguaggio solo come una forma in cui possediamo la realtà, e non come un mezzo col quale definire e ridurre a nostro possesso spirituale una realtà diversa dal linguaggio medesimo, che esisterebbe per così dire al di fuori dell'ambito linguistico. [...] Il linguaggio non si colloca di fronte a una realtà autonoma, e neppure la conoscenza. Quella che cogliamo nel pensiero e nella conoscenza che si realizzano per mezzo del linguaggio non è la realtà *tout court*, come ci piace credere, ma sempre solo quella realtà che ha acquisito un'esistenza sviluppata nella forma del linguaggio».

La realtà – concetto quanto mai problematico nel kantiano Fiedler che, nonostante i suoi sforzi e le sue polemiche contro i post-kantiani,

non riuscirà a sottrarsi del tutto a una concezione asintotica del reale come concetto negativo di referenzialità dei diversi processi di formazione³⁶ – acquisirà un'esistenza diversa e irriducibile a quella linguistica nel momento in cui verrà messa in forma nel modo della visibilità: in certo qual senso tautologicamente, nella visibilità si avrà dunque il reale visibile, così come nel linguaggio si avrà il reale linguistico: «Il senso di quel fatto meraviglioso che è la lingua non è quello di significare un essere, ma quello di essere un essere; poiché ciò che si genera nella forma linguistica non ha esistenza al di fuori di questa forma, il linguaggio non può dunque significare altro che se stesso»³⁷.

In virtù di tale tautologia Fiedler può mettere fuori gioco le pretese di qualsivoglia malinteso iconologismo che pretenda di trovare il significato ultimo dell'opera d'arte figurativa quando l'abbia ricondotta a una parola (il programma letterario) o a un concetto (il programma filosofico) che la sottenderebbero e dei quali l'opera si ridurrebbe a essere illustrazione *ex post*: «Il vero e proprio interesse per l'arte comincia solo quando cessa quello per il contenuto intellettuale dell'opera d'arte. Il contenuto dell'opera d'arte che si manifesta nell'espressione concettuale non è quello che deve la sua esistenza alla forza essenzialmente artistica del suo creatore; esso esiste prima di adattarsi all'espressione nell'opera d'arte; l'artista non lo crea, lo trova soltanto; e ogni artista può trattare qualunque argomento indipendentemente dall'intensità della sua forza artistica. Persino quando un artista esprime un pensiero assolutamente originale, questo non ha nulla a che fare con la forza artistica. Il pensiero non subisce alcun accrescimento per il fatto di avere trovato espressione in un'opera d'arte significativa né soffre di alcuna diminuzione se è contenuto in un'opera d'arte mediocre»³⁸.

Dal canto suo, Brandi avrebbe originalmente sviluppato analogie e differenze tra linguaggio, concetto e immagine figurativa nel già citato *Le due vie*, in cui leggiamo: «L'opera d'arte non comunica, si presenta; non informa, si dà astante»³⁹. Ma già *Segno e immagine*, del 1960, era tutto dedicato all'illuminazione dei nessi di analogia e differenza fra figuratività e linguisticità nella loro comune derivazione dallo schema. Si schiudeva per lui una nuova stagione di dialogo in cui il riferimento principe a Croce, proprio del *Carmines*, lasciava il posto al confronto con gli strutturalismi, le semiologie e i vari pan-linguismi del secondo Novecento. Ma Fiedler poteva rimanere per i motivi suddetti stabile compagno di viaggio anche in questa seconda navigazione. Kantiano *sui generis* (come lo era Brandi), nel suo rigoroso espungere dalla considerazione della figuratività ogni implicazione linguistico-concettuale (pur riconoscendo il tallo comune tanto al gesto del linguaggio quanto al gesto della figurazione nell'originario bisogno di formatività proprio dell'umano), Fiedler poteva offrire a Brandi e a chi con lui voleva evitare i rozzi riduzionismi della pan-linguisticità un sicuro punto di riferimento.

¹ Cfr. C. Brandi, *Struttura e architettura*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 32-34.

² E. Garroni, "La definizione dell'arte e lo statuto trascendentale dell'estetica: immagine, segno, schema", in *Brandi e l'estetica*, a cura di L. Russo, Supplemento degli Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1986, pp. liii-xxvii, qui p. liv. Garroni apprezza Brandi per il suo coraggio nell'opporci a un diffuso quanto superficiale formalismo «nell'accezione quasi-purovisibilistica», che indulge a facili lodi dell'arte egizia o assira o pregreca «sulla base di "puri valori formali"» (ivi, p. lxiii).

³ «Nel transito tra due successive stesure di un saggio dedicato a Morandi» Brandi avrebbe preso «le distanze da una teoria, quella purovisibilista, dalla quale pure aveva tratto per certi versi alimento» (P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 16). Il saggio in oggetto è *Cammino di Morandi*, in "Le Arti", 1, 1939, pp. 245-55; poi ripreso nel volume *Morandi*, Firenze, Le Monnier, 1942; 2^a ed. 1952 (più di recente riedito da Editori Riuniti nel 1990); disponibile anche in C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1976.

⁴ G. Morpurgo-Tagliabue, "Maieutica di Brandi", in *Brandi e l'estetica*, cit., pp. xv-xxvii, qui p. xvii.

⁵ L. Russo, "Omaggio a Cesare Brandi", in *Brandi e l'estetica*, cit., pp. vii-xiii, qui p. viii (si veda anche Id., *Itinerario dell'estetica di Cesare Brandi*, in "Trimestre", nn. 2 e 3-4, III, 1969, pp. 187-211 e 545-569, qui p. 551; Id., "Prefazione" a C. Brandi, *Carmine o della Pittura*, 4^a ed., Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. ix-liv, qui p. xxii). Il riferimento è all'aforisma 38 in K. Fiedler, *Aforismi sull'arte*, trad. it. di R. Rossanda, introduzione di V. Segre Rutz, Milano, Tea, 1994, p. 36.

⁶ Secondo l'aneddoto raccontato da I. Kurz, *A. Hildebrand. Zu seinem 60. Geburtstag*, in "Deutsche Rundschau", 133, 1907, pp. 105-29. Sul quadro teorico complessivo che impegna tali autori si veda F. Scrivano, *Lo spazio e le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo*, Firenze, Alinea, 1996.

⁷ «Sull'ascendenza kantiana della riflessione di Brandi, sia per il suo diretto "ritorno a Kant" sia anche per l'arricchimento di questa filiazione procurato da autori come Fiedler e Heidegger, non vi sono margini di discussione» (L. Russo, "Omaggio a Cesare Brandi", cit., p. ix).

⁸ L. Russo, "Prefazione" a C. Brandi, *Carmine*, cit., p. XXII.

⁹ Si veda a tal riguardo quanto osserva P. D'Angelo, cit., pp. 21-22: «Alle premesse purovisibilistiche si vuole spesso ricondurre in senso riduttivo il metodo critico di Brandi. Ciò è ingiusto e unilaterale, perché se è vero che il purovisibilismo, innestato di crocianesimo (ma piuttosto si dovrebbe parlare di reinnesto, perché l'estetica di Croce, almeno la prima estetica, nasceva non lontana da presupposti fiedleriani), costituì lo sfondo di molta parte della migliore critica figurativa dei primi decenni del nostro secolo, è vero anche che una delle esigenze più forti che spingevano Brandi verso una teorizzazione autonoma fu il desiderio di superare, approfondire, le impostazioni della *reine Sichtbarkeit*».

¹⁰ Cfr. K. Fiedler, *Schriften zur Kunst*, hrsg. von G. Boehm, München, Fink, 1991, 2 Bde., Bd. II, p. 186.

¹¹ B. Croce, "La teoria dell'arte come pura visibilità" (1911), in Id., *Nuovi saggi di estetica*, a cura di M. Scotti, Ed. nazionale delle opere, Napoli, Bibliopolis, 1991, pp. 215-30.

¹² Cfr. B. Croce, *Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit*, in *Kleine Schriften zur Aesthetik*, Tübingen, Mohr, 1929, vol. II.

¹³ K. Fiedler, *L'attività artistica. Tre saggi di estetica e teoria della "pura visibilità"*, trad. it. di C. Sgorlon, introduzione di C. L. Ragghianti, Vicenza, Neri Pozza, 1963. La prima edizione italiana di Fiedler, quella degli *Aforismi sull'arte*, promossa da Antonio Banfi ed eseguita da Rossana Rossanda per i tipi di Minuziano nel 1945, non offriva significativamente alcuna occorrenza della formula crociana. Sulla lettura banfiana di Fiedler, pressoché antipodale rispetto a quella crociana, mi permetto di rinviare al mio intervento *Forma e intuizione. Banfi e Fiedler*, di prossima pubblicazione negli Atti del convegno "Antonio Banfi e la cultura artistica italiana", Università agli Studi di Siena – Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte, 20-21 gennaio 2006.

¹⁴ Sui motivi kantiani in Fiedler si veda S. Majetschak, *Welt als Begriff und Welt als Kunst. Zur Einschätzung der theoretischen Leistungsfähigkeit des Aesthetischen bei Kant und Conrad Fiedler*, in "Philosophisches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft", 96, 1989, pp. 276-93.

¹⁵ Per queste citazioni si veda C. Brandi, *Carmine*, cit., pp. 7, 34, 97.

¹⁶ «L'artista non opera sulla "oggettività" "in sé" ma sull'oggetto che appare, "ridotto" al fenomeno intenzionato dalla coscienza in termini di *visibilità* (ed è questo, tutto sommato,

il tratto filosofico più fecondo del purovisibilismo di Fiedler che Brandi accetta e fa suo)» (M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte* (1992), Milano, Jaca Book, 2004², p. 18). Per una disamina delle suddette ascendenze cfr. *ivi*, tutto il cap. I; P. D'Angelo, *cit.*, capp. II-III.

¹⁷ K. Fiedler, "Sull'origine dell'attività artistica" (1887), in *Id.*, *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Palermo, Aesthetica, 2006, § VII, pp. 142-43.

¹⁸ C. Brandi, *Le due vie*, Roma-Bari, Laterza, 1966, p. 20.

¹⁹ Cfr. C. Brandi, *Sulla filosofia di Sartre*, in "L'Immagine", 4-5, 1957.

²⁰ C. Brandi, *Le due vie*, *cit.*, p. 27.

²¹ K. Fiedler, "Sull'origine dell'attività artistica", *cit.*, § VI, pp. 128-29 (corsivo mio).

²² B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), Milano, Adelphi, 1990, pp. 533-34.

²³ K. Fiedler, "Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa" (1876), in *Scritti sull'arte figurativa*, *cit.*, § III.2, p. 49.

²⁴ K. Fiedler, "Sull'origine dell'attività artistica", *cit.*, § V, pp. 114-15.

²⁵ C. Brandi, *Carmine*, *cit.*, pp. 8 e 40.

²⁶ B. Croce, "Concetti critici inadatti", in *Nuove pagine sparse*, Napoli, Ricciardi, 1949, vol. I, p. 201. L'occasione che ha generato questa battuta è richiamata da P. D'Angelo, *cit.*, pp. 49-71, che ben spiega come, nel quadro estetologico italiano post-crociano, Brandi condividesse con Pareyson e a Contini l'aspirazione a elaborare un'estetica che, al contrario di quella crociana, tenesse in pieno conto della processualità diveniente della produzione artistica.

²⁷ C. Brandi, *Carmine*, *cit.*, p. 68.

²⁸ K. Fiedler, "Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa", *cit.*, § III.8, p. 59.

²⁹ K. Fiedler, "Sull'origine dell'attività artistica", *cit.*, § V, p. 123.

³⁰ Per un quadro degli interventi televisivi di Brandi cfr. i parr. X e XI della Bibliografia in appendice alla monografia di M. Carboni, *cit.*, pp. 281-83.

³¹ K. Fiedler, "Sull'origine dell'attività artistica", *cit.*, § VI, p. 135.

³² B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, *cit.*, p. 534.

³³ C. Brandi, *Carmine*, *cit.*, p. 189. Cfr. anche *Id.*, *Eliante o dell'Architettura*, prefazione di P. D'Angelo, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 180: «Per noi l'arte non è linguaggio».

³⁴ P. D'Angelo ravvisa in questo momento di autocritica di Brandi il documento della presa di distanza da «una giovanile adesione alla *reine Sichtbarkeit*»; ma in nota registra del tutto opportunamente «la prossimità tra la situazione descritta in *Carmine* [*cit.*, p. 17] e quella delineata nel saggio di Konrad Fiedler *Ursprung des künstlerischen Tätigkeits*» (*cit.*, p. 52).

³⁵ Ciò vale nonostante alcune espressioni aforistiche fiedleriane sembrano propendere per l'identità: «L'arte [...] è linguaggio al servizio della conoscenza» (af. n. 36, in *Aforismi sull'arte*, *cit.*, p. 35). Cfr. M. Podro, *The Manifold in Perception. Theories of Art from Kant to Hildebrand*, London, Oxford University Press, 1972 (il par. "Fiedler's Analogy of Vision and Language", pp. 111-20).

³⁶ Per questo aspetto e per le sue implicazioni ontologiche cfr. i tre frammenti su "Realtà e arte", in K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, *cit.*, pp. 153-216.

³⁷ K. Fiedler, "Sull'origine dell'attività artistica", *cit.*, § I, p. 77.

³⁸ K. Fiedler, "Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa", *cit.*, § II, pp. 37-38.

³⁹ C. Brandi, *Le due vie*, *cit.*, p. 31. Spiega bene D'Angelo, *cit.*, pp. 36-37: «Dicendo che l'arte è realtà pura si intende differenziarla in primo luogo dalla realtà esistenziale, mentre insistendo sul carattere di "astanza" ciò che viene alla ribalta è il distinguersi dell'arte da quelle entità la cui esistenza consiste nell'essere oltrepassate alla volta di altro, alla volta di un significato, cioè dai *segnis*».

Gombrich, Brandi e l'iconologia del Novecento

di Silvia Ferretti

Ernst Gombrich ha attraversato le esperienze e discussioni, che hanno reso così vasta e importante per la cultura anche estetica e filosofica del Novecento la storia dell'arte, con adesione simpatetica per alcune e con atteggiamento critico verso le altre. L'ampiezza dei suoi interessi e delle sue conoscenze e curiosità ha reso difficile il suo percorso critico quasi quanto quello della disciplina cui ha dedicato la sua lunga vita.

Nel suo tentativo di fondare una teoria applicata o addirittura empirica dell'arte, Gombrich si richiama a Konrad Fiedler e alla dottrina della pura visibilità¹. Da questa scienza dell'arte basata sullo studio delle leggi della visualità, leggi "create" dal genio artistico, Gombrich ha tratto la sua opposizione all'iconologia tradizionale, consolidando un'interpretazione dell'immagine artistica in quanto sorta dall'esperienza visiva, da parte dell'artista, di immagini precedenti.

L'assunzione di una modifica continua del punto di vista non soltanto puramente ottico, ma anche culturale e facente parte del vissuto quotidiano di una società – tutto ciò che forma l'identità di una cultura, di un punto di vista e di una lettura dell'immagine² – fa parte della sua storia intellettuale, come la polemica antihegeliana, che ci appare in se stessa un poco insensata, ma di sicuro avvenire nel Novecento, contro un concetto di storia come costruzione dello spirito verso un adempimento³.

Uno dei punti controversi della sua visione dell'arte, e del suo modo di vivere la contemporaneità, riguarda la scontroso presa di distanza dall'arte contemporanea, mossa da una percezione del fallimento degli artisti moderni nel tentare di superare o rivoluzionare la visione artistica tradizionale. Gli impressionisti sono i «grandi illusi», e i cubisti «vanamente disperati», per non dire della sua avversione per la «moda dell'arte astratta», il suo fastidio per i rischi di mistificazione che essa può indurre nella critica attuale.

Gombrich ha certamente ragione quando dice che «vi sono cause e concause infinite» che conducono all'immagine e all'opera⁴. I problemi di visione – che sono comunque legati all'intenzione del pittore e all'attenzione e aspettativa dello spettatore – appartengono a svariati ordini interagenti nella cultura di un'epoca o di una civiltà.

Da questo dipende quella che recentemente è stata vista come una tendenza a contraddirsi, e proprio forse da coloro che più su di lui hanno posto le basi del loro metodo critico⁵. Stranamente le critiche a Gombrich sul fronte della legittimità del metodo sono state portate da autori più di lui disposti a teorizzare intorno al fatto della visione e del rapporto dello spettatore con l'immagine secondo modelli di logica stringente o strutture discorsive incontrovertibili, da cui lui rifugge dichiaratamente.

L'oscillazione che rende tanto indefinito, nella sua vastità, il tentativo di "paradigma" di Gombrich merita di essere investigata più a fondo nel panorama del secolo. Nel suo procedere ondivago, che spesso asserisce ciò che un attimo prima aveva negato, che crea più dubbi che certezze, e tuttavia tende ad essere comunque persuasivo se non addirittura autocratico, vorrei vedere la difficoltà del critico di fronte alla velocità dell'epoca e dell'evolvere dei suoi mezzi espressivi, quasi una condanna dell'ansia di sperimentare i troppo veloci cambiamenti di visione del mondo e di rapporto con le immagini.

Se Gombrich non ci appare sempre "dentro" il suo tempo o non a suo agio nell'arte di oggi, occorre però tener conto di quella verifica dei fondamenti cui ci richiama così spesso e che lui a modo suo persegue continuamente, cercando di mutare il suo e il nostro punto prospettico di osservazione dell'opera d'arte.

Per questo, quando ci si torna a interrogare sull'iconologia e sul suo valore o decadimento, sull'opportunità di proseguire su quella strada o di abbandonarla, il riferimento a Panofsky diventa inevitabile. Per la fermezza dei suoi pensieri sull'arte e sui problemi posti dall'immagine visiva, sulla sua interpretazione e inclusione in una storia, sulla relazione della critica d'arte con i concetti che mette in gioco, Panofsky costituisce per Gombrich un oggetto continuo di riferimento e di ripensamento⁶.

Panofsky e l'iconologia: l'immagine attraverso il testo

Nell'introduzione agli *Studi di iconologia* usciti in America nel 1939, Panofsky formula la sua idea e la sua definizione dei termini su cui si basa il metodo iconologico di indagine storico-artistica⁷.

L'iconologia è la scoperta e l'interpretazione del «valori simbolici» o «principi di fondo» che si manifestano nell'opera d'arte in quanto *pure forme, motivi e immagini, storie e allegorie*. In ciò l'iconologia si oppone, o meglio pretende di andare molto più a fondo dell'iconografia, che rappresenta, dopo la descrizione preiconografica, lo studio del significato primario-naturale e di quello secondario-convenzionale.

Le due tappe, quella preiconografica e quella iconografica vera e propria sono considerate da Panofsky necessarie ma non sufficienti

a render conto dell'immagine artistica e dell'opera in generale. Esse non completano quella che nella tradizione tedesca si chiama "scienza dell'arte", e che noi diremmo la sua storia critica.

La descrizione preiconografica dell'opera, che rappresenta comunque un problema almeno a partire dal Vasari – ma come dimostra Gombrich anche nelle descrizioni di pitture e di opere nell'antichità fin da Plinio il Vecchio e Quintiliano – è diventata un tema cruciale soprattutto nel Settecento, nel momento del costituirsi dell'estetica come disciplina dell'arte e del gusto, del giudizio di bello e del suo eventuale rapporto con il giudizio di vero e di buono.

In Winckelmann, Lessing e Moritz il tema della descrizione dell'opera è legato alla semplice visione, e appare preliminare a qualsiasi considerazione storica e semantica dell'opera, ma è anche il più questionabile. Infatti è sulla possibilità o meno della descrizione che interviene il rapporto tra la parola – il concetto – e l'immagine e la possibilità o meno che siano tra loro adeguabili.

Panofsky non appare ormai interessato al tema della descrizione in senso classico, ma piuttosto lo rinvia a quello per lui più fondativo della distinzione tra *senso della forma* e del *senso del significato*: non si può neppure descrivere un'opera o un'immagine senza tener conto di un contesto complesso, ed è di quest'ultimo che si occupa l'iconologia. Dalla fine dell'Ottocento e dai primi del Novecento, nella fase di superamento di quello che viene detto «estetismo *fin de siècle*»⁸, la descrizione dell'opera non è più un problema o almeno non è un problema che si possa isolare dal tema dell'interpretazione dell'opera.

Si può dire che il rapporto tra parola e immagine – così cruciale nella descrizione dell'opera d'arte⁹ – viene rinviato ai problemi posti appunto dall'iconologia, alle ragioni della visione, del contesto storico e sociale e così via. È tuttavia un tema radicale: per Winckelmann la bellezza è anche di natura ideale e la sua forma sensibile è *naturalmente* connessa al suo *logos* conforme.

Per Lessing non vi è possibilità di adeguazione ed è sufficiente dire che la descrizione, intesa in se stessa come descrizione di corpi nello spazio, non pertiene all'arte della parola ma piuttosto all'immagine figurativa, che appunto mette in mostra l'azione in modo statico, spesso solo allusivo e allegorico. L'arte figurativa è per Lessing una categoria artistica diversa, contrapposta a quella della parola, tendente a spazializzare il tempo e non come quest'ultima a sollecitare nell'immaginazione il movimento, la successione, il divenire di una storia narrata.

Karl Philipp Moritz è dello stesso parere anche se con opposte motivazioni: per lui, contemporaneo di Kant, nessun concetto o simbolo (che usa come sinonimi) può adeguare la realtà dell'espressione del bello nell'immagine artistica. Non vi è descrizione possibile dell'opera figurativa, essa parla con immediatezza e potenza patetica allo spettatore, e raccoglie in uno spazio esteriore sensibile anche molto

limitato gli infiniti rapporti del bello naturale, dell'unico bello. La sola descrizione che può dire il bello a parole non è espressione dell'opera d'arte figurativa, ma è una nuova e originale opera, è poesia.

In uno scritto del 1932, *Descrizione e interpretazione*, Panofsky distingue nell'atto descrittivo dell'opera una «regione di senso» e una «regione del senso del significato»¹⁰. La prima, la più propriamente legata alla descrizione, è la «regione del senso fenomenico», che è senso delle cose e senso dell'espressione. La descrizione così intesa dovrebbe quindi *trasformare* i fattori puramente formali della rappresentazione in simboli di qualcosa di rappresentato. Si noti di sfuggita che chiamandola «regione di senso», Panofsky dà alla traduzione descrittiva una tonalità dinamica: si tratterebbe piuttosto di un orizzonte di discorso.

Ciò che nello scritto del '32 connotava l'intervento iconografico era la cosiddetta «regione del senso del significato», legata soprattutto al sapere tramandato per via letteraria (e qui l'eco di Lessing è ancora percepibile), e fondativa per la storia dello stile e per la teoria dei tipi: un tipo è una raffigurazione che si è consolidata assieme a un senso del significato letterario-concettuale, così che ne è diventata il persistente veicolo tradizionale. L'esempio fatto da Panofsky è l'immagine-tipo di Ercole con la clava.

Panofsky intreccia una seria discussione con l'opera teorica di Edgar Wind, con cui condivide lo studio e la riflessione sulla filosofia delle forme simboliche su cui Ernst Cassirer aveva scritto proprio sotto l'influsso e nella meditazione costante dell'esperienza di pensiero e di analisi della forma compiuta all'istituto Warburg¹¹.

I «valori simbolici» sono l'esplicita assunzione del senso che dà Cassirer a questa formula, gli emblemi in cui si esprime il rapporto dell'uomo col mondo, i segni significanti della vita dell'uomo sulla terra. Essi «valgono» nel legame aperto che raffigurano tra esperienze originarie e mutevoli, nella costanza del loro fondamento creativo e nel variare della loro storia, intrecciata con quella dell'umanità nelle sue diverse forme e culture.

Cosa significa l'espressione usata da Panofsky per indicare l'altro oggetto dell'indagine iconologica, le «pure forme» in quanto manifestazioni dell'opera d'arte? Occorre interrogarsi sul loro significato visivo? Certamente le pure forme sono per Panofsky a un tempo le forme che si vedono (che vede l'artista nel mondo circostante e traduce nell'opera; che vede l'osservatore dell'opera in quanto materia organizzata tecnicamente dall'artista) e però anche le forme ideali, non immediatamente visibili ma forme-guida: esse appaiono nella tecnica artistica, ma hanno implicitamente un significato legato alla tradizione da un lato, ma alla trasformazione visiva tipica dell'epoca dall'altro. Penso che per il tipo di cultura che aveva Panofsky le forme pure siano ad un tempo intelligibili e visibili. Non bisogna dimenticare che per il Rinascimento

che riscopre e traduce Plotino le idee sono immagini reali, più reali di quelle immediatamente visibili, dell'Uno ¹².

Come ci ha indicato quel testo storico che è *Idea* ¹³, la visibilità di forme è insieme materiale, cioè legata al mondo sensibile, e ideale, cioè non sensibile, riferita a una sfera mentale più vasta di quella che il singolo artista sperimenta e si sforza di realizzare e che pure in lui trova la sua sede ultima di realizzazione puramente visibile. Non vi è dubbio che Panofsky erediti questa visione della creazione artistica da un complesso di nozioni che vanno dal Romanticismo e Idealismo indietro fino a Kant e più indietro ancora, secondo la più feconda tradizione estetica, fino al Settecento neoplatonico e al Rinascimento classico.

Panofsky, sintesi piuttosto che analisi

Panofsky afferma che l'iconologia è basata piuttosto sulla sintesi che sull'analisi. Questo vuol dire che per lui si tratta di una sintesi fondativa piuttosto che di un'analisi descrittiva. Nella sintesi interpretativa iconologica non vi è discrasia tra la parola e l'immagine, la differenza fra tradizione testuale e tradizione figurativa, la loro separatezza persiste, pur essendosi esse fuse nell'immagine figurale.

Questo complesso processo di lettura dell'immagine, che include il senso significante e insieme lo separa dall'immagine, è strettamente legato alla nozione di fenomeno storico, che permette a Panofsky di esprimere il suo punto di vista sul significato di «storicità dell'immagine». Quand'è che un fenomeno può dirsi storico? Quando è insieme attuale e troppo remoto, come era secondo Panofsky l'età classica per il Medioevo. È quindi un fenomeno attivo nella storia e non sedimentato, come tutta la tradizione è diventata per la modernità: una lontana congerie di idee e immagini da dipanare senza ormai possibilità di sperimentarle. Qui vi è una particolare lucidità di percezione dell'insorgenza del fenomeno nel mutamento storico, una nozione essenziale nel Novecento, basti pensare al dominio che esercita nel testo di Walter Benjamin del 1936 sull'opera d'arte nell'età della tecnologia.

Il mutare dell'espressione in epoche diverse pone il problema della storia dello stile, un tema che come vedremo attraversa tutta l'opera di Gombrich. Per l'iconologia come la pensa Panofsky la storia dello stile si basa sulla ricostruzione e correzione delle fonti letterarie da parte dello storico ¹⁴. Si basa inoltre sullo studio del mutamento delle condizioni storiche dell'espressione visiva, richiede pertanto un'indagine sulla "storia dei tipi". In questa ricerca del significato intrinseco o "contenuto" dell'opera, le discipline umanistiche devono incontrarsi e coraggiosamente fondersi.

Nella sottile determinazione teorica del rapporto di continuità tra

epoche diverse, Panofsky tende a dare corpo a una continuità che si sovrappone e si sottende a una reale discontinuità, in cui egli ravvisa con forza il mutamento e l'innovazione.

Nel saggio del 1940 sulla storia dell'arte come disciplina umanistica¹⁵, dopo aver notato l'ambivalenza del concetto di *humanitas* fra autorità e tradizione, fra natura e cultura, Panofsky definisce l'umanista «uno storico che studia le testimonianze umane». Queste ultime sono date dalle “idee”, diverse dai “processi” del far segni, anche se in definitiva si realizzano mediante i processi segnici. La storia quindi è fatta dai processi segnici, ma le idee escono dal mutamento imposto dalla storia e in questa loro permanenza sono studiate dall'umanista e da quella che lui chiama la «sintesi umanistica» costituita dalla ricreazione intuitiva estetica e dalla ricerca archeologica.

Quella stessa intima identificazione tra contenuto spirituale e segno sensibile, materiale, che faceva l'ossatura della forma simbolica di Cassirer, è anche in Panofsky il significato ultimo che l'iconologia fa emergere dallo studio dell'opera e della storia dell'arte. Forse l'eredità più persistente – e forse quella che più dovrebbe essere ripensata e messa in questione – di Cassirer è in questa costruzione di un modello storico in cui alle tracce mancanti e alle dimenticanze, e alle tracce conservate e raffigurate, si sovrappongono ritrovamenti, scoperte, innovazioni di metodo, ritorni di forme espressive: ma tutto in perenne mutamento, proprio come ritroveremo in forma accentuata e con qualche fattore disgregante e disorientante, in Gombrich.

Gombrich, la critica dell'iconologia

Nella Prefazione al volume di saggi eterogenei *Immagini simboliche*, del 1972, Gombrich comincia a smantellare il metodo iconologico in un confronto parziale sia con Panofsky, sia – implicitamente, non con indicazioni chiare – con alcune esagerazioni del metodo cui l'esempio di Panofsky aveva potuto dar luogo negli ultimi decenni.

Nella prefazione del '72 i toni sono spesso esplicitamente ironici se non caustici¹⁶. Se è vero che Warburg ha ripristinato nella storia dell'arte estetizzante, dopo Wölfflin e Berenson, il rigore dell'indagine storico-documentaristica, l'iconologia che su questa fonte è nata e si è sviluppata con i diretti eredi di Warburg, Fritz Saxl, Edgar Wind, Gertrud Bing, Erwin Panofsky, è diventata uno studio quasi esclusivo del simbolismo rinascimentale, pieno di «erudizione esoterica». Come a dire poco accessibile e poco comprensibile ai più, affidato a un concetto di simbolo e della sua storia quasi esclusivo ed elitario.

Tutto ciò ha portato con Panofsky a un «mutamento fatale» del carattere della letteratura storico-artistica nel Novecento. Se togliamo l'ambiguità insinuante del termine “fatale”, dobbiamo dire che questo

è del tutto vero: il ripensamento dell'evolversi delle idee storico-artistiche da Winckelmann in poi, il riferimento costante alla ricchezza espressiva e culturale e anche critica del Rinascimento, fanno della prima scuola iconografica un laboratorio di approfondimento intellettuale e di ampliamento culturale che è appunto un "fatale" punto di riferimento per ogni storico.

Gombrich riconosce che il metodo è indispensabile, e tuttavia sembra talvolta che egli confini il significato dell'iconologia all'utilizzo di testi neoplatonici nel rapporto che istituisce tra dipinti e testi. Su questo fronte la strada di Gombrich si allontana da quella tradizionale per la distinzione troppo marcata che viene fatta dagli iconologi tra gli aspetti formali e quelli intellettuali dell'arte. La storia dell'arte è per Gombrich legata al mutare delle funzioni *attribuite* all'immagine figurativa nelle varie culture e civiltà. Le opere d'arte sono certamente influenzate dal clima culturale di un'epoca, ma questo clima è piuttosto limitato all'universo delle immagini che al complesso rapporto con la parola scritta o il pensiero filosofico.

Vi è una difficoltà intrinseca al metodo iconologico (che per Gombrich non è che un aspetto dell'iconografico) nell'interpretare i simboli, questi elementi «elusivi» del discorso sull'arte, come agenti in modo unilaterale dal segno al significato: in tal modo essi sono usati come una sorta di dizionario, e quindi in modo statico, non conforme all'evoluzione dell'immagine e dello stile, dell'elemento essenzialmente figurativo. Nell'affanno degli iconologi di ricercare un significato per ogni simbolo, Gombrich vede una sorta di chiusura «medievistica»¹⁷.

Se ricordiamo il dolore quasi fisico espresso da Warburg quando abbandonò le «cose belle» per percorrere faticosamente e laboriosamente territori fino ad allora inesplorati della migrazione e trasformazione dei simboli dall'antichità, attraverso il Medioevo fino al Quattrocento rinascimentale, capiamo la riluttanza di Gombrich a ritenere ancora percorribili quei cammini che si sbilanciano pericolosamente attraverso immagini, testi e miti e in una metamorfosi continua fra gli uni e le altre.

«Il simbolo funziona come una metafora che acquista il suo significato specifico solo in un determinato contesto»¹⁸: non ha dunque un significato in sé, la metafora non è reversibile dal significato all'immagine ma prende soltanto unilateralmente il senso o significato dall'immagine figurativa. L'iconologo in realtà pretende invece di indagare separatamente su testi programmatici e su immagini e di colmare il vuoto tra i due, tra il soggetto reale e l'immagine che lo raffigura.

All'interpretazione iconologica Gombrich contrappone con qualche cautela quella psicanalitica, che a sua volta però tende a una iperdeterminazione dei fatti e delle immagini simboliche. La psicanalisi è vista da Gombrich come un importante metodo di ricognizione delle ener-

gie espressive della psiche che intervengono nel significato dell'opera d'arte, soprattutto per quel che riguarda la determinante personale dell'arte ¹⁹.

Per Gombrich è importante rilevare l'atteggiamento estetico entro il quale soltanto può maturare una concezione artistica. Fuori di tale contesto l'arte diventa più «primitiva», si esprime in modo più concettuale o ideografico e quindi più leggibile ²⁰. Vedremo quanto sia vicino a questo punto di vista il pensiero di uno storico e critico come Cesare Brandi. In un certo senso Gombrich sembra persuaso che lo storico debba essere consapevole della elusività delle cause che concorrono a determinare lo stile, a differenza dell'iconologo, che si occupa del significato e della sua definizione. Non quindi uno studio di simboli deve essere l'iconologia, ma di istituzioni: crearsi una forma mitica di simbolismo vuol dire rischiare una sorta di autoreferenzialità ²¹.

L'illusione e l'arte

Arte e illusione è considerato dalla critica e dallo stesso Gombrich un libro chiave per determinare il tipo di teorie stilistiche ed ermeneutiche che lo storico ha elaborato al culmine della sua attività di studio e di pensiero. In questo testo si accentua una chiave di lettura dell'opera d'arte fortemente connotata in senso psicologico ed empiristico, che si sviluppa sul tema della nascita e della storia dell'immagine, del suo valore epocale e personale e sormonta alcune evidenti contraddizioni con una peculiare agilità nel scivolare da una teoria all'altra, talvolta sull'unica base di una formidabile ricchezza di letture e sollecitazioni culturali, con incursioni nell'antico e nel contemporaneo.

L'aspetto empiristico di questo metodo d'indagine si annuncia subito nella prefazione all'edizione italiana come il recupero di un aspetto dell'arte ritenuto secondario o volgare, quello della tecnica e dei mestieri. La psicologia viene utilizzata per oltrepassare le frontiere dell'arte in senso classico e indagare la percezione ottica come base dello studio dell'immagine. Qui "illusione" si delinea come la parola magica della ricerca: tutto quello che è in antitesi all'illusione costituirà il concettuale, il simbolico, qualcosa che sta ai primordi dell'opera d'arte in senso stretto e cui l'opera stessa aspira a tornare dopo l'esperienza ottocentesca dell'Impressionismo.

Cominciando a definire nell'introduzione lo stile come un enigma che solo la psicologia può in qualche modo risolvere, Gombrich pone il problema delle differenze di stile, riconducibili sempre a differenze del modo di rappresentare il mondo visibile in epoche e culture diverse. Nella formulazione e nei diversi approcci tentati verso la soluzione di questo problema, il divenire degli stili, Gombrich mostra tutta la tensione, peculiare all'intero suo lavoro storico-critico, volta a superare

l'impianto iconologico della scuola di Warburg e insieme il legame che tenacemente mantiene con alcuni dei presupposti principali di quel metodo.

Un altro dei temi centrali del libro è quello che – semplificando – viene detto dell'«occhio innocente»: non è realmente possibile, dice Gombrich, vedere la forma prescindendo dalla sua interpretazione. L'occhio innocente non esiste. Ne consegue che la parte costitutiva della storia dell'arte è rappresentata dalla «scoperta visiva»²², con cui Gombrich intende qualcosa che noi possiamo ricondurre, credo senza difficoltà di lettura, all'originale e unico nell'arte, a quello che Walter Benjamin, interpretandolo decisamente come superato e finito nell'era della riproducibilità tecnica, chiama *l'aura*.

La costante del nostro rapporto col mondo e i suoi segni, e il nostro modo di ritradurli in simboli o in immagini, è la funzione fondamentale dell'errore e correzione²³. Alla fine del suo ponderoso e insieme agile volume su *Arte e illusione*, Gombrich ammette che noi interpretiamo, sia come semplici spettatori sia come critici d'arte e conoscitori, le immagini che vediamo, in quanto abbiamo già visto immagini dipinte o raffigurate. Esse influenzano anche la nostra visione della realtà naturale.

La cosiddetta arte naturalistica racchiude per Gombrich quel significato, in parte così misterioso, della bellezza, che con la sua attrattiva ha reso possibile, indispensabile perfino e fonte di interesse e piacere per l'umanità, la storia dell'arte: «Molto prima che la psicologia sperimentale ci avesse pensato, l'artista aveva [...] scoperto che gli elementi dell'esperienza visiva potevano essere scomposti e ricomposti a creare l'illusione. Noi dobbiamo a questa invenzione se ora possiamo scoprire da noi stessi che il mondo può essere contemplato come pura apparenza e oggetto di bellezza»²⁴.

Nel tema, a Gombrich così caro e consono, dell'illusione, si vede un intreccio di problema estetico e problema psicologico²⁵, che lui svolge storicamente a partire dal *Sofista* di Platone, da Plinio il vecchio e da Quintiliano, fino a quella che chiama «distruzione dell'idea dell'imitazione della natura», da cui era necessario liberarsi per attingere all'originarietà delle impressioni visive e dei ricordi tattili. La storia dell'arte viene quindi vista soprattutto come la storia dei mutamenti successivi dei modi della percezione, come insegnava Aloïs Riegl.

Anche le frequenti polemiche antistoricistiche (dove lo storicismo è identificato spesso solo con Oswald Spengler) sono riconducibili essenzialmente a una delle tipiche infatuazioni cui Gombrich riconosceva di andar soggetto, quella di Popper²⁶.

Gombrich insomma insegue una psicologia che dia conto dei mutamenti stilistici nella storia. La parola chiave per ricostruire la situazione in cui avviene la scelta stilistica è «sintomo». Con questo strumento egli indaga il linguaggio visivo e suoi mutamenti, confrontandosi con

la storia dell'arte antica e moderna, con le mentalità diverse degli storici e dei pittori, al fine di render conto del fondamento di tale storia: se esista, quali siano le sue condizioni di possibilità e se risponda ad un'osservazione oggettiva dell'opera d'arte e delle sue "ragioni".

Si badi che Gombrich vuol rispondere solo alla domanda sulla possibilità, e anzi sulla pretesa di realtà di una storia dell'arte e non a quella sulle diverse direzioni che essa ha preso o può prendere²⁷. In tal senso la sua domanda è ancora più radicale, perché verte sull'essenza dell'opera, sul rapporto tra raffigurazione e illusione e su quello tra arte e natura. Si tratta, vediamo, di temi cari a tutta la storia dell'arte. Saremmo sorpresi se ci rendessimo conto di quanto ci sia ad esempio di Winckelmann nel tema dell'opera d'arte come imitazione di opere precedenti, un caposaldo dell'insegnamento di Gombrich. Oppure a quanto sedimentato fosse ancora in lui il senso critico di Lessing nella sua innovatrice proposta di separare definitivamente la poesia dalla pittura. In *Arte e illusione* si intreccia il tema della narrazione greca di matrice omerica, in cui il poeta si presenta come testimone oculare dell'azione, o biblica, nella sua succinta asserzione dell'evento divino o umano, con quello della necessità, per l'artista figurativo, di vincolare l'evento mitico – il racconto – a una modalità visiva di presentarlo²⁸.

La ricchezza erudita, ma soprattutto visionaria, dell'intero patrimonio storico-artistico dell'occidente fa sì che, nel ribadire la storia dell'arte come costituita dal ritmo di «schema e correzione», egli torni quasi istintivamente all'originaria lezione iconologica, nella spiegazione che fornisce dell'intrecciarsi antico del proposito narrativo con il realismo pittorico e nel suo evolvere nei secoli. La differenza tra il pittogramma concettuale e l'immagine illusionistica è il perno di questa affascinante quanto problematica storia dell'arte.

Pensiamo che in questo ultimo senso la presa di distanza dall'iconologia che accompagna l'opera più matura di Gombrich sia un ancorarsi alla convinzione, di cui si illumina così spesso la sua ricerca, che l'arte sia essenzialmente bellezza.

Cesare Brandi: immagine e segno

Per tessere un rapporto documentato fra Ernst Gombrich e Cesare Brandi occorrerebbe uno studio particolareggiato di letture e incontri di cui questo non può essere il luogo. Tuttavia l'accostamento o la distanza intellettuale tra i due si può tracciare, essendovi un'affinità di termini e di intenti, in modo da aprire un campo di ricerca sul valore di due modelli di indagine nella storia dell'arte, che possono intersecarsi talvolta, per poi allontanarsi e contrapporsi, additando però una via speculativa, estetica, che poggia su alcune figure concettuali molto simili e divenute imprescindibili nel pensiero dell'arte. E soprattutto

Brandi ci conduce nell'avventura dell'astratto e del possibile informale con una veemenza che va molto oltre le riserve e le cautele di Gombrich, e ci invita a compiere lo sforzo di gusto e di visione per dissipare il velo di incomprensione che ci divide dall'arte del nostro tempo.

Segno e immagine è una fonte inesauribile di idee per leggere l'immagine attraverso la storia, per ampliare il campo interpretativo dall'immagine al segno verso la semiotica e la linguistica, in un percorso stringente, contratto e concentrato, come pochi testi di estetica e di storia dell'arte nel Novecento ci offrono.

Le nozioni costitutive dello sforzo di Brandi per inoltrarsi nella storia dell'arte sono: il *segno* – l'opera d'arte non è mai segno di qualcos'altro, e dunque non è segno ²⁹ –, l'*immagine*, che dal segno si svolge e si definisce come formalizzazione della «costituzione di oggetto», in un senso pienamente figurativo; la *coscienza*, che opera, sia nel segno che nell'immagine, un atto di isolamento dal contesto del vissuto, dall'elemento esistenziale, ed elabora l'interpretazione come intenzionalità. E qui, da quel che si è detto, si comprende come ci sia già un elemento di confronto con Gombrich almeno sul piano dell'ispirazione filosofica.

Le varie fasi della costruzione dell'opera da parte dell'artista sono sempre in Gombrich più sfumate e ricondotte a un complesso storico di visione di immagini e di elaborazione di precedenti soluzioni dei problemi di resa artistica del soggetto pittorico. Brandi invece esplicita teoricamente i momenti salienti della produttività, distinguendo, nel processo creativo, una prima fase di investimento simbolico verso la «costituzione di oggetto». Per la coscienza il simbolo del segno ha una funzione diversa rispetto al simbolo che designa l'oggetto costituito. L'immagine-segno è «atrofizzata» e «immobilizzata in un ruolo significante».

Nel segno così inteso è il criterio di spiegazione con cui Brandi guarda all'arte egiziana, al disegno infantile, ai segni dei primitivi e all'arte bizantina, di cui fornisce un'esplicazione rara per completezza e coscienza interpretativa storica e critica. Brandi ravvisa nel ruolo significante del segno, che si rivela fortissimo in queste forme d'arte, il «ceppo comune» della parola e dell'immagine, che risiede in uno stato preconconcettuale della coscienza. L'ispirazione kantiana è qui evidente ed è uno dei fattori di distanza da Gombrich ³⁰. Questo stadio della coscienza artistica e dell'attività formatrice che Brandi dice pre-concettuale, è il corrispondente dello schematismo trascendentale kantiano, che egli chiama anche pre-linguistico. Lo schema kantiano è sentito da Brandi come necessario alla formazione dei «concetti percettuali», che ci mettono in comunicazione con l'immagine artistica compiuta ³¹.

Lo schema trasmette all'immagine, che pure se ne distacca verso il territorio della realizzazione figurativa, il «contenuto di conoscenza». Nei sistemi pittografici di scrittura, l'immagine si è vincolata al conte-

nuto semantico del segno. Il segno per Brandi precede il vocabolo e persiste storicamente per questo suo carattere fondativo. Questa strada dell'illusione in Brandi è detta, con terminologia non dissimile, della specularità e della figuratività, appunto. Ma in tal modo l'immagine può giungere secondo Brandi a non significare nulla: è un oggetto disponibile, «un dato di fatto»³². L'immagine è tale solo in una coscienza ed è quindi conoscenza. L'immagine infatti induce la coscienza a interpretare.

Una delle parti più affascinanti di questo libro di Brandi è il capitolo sul Manierismo, per la novità della terminologia storico-artistica e per il duplice contributo che questo cuneo essenziale nel processo figurativo dell'arte occidentale porta sia alla considerazione del rapporto segno-immagine nell'arte classico-moderna, sia all'analisi dell'attualità. Il Manierismo viene definito come quella forma artistica o quel periodo storico-figurativo dove il segno è stato rivalutato come «figuratività accessoria»³³. Funzione del segno è comunicare, non rappresentare, per cui l'interpretazione del Manierismo come «regressione» dall'immagine al segno (dove il regredire non penso si debba interpretare in senso negativo) induce Brandi a pronunciare un giudizio sull'iconologia che ci riporta alle discussioni svolte in questo articolo.

Cosa accade quando l'immagine retrocede a segno? Lo priva del contenuto semantico. Questo processo retrogrado dell'immagine a segno fa parte delle possibilità intenzionali della coscienza e non è un uso aberrante dell'immagine, perciò «il processo che individua non è il processo che porta all'arte come realtà pura», una formula eloquente e chiara come altrimenti non si potrebbe³⁴. È dal Manierismo che nasce la moda o voga dell'iconologia – e qui torna sorprendentemente un accordo stretto con Gombrich –, inaugurando un'ondata di simbolismo che «altera» il valore intrinsecamente figurativo dell'immagine. L'applicazione del principio di causalità allo studio dell'immagine e delle sue fonti è per Brandi il difetto principale dell'interpretazione iconologica.

Il culmine dell'indagine storica e gnoseologica dell'immagine nel suo rapporto dinamico con il segno è nella lunga parte finale del libro di Brandi, sull'Astrattismo³⁵. Qui si compie una mutazione di tipo nuovo nella creazione artistica, un'ulteriore e finora inesplorata alternativa di scambio tra segno e immagine. La mutazione verso l'Astrattismo – talvolta un vero e proprio sforzo, secondo lui fallito, verso la conquista dell'informale – dell'arte del Novecento, è sentita come un'usurpazione del segno da parte dell'immagine e come una forzatura operata sul mondo materiale oggettivo per trasformarlo in segno o in segno-immagine.

L'Astrattismo, dice Brandi, richiede un'interpretazione perché l'immagine è diventata segno, ma privo di valore conoscitivo. L'immagine astratta, scopre Brandi, è l'opposto della pittura, non ha sostanza

conoscitiva ed è quindi come un segno senza la direzione verso la sua corrispondenza fonetica o semantica ³⁶.

Il valore, cui la «volontà» astratta aspira, è quello dell'introdurre lo spettatore a un «significato secondo», che Brandi descrive in modo illuminante come processo (storico e non solo soggettivo) privativo di valore dell'immagine, al fine di farle assumere valore di cosa. Se l'immagine astratta è come un segno senza significato, la sua rilevanza innovatrice è un compito per l'interpretazione: così Brandi ci invita a rivolgerci ad essa con interesse.

In tal modo la giustificazione brandiana del Cubismo, molto più di quella di Gombrich, ci sembra chiarificatrice, riferendosi non a un «disperato tentativo» di abolire l'illusionismo dell'immagine figurativa tradizionale, ma a un riuscito compito formalistico di scomporre l'apparenza per creare all'immagine una nuova spazialità. Questa lettura del Cubismo ci sembra non solo più attenta di quella di Gombrich, ma anche vicina all'intelligenza con cui Walter Benjamin vedeva nei cubisti i precursori dell'immagine in movimento del cinema ³⁷.

Leggendo Brandi sull'intellettualismo che sta a fondamento dell'arte moderna, comprendiamo meglio la mancanza di simpatia e sensibilità di Gombrich verso quest'arte, che, secondo la sua lezione, ha perduto completamente la sua natura illusionistica. E Brandi approfondisce la sua interpretazione distinguendo tra arte astratta e arte figurativa: quest'ultima, intesa come un'arte dotata di contenuto manifesto, come nell'esempio di Mondrian, resta nell'immagine e «non torna mai al segno», cioè al significato nel suo senso originario ³⁸.

In quest'arte di confine tra la figuratività tradizionale e l'astrazione, si risolve il problema secolare del rapporto fra tridimensionalità e bidimensionalità a favore totalmente di quest'ultima. Solo quando l'immagine viene esautorata nel segno si arriva al vero e proprio distacco dalla figuratività ³⁹. Mentre quindi fino ad ora avevamo sentito da Brandi soltanto una regressione o revoca dell'immagine nel segno, in cui il segno veniva privato del significato e del suo valore di contenuto, di costituzione dell'oggetto, qui per la prima volta si parla di «perdita di autorità» dell'immagine: essa infatti si svuota della figuratività che era da sempre la sua funzione.

Con sicurezza interpretativa che stupisce i non addetti ai lavori, Brandi distingue nel Novecento l'arte da quel che pretende di essere arte, come il Surrealismo e in certa misura il Dadaismo, che ha però almeno un valore di esempio epocale. La vera e propria aberrazione dell'immagine è nel suo adeguarsi al segno, nel suo pretendere di farsi segno e cessare quindi dalla sua realtà artistica, che implica un processo di polarizzazione. Quando l'immagine diventa il segno non significante, per Brandi si entra in una crisi culturale vera e propria, in una perdita di identità dell'espressione artistica e segnica di una intera civiltà.

Anche dove si tenti di recuperare, per esempio attraverso il colore,

la figuratività dell'immagine pur sopprimendone la sostanza conoscitiva, lo sforzo di comprensione dello spettatore contemporaneo si vanifica. Si ha allora un divagare in figurazioni dove l'immagine sembra casuale, diventa un puro atto di esistenza, come nell'*action painting*.

Brandi vede una salvezza da tutte queste devoluzioni dell'immagine, nella tendenza pittorica di Burri, dove si conferma l'idea che non può esserci il segno senza la forma. Egli quindi legge nei prodotti cretacei di Burri una «candidatura» al puro valore formale. Qui la costituzione di oggetto, che era l'essenza del processo formativo nell'arte, viene solo «mimata», dice Brandi, vedendo in questa quasi silenziosa evocazione di un atto rimasto senza oggetto, una presa diretta nell'inconscio, ma comunque un punto fermo della ricerca artistica contemporanea.

Un altro esempio di devoluzione dell'immagine a segno, che si salva «miracolosamente» dall'aberrazione, è in Paul Klee, che tenta con successo un itinerario razionalizzante dell'immagine, soprattutto per la sicurezza formale e la forza rigeneratrice che la sua ricerca pittorica nel colore e nella resa in superficie imprime all'immagine stessa. Klee riesce così a mantenere, in ogni minima traccia della sua pittura, la sostanza conoscitiva⁴⁰.

È evidente, dalla brillante analisi dei processi deformanti o riformatori dell'immagine artistica nel Novecento, che in Brandi la prevalenza, e anzi l'esclusivo dominio, dell'iconografia nella ricerca storico-artistica come metodo sia di gran lunga ormai affermata rispetto all'iconologia, di cui forse si potrà trovare un'utilizzazione ancora efficace e costruttiva per la nostra conoscenza dell'espressione nell'applicazione a forme vincolate alla rivoluzione tecnologica e alla comunicazione di massa, che sono gli attuali portatori della storia documentaria e della realizzazione iconica del nostro tempo.

¹ E. H. Gombrich, *Arte e illusione* (1959), Torino 1965, p. 18. L'opera più significativa di Fiedler nel campo dell'estetica è stata di recente pubblicata in italiano nel volume Konrad Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*, a cura di Andrea Pinotti e Fabrizio Scrivano, Palermo 2006.

² Si veda il saggio ancora oggi attualissimo sulla "Tradizione della cultura generale", del 1961, in Gombrich, *Ideali e idoli. I valori nella storia e nell'arte* (1979), Torino 1986, pp. 5-21.

³ E. H. Gombrich, "Alla ricerca della storia della cultura" (1967), in *Ideali e idoli*, cit., pp. 22-63. Si tratta del famoso saggio in cui Gombrich prende le distanze, davvero singolarmente, dalla tradizione warburghiana, attraverso uno degli ispiratori – uno dei tanti – di Aby Warburg, Jakob Burckhardt, riconducendo la loro lezione allo schema della storia dello spirito di Hegel, uno schema da non sopravvalutare, ma da elaborare all'interno dei suoi obiettivi.

⁴ M. A. Holly, *Panofsky e i fondamenti della storia dell'arte* (1984), Milano 1991, pp. 22-23.

⁵ Per la ricognizione di una critica puntuale teorica al lavoro di Gombrich si veda la precisa ricostruzione che ne fa Luca Marchetti in *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 18, 2006, pp. 57-63. Invece per gli antecedenti storici del pensiero di Gombrich si veda Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano 2001.

⁶ Si veda B. Cassidy (ed.), *Iconography at the Cross-Roads*, Princeton 1993, cit. in Peter Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini* (2001), Roma 2002.

⁷ E. Panofsky, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* (1939), Torino 1975.

⁸ M. A. Holly, cit., pp. 12-13.

⁹ M. Baxandall torna sulla descrizione o *ekphrasis* riattivandone i problemi e i motivi di interesse in funzione posticonologica. Cfr. Baxandall, *Forme dell'intenzione* (1982), Torino 1990, p. 11.

¹⁰ E. Panofsky, "Sul problema della descrizione e interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa", in *La prospettiva come forma simbolica*, Milano 1966.

¹¹ Per una puntuale e recente analisi del pensiero di Edgar Wind e della sua importanza nel Novecento si veda ora lo studio di S. Tedesco, *Il metodo e la storia*, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 16, 2006.

¹² Plotino, *Enneadi*, V 8.

¹³ E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica* (1924), Firenze 1973.

¹⁴ *Idem*, *Descrizione e interpretazione*, cit., p. 212.

¹⁵ *Idem*, "La storia dell'arte come disciplina umanistica", in *Il significato nelle arti visive* (1955), Torino 1962.

¹⁶ E. H. Gombrich, *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, Torino 1978, Prefazione (di seguito *IS*).

¹⁷ *Ivi*, p. 23.

¹⁸ *Ivi*, p. 24.

¹⁹ *Idem*, "Psicanalisi e storia dell'arte" (1953), in *A cavallo di un manico di scopa*, cit., p. 48 ss.

²⁰ *Ivi*, p. 57.

²¹ Su uno dei saggi di stampo iconologico più importanti e sofferti, quello sulle *Iconae symbolicae*, si veda di Tonino Griffero, "Immagini con o senza cartiglio. Dall'emblema all'eremeneutica pittorica di Ernst Gombrich", in *L'arte e i linguaggi della percezione. L'eredità di Sir Ernst H. Gombrich*, Milano 2004, pp. 17-33. Griffero distingue con chiarezza i tre livelli del significato di un'immagine: ciò che rappresenta, ciò che simboleggia e ciò che esprime anche se in modo arbitrario e non controllabile.

²² E. H. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, (1962), Torino 1965 (qui di seguito indicato con *AI*), p. 396 ss.

²³ Cfr. G. Boehm, "Il concetto iconico di Gombrich", in *L'arte e i linguaggi della percezione*, cit., pp. 35-42.

²⁴ E. H. Gombrich, *AI*, p. 400.

²⁵ *Ivi*, p. 7.

²⁶ Sul rapporto con Popper si veda il saggio di Michele Di Monte, "Il mito dello 'schema innocente'. Gombrich Popper e il realismo senza aggettivi", in *L'arte e i linguaggi della percezione*, cit., pp. 43-56, con un'interessante disamina delle critiche mosse a Gombrich negli ultimi decenni.

²⁷ E. H. Gombrich, p. 472.

²⁸ *Ivi*, p. 159.

²⁹ C. Brandi, *Segno e immagine* (1960), Aesthetica, Palermo 1986, p. 10.

³⁰ P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata 2006, un saggio che offre un'ampia e critica dissertazione dei temi del pensiero di Brandi, del suo rapporto col testo kantiano e con i critici del suo tempo. Si veda, ad esempio, sull'importante questione del rapporto tra segno e schema la discussione riportata a p. 114 e ss.

³¹ C. Brandi, cit., p. 13.

³² *Ivi*, p. 15.

³³ *Ivi*, p. 65.

³⁴ *Ivi*, p. 66.

³⁵ Sulla congruenza e concentrazione del libro di Brandi verso questo finale intensissimo e appassionato si veda Paolo D'Angelo, cit, p. 109 e ss.

³⁶ C. Brandi, cit., p. 78.

³⁷ A proposito del rapporto di Benjamin col Cubismo si veda la lettera a Scholem citata in A. Pinotti, cit., p. 176.

³⁸ *Ivi*, p. 81.

³⁹ *Ivi*, p. 82.

⁴⁰ Per l'evoluzione della pittura di Klee in senso costruttivo si veda di G. Di Giacomo, *Introduzione a Klee*, Bari 2003, soprattutto per un confronto con Mondrian.

Immagine e percezione in Cesare Brandi di Carmelo Calì

Sebbene verta principalmente su questioni di estetica, critica e teoria dell'arte e del restauro, la teoria di Brandi affronta problemi di teoria della conoscenza e di filosofia della mente e non esita a ricorrere al confronto con scienze e discipline non filosofiche, affinché i concetti elaborati preservino sempre una capacità di analisi adeguata ai fenomeni di volta in volta considerati.

La teoria delle immagini proposta da Brandi ne è un chiaro esempio. Brandi, infatti, non intende solo studiare il modo in cui le immagini assumono valore artistico, ma definirne le condizioni di produzione e fruizione grazie all'analisi della capacità cognitive della coscienza intenzionale. Di conseguenza, l'individuazione delle caratteristiche delle immagini implica lo studio delle condizioni intenzionali che governano la percezione e la conoscenza in genere e motiva l'interesse che Brandi ha esplicitamente mostrato per gli sviluppi della *Gestaltpsychologie*.

All'interno di questo ambito di ricerca che per lo stesso Brandi la filosofia e la psicologia sembrano condividere, ritengo sia interessante ricostruirne proprio la teoria delle immagini e confrontarne caratteristiche e implicazioni con le teorie proposte da Arnheim e Bozzi, per poi indicare quali problemi comuni possono costituire un campo di questioni omogenee, rispetto alle quali dunque la teoria di Brandi e alcune teorie della percezione pittorica possano ritenersi commensurabili rendendo così rilevanti i risultati del loro confronto. Naturalmente, non si tratta né di sollevare obiezioni o di cercare conferme dirette a una teoria filosofica a partire da ricerche condotte con metodi empirici o sperimentali. Si tratta, invece, di indicare un piano comune di ricerca e di analisi, a partire dal quale è possibile definire le diverse opzioni nel trattare un particolare problema, farne emergere le implicazioni e le conseguenze, e indicare la direzione in cui partendo dalla stessa teoria di Brandi sia possibile confrontarsi nell'ambito di una ricerca pluridisciplinare.

L'invariante della teoria: il Carmine o della Pittura

Nel dialogo *Carmine o della Pittura*¹ la spiegazione della funzione

e delle caratteristiche delle immagini richiede il ricorso al principio dell'intenzionalità; la distinzione tra l'attribuzione del carattere di realtà e di esistenza; l'individuazione delle caratteristiche cognitive della coscienza; la descrizione delle proprietà dei vari correlati intenzionali e dei diversi oggetti che corrispondono loro.

La formulazione di queste tesi condivide sempre, poi, due assunzioni degne di nota. In primo luogo, la tesi dell'intenzionalità grazie a cui Brandi elabora una teoria non idealistica della coscienza, assicurando che ogni fenomeno si costituisce solo perché la coscienza si indirizza a un contenuto che le è esterno. La particolare versione dell'intenzionalità assunta da Brandi esclude, però, che il mondo fenomenico sia dotato di una serie di relazioni e di un ordine che derivino da un'autonoma organizzazione dei fenomeni, la cui articolazione guiderebbe la cognizione. In secondo luogo, il termine "immagine" viene usato in modo da possedere un'estensione molto ampia, in grado di ricoprire sia le immagini dotate di un supporto fisico, quali i dipinti, sia le immagini mentali.

Bisognerà quindi chiedersi quali sono le implicazioni di queste due assunzioni per un'adeguata teoria delle immagini.

Il *Carmine* non è solo un esempio della complessità della teoria delle immagini di Brandi, ma fornisce anche il nucleo invariante delle opere successive, poiché ne definisce i concetti centrali. È opportuno, quindi, ricostruire i caratteri principali del nucleo invariante della teoria.

La chiave di volta del *Carmine* è l'idea che la coscienza intenzionale sia costituita dalla continua interazione di capacità intuitive e intellettive. L'intuizione garantisce che la percezione del mondo circostante sia caratterizzata dalla simultaneità di coscienza e oggetto, grazie alla quale l'esperienza appare come un decorso nello spazio e nel tempo immediatamente ordinato nella coscienza; l'intelletto determina l'esistenza di ciò che si percepisce attraverso l'applicazione del concetto di causa, per mezzo del quale la coscienza determina separatamente un singolo oggetto. Esistenza e realtà, però, non sono predicati coestensivi: qualcosa è reale per il solo fatto di divenire oggetto intenzionale della coscienza, senza che questo ne implichi l'esistenza nel mondo della connessione causale riconosciuta dall'intelletto². È evidente che in Brandi la versione fenomenologica del principio di intenzionalità mostri un deciso taglio kantiano: le proprietà fenomeniche degli oggetti esterni sono tali perché si ordinano all'interno delle condizioni formali dell'intuizione e soggiacciono alle categorie dell'intelletto. Ciò ha importanti conseguenze: il mondo fenomenico è ordinato dalla coscienza nello spazio e nel tempo e pensato come esistente attraverso la categoria della causalità che ne è una «razionalizzazione» necessaria per renderlo intelligibile; la costituzione delle immagini dovrà appellarsi alla distinzione *interna* tra i predicati di realtà e esistenza e le condizioni della loro applicazione in funzione solamente delle diverse

capacità intenzionali della coscienza. Da un lato, quindi, il mondo dei fenomeni è al di qua della struttura ontica corrispondente, che solo la scienza può indagare in termini di correlazione probabilistica, e al di là di una molteplicità indeterminata che, date certe condizioni, non può che divenire fenomeno per la coscienza; dall'altro, le proprietà fenomeniche, sia degli oggetti esistenti sia delle immagini, premono sulla coscienza come una «naturalità informale» che può giungere alla coscienza solo come suo contenuto o, nel caso dell'immagine, come «sostanza conoscitiva»³.

Brandi definisce, allora, l'immagine sia dotata di un supporto fisico sia meramente mentale come un correlato reale, il che da un punto di vista epistemico segna già una cesura tra la coscienza del mondo esistente e la coscienza delle immagini o, in termini più contemporanei, tra la percezione ordinaria e "pittorica"⁴. Poiché non si tratta, però, tanto di due forme separate di esperienza quanto piuttosto di due diversi modi intenzionali della stessa coscienza, egli si preoccupa di mostrare come la coscienza delle immagini emerga dalla percezione e dalla conoscenza del mondo esistente.

Grazie all'interazione tra intuizione e intelletto, la coscienza fa esperienza degli oggetti come cause della percezione dotate non solo di precise proprietà spaziali e temporali ma soprattutto di qualità sensibili che contribuiscono alla loro identificazione, quali per esempio: la figura, il colore, il volume, la materia, il suono, il timbro. La funzione cognitiva fondamentale della coscienza consiste nel riferirsi intenzionalmente agli oggetti tramite queste qualità intuite nella percezione e assunte come apparizioni delle proprietà degli oggetti o come portatrici delle funzioni pratiche che ne definiscono l'uso. Affinché qualcosa appaia alla coscienza, dunque, è necessario che assuma un determinato valore di sostanza conoscitiva. La coscienza è però anche in grado di isolare alcune proprietà sensibili dall'usuale decorso spazio-temporale e causale, in modo da concentrarsi sul loro valore fenomenico. Lungi dal rimanere un modo di apparire di un oggetto nella coscienza, le qualità sensibili divengono così oggetto di una migliore definizione *interna* del fenomeno. In questo modo, l'apparizione sensibile guadagna per la coscienza un inedito grado di chiarezza e definizione a causa della perdita momentanea del proprio valore referenziale. La sostanza conoscitiva può trasformarsi in «rappresentatività» e valere per la coscienza indipendentemente dall'esistenza di un oggetto possibile a cui riferirsi.

Proprio nell'effetto di questa modificazione intenzionale dell'attività ordinaria della coscienza Brandi ravvisa una condizione per la costituzione delle immagini. Da un lato, la coscienza ritrova la propria capacità generale di assumere le apparenze come rappresentative di qualcosa, grazie alla quale la natura può essere determinata secondo le proprietà dei vari domini sensibili. Dall'altro, la rappresentatività

è assunta come semplice apparenza di qualcosa indipendentemente dal fatto che esista o meno, in altre parole come mera immagine di un qualcosa: il correlato intenzionale passa dalla rappresentatività alla «rappresentanza»⁵. È importante notare che questa trasformazione non equivale affatto a una negazione del carattere d'esistenza che comporterebbe l'indistinzione tra l'immagine e l'illusione o l'inganno percettivo. Nel caso dell'illusione, infatti, si ha l'apparire di un oggetto inesistente nella percezione, dal momento che l'intelletto giudica come falso ciò che è offerto dall'intuizione. Nel caso dell'immagine, invece, l'intelletto si fa garante del fatto che la realtà che appare è costitutivamente non esistente e, dunque, sarebbe più corretto affermare che la sua esistenza non è giudicata né falsa, come nel caso dell'illusione, né contraffatta, come nel caso dell'inganno, bensì è in un certo senso ritenuta irrilevante, poiché il valore della relazione di esistenza è revocato. D'altro canto, la costituzione della coscienza in immagine grazie alla riduzione del fenomeno in un semplice correlato intenzionale non comporta l'ammissione dell'esistenza di un duplicato dell'oggetto interno alla coscienza. Brandi è decisamente chiaro in proposito: un'immagine può occorrere per la coscienza solo quando essa considera un oggetto esterno che le appare come un puro fenomeno, revocando la validità della predicazione di esistenza⁶.

Si tratta di un punto importante: nonostante sia centrata sulla coscienza, l'analisi non richiede alcuna moltiplicazione ontologica, perché la condizione necessaria dell'immagine consisterebbe in una modificazione dell'attività intenzionale ordinaria della coscienza. Brandi definisce «simbolico» questo modo dell'intenzionalità che assume il fenomeno come meramente rappresentativo, avendo alterato il valore delle proprietà che caratterizzano l'apparenza o la «conformazione» di un oggetto, vale a dire l'insieme delle proprietà assunte dalla coscienza come rappresentative di un oggetto esistente. Grazie a questa alterazione, la coscienza isola certe qualità che appaiono nella percezione, ne sottrae la sostanza conoscitiva allo spazio, al tempo e alla determinazione causale, per conservarne il valore ma solo se simbolicamente mutato di segno, riducendo così il fenomeno a mera rappresentatività. Dunque, le qualità sensibili della conformazione d'oggetto assumono funzione rappresentativa che ne determina la «figuratività». L'investimento simbolico del fenomeno può mettere in risalto gli attributi della sostanza conoscitiva o la figuratività. Nel primo caso, l'immagine conserva traccia della pregressa attribuzione di esistenza: essa è usata come *analogon* per rinviare a uno o più oggetti oppure inserita in una rete di immagini esclusivamente in base alla portata conoscitiva delle proprietà che vi figurano. Nel secondo, si va incontro alla «costituzione di oggetto»: la rappresentatività diviene pura figuratività che prevale a tal punto da svuotare definitivamente la sostanza conoscitiva di ogni significato esistenziale.

Entrambi i casi, tuttavia, richiedono che un'ulteriore condizione sia

soddisfatta affinché un'immagine in senso pieno si realizzi: l'immagine deve intraprendere un percorso inverso a quello che ha portato alla sua formazione nella coscienza, la rappresentatività e la sostanza conoscitiva devono essere tradotte in un materiale che faccia da supporto all'immagine che torna a essere così oggetto percepibile nel mondo. Questo processo di traduzione è chiamato da Brandi «formulazione» e consiste nella esteriorizzazione in una forma ottenuta tramite l'elaborazione in un materiale delle proprietà della conformazione che la costituzione d'oggetto ha preservato come rilevanti. Sarà la forma così ottenuta a distinguere le immagini dagli oggetti.

Sebbene la formulazione *non* è in alcun modo componente della rappresentanza, il rapporto tra immagine e forma è di implicazione reciproca: non c'è forma che non sia immagine e non c'è immagine alcuna senza forma. Nel caso dell'immagine artistica, poi, il concetto di forma si amplia fino a ricoprire tutte le caratteristiche ascrivibili allo stile: la scelta dell'oggetto, le fasi della costituzione d'oggetto con l'apparire dell'immagine nella coscienza, le fasi della formulazione. Ogni genere d'arte sarà definito dalle specifiche qualità fenomeniche selezionate all'interno della conformazione di oggetto, mentre la capacità della coscienza di modificare la propria attività intenzionale ne fornirà il criterio generale di definizione. Brandi propone così un criterio univoco e comune delle arti radicato nelle capacità cognitive e simboliche della coscienza intenzionale e, allo stesso tempo, apre uno spazio per la descrizione autonoma dei vari generi artistici e delle forme peculiari che li caratterizzano.

Sembrerebbe intuitivo e conseguente, dunque, adottare la formulazione come condizione sufficiente della costituzione di un'immagine, dal momento che per avere un'immagine in senso pieno è necessario che essa sia percepita tramite l'elaborazione di una forma in un materiale. La convinzione di Brandi che l'immagine mentale costituisca un esempio del caso puro dell'immagine in generale, tuttavia, sembra costituire un serio ostacolo all'adozione di questa ipotesi. L'immagine mentale nasce da un ritrarsi della coscienza dal mondo dell'esistenza ed è, quindi, un puro simbolo dell'attività rappresentativa della coscienza⁷. Dovremmo quindi affermare che la percezione delle immagini ordinarie è possibile perché la capacità intenzionale della percezione si modifica in un modo simbolico, di cui l'immagine mentale è correlato esemplare. Se però le cose stanno così, una chiara definizione delle condizioni di fenomeni così diversi quali la percezione ordinaria, la percezione di immagini fisiche, l'intuizione di un'immagine mentale diventa problematica. L'immagine mentale è per definizione priva di un supporto materiale e, dunque, in che modo potrebbe essere considerata come esempio di un caso puro di un fenomeno come l'immagine fisica che richiede la formulazione e con il quale condividerebbe solo la condizione necessaria ma non quella sufficiente?

Nella definizione delle condizioni della percezione di immagini è lecito allora ipotizzare due possibilità:

1) si accentua ciò che accomuna i fenomeni di immagine e se ne individuano la condizione necessaria nella trasformazione intenzionale e la condizione sufficiente nella costituzione di oggetto;

2) si rileva ciò che caratterizza l'immagine in senso pieno e se ne individuano la condizione necessaria nella modificazione intenzionale e la condizione sufficiente nella formulazione.

Entrambe le ipotesi però si prestano a delle obiezioni. Nel primo caso, si darebbe un trattamento uniforme delle immagini in base alla sostanza conoscitiva e alla figuratività, rispetto alle quali la formulazione *in linea di principio* non è altrettanto essenziale. Si paga, però, il prezzo di rendere la formulazione un requisito estrinseco, una proprietà accessoria di un certo tipo di immagini. Nel secondo caso, si rispetterebbero le proprietà ordinarie delle immagini a prezzo di un'argomentazione supplementare per sostenere l'esemplarità dell'immagine mentale. Si potrebbe puntare sulla condivisione del modo simbolico di tutti i tipi di immagine, visto che le immagini mentali possono anche andare incontro alla formulazione, e continuare a considerare l'immagine mentale un caso puro che esemplifica il principio costitutivo di ogni immagine in senso ampio e ordinario. Si introdurrebbe però una distinzione contro-intuitiva, perché l'immagine mentale sarebbe un'immagine in senso stretto ma priva del carattere più evidente delle immagini ordinarie con la quale condividerebbe un principio invece non ordinariamente constatabile.

Questa difficoltà interpretativa è forse una conseguenza del fatto che il tema e l'interesse specifico del *Carmin*e inducono Brandi a elaborare una teoria dell'immagine in generale, definita a partire dalla coscienza e dalla sua capacità rappresentativa, senza considerare che il mondo dei fenomeni possa riconoscere forme di organizzazione non semplicemente imposte dalla coscienza. Fenomeni differenti, quali la percezione e le immagini con o senza supporto condividerebbero lo stesso tratto intenzionale della capacità di rappresentazione, lasciando margini di incertezza su una definizione *clear-cut* delle rispettive condizioni.

A dispetto di queste difficoltà interpretative, tuttavia, è possibile isolare in breve l'invariante della teoria e individuarne chiaramente i vantaggi per una possibile spiegazione soddisfacente.

Il nucleo invariante della teoria delle immagini possiede le seguenti caratteristiche:

a) la definizione delle condizioni della costituzione delle immagini in una qualche relazione con le proprietà già riscontrate nella percezione ordinaria o nelle attività cognitive ad essa sottese;

b) la definizione del carattere epistemico delle immagini come neutrale rispetto all'attribuzione ordinaria di esistenza agli oggetti della

percezione, il che fornisce una distinzione economica delle immagini dalle illusioni e dagli inganni percettivi, mentre la conservazione del carattere di realtà non le riduce a epifenomeno né a residuo della percezione;

c) il riconoscimento della forma come tratto fondamentale dell'immagine, rispetto sia al momento dell'elaborazione sia a quello della fruizione, e conseguentemente della necessità di spiegare il legame tra la forma e la selezione di qualità sensibili incontrate nella percezione;

d) il riconoscimento del carattere cognitivo dell'immagine.

Tali caratteri minimamente condivisi della teoria comportano due importanti vantaggi. In primo luogo, la teoria guadagna in parsimonia ontologica, ma ciò non va a discapito della necessità di fornire differenti descrizioni dei diversi correlati intenzionali e dei diversi modi in cui essi possono essere incorporati in supporti materiali di vario genere. In secondo luogo, la teoria rintraccia la spiegazione della produzione e percezione delle immagini nelle capacità cognitive che costituiscono già la percezione, garantendo così l'uniformità delle prestazioni intenzionali alla base della loro specializzazione e della diversificazione delle condizioni fenomeniche in cui si applicano.

Alle radici della cognizione: schema, immagine e segno

In *Segno e Immagine*⁸, Brandi presenta una compiuta teoria delle condizioni preconettuali della cognizione che chiarisce ulteriormente la relazione tra percezione ordinaria e percezione di immagini. Lo schema è individuato come stadio comune a ogni forma di conoscenza che garantisca le differenze tra attività intenzionali quali la semiosi e l'uso di immagini, ne spieghi la possibilità di trasformarsi l'uno nell'altro, proprio per il suo essere fattore costitutivo della percezione.

Una nuvola in cielo, per esempio, oggetto della percezione ordinaria, può essere soggetta a un investimento simbolico che ne vincola il significato a segno della pioggia o a oggetto "prelevato in immagine" per essere messo tra parentesi e tenuto disponibile per ulteriori trasformazioni intenzionali. Una volta che la coscienza abbia assegnato all'oggetto una funzione intenzionale nuova, il valore assunto nella percezione ordinaria non solo si muta in segno o immagine, ma può anche passare dall'uno all'altra. La nuvola segno di pioggia può essere assimilata a un'immagine e divenire una nuvola dipinta in un quadro di paesaggio e, reciprocamente, la nuvola-immagine può essere assimilata a un segno e rinviare a qualcosa di esterno al contesto del dipinto in cui ha assunto forma specifica. Questa reversibilità testimonierebbe uno stadio dell'attività cognitiva della coscienza che ne è la radice comune ed è definito ora come una *procedura* cognitiva: lo schematismo trascendentale. Rispetto al *Carmine*, la capacità intenzionale

della coscienza non oscilla più tra possibilità di ridurre in immagine e capacità rappresentativa e guadagna in generalità. Inoltre, l'esplicita affermazione che gli schemi non sono riducibili né a rappresentazioni né a concetti consente di non di ricorrere all'immagine mentale come caso puro e di chiarire la funzione dello stadio preconettuale nella percezione⁹. Non sorprende, allora, che Brandi ricorra alle pagine di *Arte e percezione visiva* in cui Arnheim equipara le *qualità gestaltiche* a degli schemi sensoriali¹⁰. Le qualità gestaltiche, infatti, sono proprietà strutturali e generali di un intero dipendenti dalle relazioni tra le parti che identificano un oggetto, lo localizzano nel campo percettivo, ne individuano gli aspetti simili che determinano l'appartenenza a un genere o permettono di coglierne gli equivalenti in contesti e oggetti di genere differente. La percezione coglie le qualità gestaltiche sotto forma di «concetti percettivi», di cui Arnheim parla anche in termini di schemi, vale a dire qualità sensoriali generalizzate che corrispondono ai tratti rilevanti del complesso stimolatorio e approssimano così la struttura degli oggetti date certe condizioni relative alla percezione e alle circostanze date. Non sorprende, dunque, che questa consonanza terminologica abbia indotto Brandi a identificare lo schematismo trascendentale e i concetti percettivi, affermando quindi che lo stadio preconettuale può essere considerato successivo alla percezione solo per «convenienza d'analisi», dal momento che anzi ne costituisce la caratteristica essenziale.

Per Brandi, gli schemi selezionano i caratteri salienti sotto forma di proprietà conoscitive che però vengono esibite come qualità sensibili che ne rispecchiano le caratteristiche. Lo schema può poi evolvere verso l'immagine o il segno. Nel primo caso, le proprietà che esibiscono le caratteristiche di un oggetto si subordinano a un contenuto conoscitivo, come quando la raffigurazione paleolitica di un bisonte rinvia anche se in forma ancora simbolica, vale a dire con un'ostensione figurativa, alla cattura. L'esibizione figurativa può poi essere ridimensionata a mero veicolo e trasformata in puro valore semantico trasmesso da segni che riducono sempre più la figuratività. Nel secondo, la sostanza conoscitiva viene progressivamente subordinata alla «specularità», termine più ampio ma sinonimo di figuratività che comprende anche i valori sensibili della foneticità o della sonorità.

L'invariante della teoria è quindi affinato: le condizioni della produzione e percezione delle immagini dipendono in maniera necessaria e essenziale dalla procedura cognitiva che costituisce la percezione, non assimilabile di per sé alla rappresentazione, perché consiste invece nell'ordinare i tratti salienti dei fenomeni in strutture generalizzabili. Le condizioni delle immagini già segnalate si precisano, dunque, come forme di riorganizzazione delle dimensioni conoscitive preconettuali. Si può ragionevolmente concludere, quindi, che le diverse condizioni per la percezione ordinaria e pittorica dipendono per Brandi da un

processo di differenziazione di una stessa procedura cognitiva che introduce distinzioni di specie *interne* alla cognizione.

Teorie a confronto

Ritengo sia utile saggiare la portata euristica della teoria centrata sulla nozione di schema, i cui risultati possono essere confrontati con i problemi e i modelli di spiegazione della percezione pittorica proposti in psicologia e nelle scienze cognitive. Il criterio di commensurabilità tra le teorie potrebbe essere fornito da un campo di problemi comune entro cui è ragionevole attendersi un confronto di modelli in vista di una spiegazione condivisa. Il campo potrebbe essere delineato dalle seguenti domande:

(1) le abilità di elaborazione e di percezione delle immagini appartengono all'insieme delle abilità condivise dal sistema percettivo?

(2) qualunque sia la risposta a (1), vi sono evidenze che inducono a ritenere la percezione pittorica equivalente alla percezione ordinaria?

(3) è possibile individuare la condizione che garantisce la corrispondenza tra un fenomeno percettivo e un'immagine e darne una definizione chiara e esaustiva, tale da prevedere anche i casi in cui questa corrispondenza fallisce o è assente e da rubricarli inequivocabilmente come esempi di categorie di fenomeni differenti da quella che raggruppa in sé le immagini?

(4) qual è il ruolo che la necessità di essere dotata di un supporto materiale gioca nella stessa definizione delle abilità di cui alla domanda (1)?

È interessante notare come le risposte fornite da Arnheim e Bozzi dipendano anche da assunzioni diverse sulla fenomenologia rispetto a quelle di Brandi.

Per Arnheim¹¹, lungi dall'imporre un'organizzazione a una molteplicità sensoriale, la percezione coglie i tratti salienti del complesso di stimolazione e ne approssima la caratteristica globale e generalizzabile, dati i vincoli del sistema di riferimento e le condizioni generali in cui si trovano il sistema nervoso centrale. La capacità di elaborare, trasformare e trasporre queste caratteristiche strutturali dando loro forma su un supporto con una specifica tecnica, tenuto conto delle proprietà peculiari del materiale, e di riconoscerne le caratteristiche invarianti attraverso le modificazioni imposte dalla natura specifica della trasposizione, dà luogo a ciò che Arnheim definisce «concetto rappresentativo»¹². Queste abilità sono un sottoinsieme delle ordinarie abilità percettive, senza tuttavia che ciò induca a equiparare percezione ordinaria e percezione pittorica. Infatti, è vero che i principi che regolano il funzionamento della percezione ordinaria governano anche la percezione delle immagini e ne orientano la produzione in vista delle

abilità percettive standard di riconoscimento dell'osservatore, ma il supporto fisico, il materiale di cui è composto e le tecniche richieste per modificarne le proprietà impongono vincoli che ne differenziano il funzionamento rispetto alla percezione ordinaria.

L'accento posto sul carattere strutturale delle proprietà visive tratte dalla percezione ordinaria nella percezione pittorica consente di impostare poi la relazione di corrispondenza tra oggetti/contesti e immagini/scene in termini di equivalenza strutturale o isomorfismo, al di qua dalla *vexata quaestio* della somiglianza della rappresentazione e al di là del problema del realismo proiettivo e della teoria dell'immagine come riproduzione, sia essa copia o una rielaborazione di una registrazione. Spetta quindi alla natura della equivalenza strutturale, determinata caso per caso anche dalle proprietà del supporto e della tecnica impiegata, la funzione di stabilire quando la corrispondenza è tale da permettere a un osservatore di vedere un'immagine o meno. I vincoli generali che l'equivalenza deve soddisfare sono semplicemente la chiarezza nella manifestazione dei rapporti visivi e la rilevanza delle proprietà selezionate. Nel caso in cui l'immagine costituisca il nucleo di un oggetto d'arte, il criterio di successo della traduzione visiva delle qualità strutturali si restringe nel richiedere che la composizione dei valori visivi sia tale da fornire una dichiarazione intuitiva del significato generale espresso dall'opera.

L'uso della nozione di concetto rappresentativo ha come conseguenza che il concetto di immagine in senso ordinario si ampli fino a includere i diagrammi, i grafici, le mappe, ma escluda sia le immagini mentali sia le immagini speculari, dal momento che entrambe non soddisfano la condizione della elaborazione e traduzione visiva su un supporto.

Bisogna notare che Arnheim non ricorre a un principio che individui contemporaneamente ciò che accomuna e differenzia la percezione di oggetti ordinari e di immagini, evitando le ambiguità del principio di rappresentazione intenzionale. Inoltre, i principi che regolano la percezione ordinaria e i vincoli imposti nella percezione pittorica riproducono esattamente la dinamica che governa il funzionamento dei sistemi fisici considerati a livello macroscopico. Così, Arnheim conserva i vantaggi dell'invariante della teoria di Brandt ma in più riconosce un piano comune che rende conto dell'organizzazione dei sistemi naturali e fisici e dei sistemi psicologici e fenomenici.

È proprio l'organizzazione direttamente osservabile dei fenomeni a costituire per Bozzi la *ratio* che permette di individuare le condizioni fenomenologiche delle immagini¹³. La fenomenologia sperimentale si distingue dalla teoria di Brandt per l'assunzione che non esista alcun senso accettabile in cui la nozione di rappresentazione svolga una funzione esplicativa nello studio della percezione e che lo studio dei fenomeni non deve ricorrere a nozioni che non siano riconducibili a qualcosa di direttamente constatabile o che in qualche modo si trovi

allo stesso livello dell'esperienza diretta. Bisogna descrivere, invece, le relazioni tra i fenomeni che istituiscono una serie di dipendenze reciproche che fanno del mondo della percezione un mondo dotato di ordine e articolazione propri e specifici. Nello studio delle condizioni delle immagini, la domanda a cui rispondere diviene: grazie a quali relazioni fenomenologiche certi pezzi di mondo e non altri possono smettere di valere per se stessi e diventare immagini o rappresentazioni di altri pezzi di mondo? Per rispondere, sarà sufficiente far variare le proprietà fenomeniche manipolando una serie di fenomeni in modo da individuare i limiti oltre i quali si verifica una modificazione di funzione e di categoria fenomenica.

Bozzi propone due serie di variazioni di proprietà fenomeniche, una in cui si incrementa e una in cui si diminuisce il numero di proprietà delle immagini rispetto alla percezione della realtà. Nella prima, si passa da una foto in bianco e nero a una foto e un film stereoscopici di un uomo che nuota in acqua. Si nota allora che l'aggiunta della terza dimensione dalla foto in bianco e nero a quella stereoscopica non aumenta ma anzi diminuisce la riconoscibilità della raffigurazione dell'acqua. Il guadagno dimensionale della stereoscopia avviene a discapito della percezione della trasparenza che è proprietà fenomenica caratterizzante la percezione dell'acqua, dal momento che la tridimensionalità non è compatibile con il vincolo imposto dal supporto cartaceo che offre solo una superficie immobile e bidimensionale alla percezione. Bozzi nota che a causa di questa incompatibilità la percezione della tridimensionalità comporta una variazione nell'apparenza della natura della sostanza raffigurata che da liquida sembra transitare verso lo stato di un mezzo elastico. Se il supporto prevede il movimento, come nel caso del film stereoscopico a colori, la tridimensionalità ritorna a combinarsi in maniera coerente con la trasparenza e lo stato liquido della sostanza in cui è immerso il corpo del nuotatore, fornendo così un insieme di proprietà fenomeniche sufficienti a far percepire il film come una buona immagine. Nella seconda serie, si passa dalla percezione della scena reale dell'uomo in acqua al film stereoscopico, alla foto a colori e poi in bianco e nero, a un disegno accurato, a un semplice schizzo. Il venire a mancare di movimento, collocazione spazio-temporale, tridimensionalità, colori, mostra il limite a partire dal quale si apre il campo delle immagini possibili perché l'assenza di alcune proprietà è sufficiente a compromettere la percezione delle proprietà della scena visualizzate su un altro piano o supporto. D'altro canto, però, nessuna di queste sottrazioni di proprietà è discriminante sufficiente per la costituzione o meno di una buona immagine: la sottrazione del movimento e della tridimensionalità nella foto o dei colori nella foto in bianco e nero, la sostituzione delle proprietà della foto con alcuni tratti grafici di un disegno a mano libera non precludono la percezione di una buona immagine.

Ciò dimostra che le condizioni della percezione pittorica si instaurano solo se un certo *insieme di relazioni* fenomeniche non sono più osservabili e se le proprietà visibili dell'immagine sono compatibili con la natura planare del supporto o dello spazio di visualizzazione. Queste condizioni escludono la rappresentazione o il segno. Passando da un disegno a un semplice schizzo si sperimenta il limite inferiore dell'immagine, di qua dal quale essa diviene una rappresentazione perché *non* possiede certe proprietà in grado di far accedere l'osservatore *direttamente* alla percezione della scena raffigurata.

Anche per la fenomenologia sperimentale, dunque, le abilità della percezione pittorica si fondano su quelle della percezione ordinaria, senza che però ciò comporti l'individuazione di un terzo elemento comune a entrambe e, al pari di Arnheim, il supporto è considerato non semplicemente una ulteriore specificazione dell'immagine ma una condizione essenziale per la sua percezione.

Conclusione

Il confronto di Brandi con Arnheim e Bozzi intendeva mostrare come i vantaggi dell'impostazione comune si conservino in un possibile campo comune di ricerca.

Chi volesse misurarsi con la complessità e la fecondità delle tesi di Brandi dovrebbe probabilmente ripartire dal tentativo di fornire risposte univoche alle questioni summenzionate coerenti con le sue assunzioni di base. Un confronto interessante potrebbe aprirsi anche con quelle teorie delle scienze cognitive che ricorrono alla nozione di schema per spiegare differenti prestazioni cognitive che vanno dalla percezione alla categorizzazione e alla metaforizzazione delle proprietà percepite nel linguaggio e nella produzione di artefatti simbolici e culturali ¹⁴.

Ciò richiede però l'individuazione delle caratteristiche fondamentali dello schema, la loro connessione con abilità spaziali e di azione, e la definizione esatta del principio che regola la metaforizzazione. Per una teoria delle immagini, poi, questo è un punto particolarmente critico che permette di caratterizzarla rispetto alle diverse teorie della percezione pittorica: le *recognition theories*, le convenzionaliste, le costruttiviste, le procedurali ¹⁵.

Sarà possibile così preservare i vantaggi che la teoria di Brandi, Arnheim, Bozzi condividono e apprezzarne le diverse opzioni in un piano comune in cui la teoria si sposi alla ricerca empirica e sperimentale in modo proficuo.

¹ Cfr. C. Brandi, *Carmine o della pittura* (1945), Roma, Editori Riuniti, 1992.

² Ivi, p. 33. Sui concetti di realtà e esistenza nelle opere di Brandi si veda P. D'Angelo, *Realtà pura e stanza nell'estetica di Brandi*, in L. Russo (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Palermo, Annali delle Facoltà di Lettere e Filosofia di Palermo, 1986, pp. 35-47.

³ Cfr. *Carmine o della pittura*, cit., pp. 20, 38, 42, 148. Il problema posto dal carattere "informe" di ciò che diviene oggetto e immagine grazie alla mediazione delle categorie intenzionali della coscienza è complesso, perché in esso alla questione teorica si intreccia quella delle fonti di Brandi, che oltre che con Kant, Croce e il purovisibilismo, dialoga anche con Sartre la cui conoscenza, come già rilevato da L. Russo nella sua *Prefazione* all'opera (ivi, p. LI, n. 24), data fin dal 1939. D'altro canto, non bisogna dimenticare che l'*incipit* del *Carmine* è dato da un ritratto che non è «cosa della natura». Bisognerebbe poi analizzare i diversi contesti in cui Brandi ascrive un tale carattere a quanto è esterno alla coscienza: il suo discorso a volte verte sul dato *tout court*, a volte su ciò che deve diventare materia di un'immagine o della realtà pura dell'arte. L'intento di queste pagine, però, è evidenziare le implicazioni che ciò comporta per l'analisi dell'ordine e dell'organizzazione dei fenomeni e, di conseguenza, per una teoria delle immagini.

⁴ Si tratta della traduzione dell'espressione "*picture perception*" introdotta specificamente da J. J. Gibson per designare le forme di percezione di immagini bidimensionali, siano esse dotate di movimento o no, e tridimensionali, con un'estensione quindi molto più ampia di quanto il termine italiano corrispondente potrebbe far ritenere.

⁵ Ivi, p. 38.

⁶ Ivi, p. 19.

⁷ Ivi, p. 23.

⁸ C. Brandi, *Segno e immagine*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2001⁴.

⁹ Ivi, p. 12. Questa interpretazione dello schematismo come procedura si discosta dalla lettura di Brandi da parte di Garroni che conserva sempre una sorta di primarietà dell'immagine sullo schema pur marcandone in modo magistrale la natura trascendentale in un serrato confronto con le ragioni di Kant nella terza Critica. Pur condividendo l'impostazione generale di Garroni, mi sembra che questa differente lettura riesca a mettere in evidenza meglio le caratteristiche che distinguono questa versione della teoria da quella elaborata nel *Carmine*. Per Garroni, il riferimento è a *La definizione dell'arte e lo statuto trascendentale dell'estetica: immagine, segno, schema*, in *Brandi e l'estetica*, cit., pp. 53-76.

¹⁰ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1996¹², p. 58.

¹¹ R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, cit.; Id., *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974.

¹² È la nozione di concetto rappresentativo a essere cruciale per una buona teoria della percezione pittorica. Il punto è sottolineato con forza e ampiezza di riferimenti da L. Pizzo Russo, *Le Arti e la psicologia*, Milano, Il Castoro, 2003.

¹³ Cfr. P. Bozzi, *Vorstellung. La foto, lo stereoscopio, l'acqua e la gelatina*, in Id., *Experimenta in visu. Ricerche sulla percezione*, Milano, Guerini, 1993, pp. 199-210.

¹⁴ Cfr. A. Peruzzi, *An Essay on the Notion of Schema*, in L. Albertazzi (a cura di), *Shapes of Forms*, Dordrecht, Kluwer, 1999, pp. 191-243.

¹⁵ Per le *recognition theories*, che possono comprendere sia Arnheim sia Bozzi, si veda J. E. Cutting - M. Massironi, *Pictures and their Special Status in Perceptual and Cognitive Inquiry*, in J. Hochberg (a c. di), *Perception and Cognition at Century's End: History, Philosophy, and Theory*, Academic Press, San Diego, 1988, pp. 137-68. Quanto a quelle procedurali, una buona esposizione è M. Rollins, *Perceptual Strategies and Pictorial Content*, in in Hecht H. - Schwartz R. - Atherton M. (a cura di), *Looking into Pictures. An Interdisciplinary Approach to Pictorial Space*, MIT Press, Cambridge-London, 2003, pp. 99-122.

Cesare Brandi e la teoria dell'ornamento

di Elisabetta Di Stefano

A metà del Novecento Cesare Brandi, nel suo *Eliante o dell'Architettura* (1956), mette a confronto le due teorie architettoniche che hanno animato il dibattito di inizio secolo: la corrente funzionale o razionale e quella organica¹, prendendo le distanze da entrambe. La prima, com'è noto, s'identifica col Movimento Moderno che, a partire da Wright, Le Corbusier e Mies van der Rohe, privilegia, pur nella diversità delle rispettive architetture, un'estetica minimalista, in cui la forma è correlata alla funzione; la seconda tendenza aspira ad un'architettura che modelli le sue forme su quelle naturali per creare una funzionalità più aderente ai bisogni e alle necessità dell'uomo. In realtà tale contrapposizione risulta talvolta rigida poiché le due correnti non sono esenti da interrelazioni e, pur con sfumature concettuali differenti, si focalizzano entrambe su istanze funzionali.

Il dialogo *Eliante* costituisce, insieme al *Carmine o della Pittura* (1945), all'*Arcadio o della Scultura* (1956) e al *Celso o della Poesia* (1957), la cosiddetta "tetralogia di Elicona", quattro opere in cui Brandi adotta la forma dialogica per affrontare tematiche estetiche. In particolare l'*Eliante* suscitò un interesse più ampio di quello toccato agli altri dialoghi di Elicona, in quanto introduce una pluralità di tematiche: il rapporto con lo stile, con il linguaggio, la relazione tra configurazione e forma che si traduce in quella tra tettonica e architettura, l'appello ad un sostrato conoscitivo che sottenda all'architettura intesa come figuratività, ovvero come frutto della dialettica tra percezione e concetto. Ma soprattutto, l'*Eliante* ha il merito di aver riportato alla ribalta la questione dell'ornamento, affermando coraggiosamente in un periodo di *damnatio ornamenta*, l'impossibilità per l'architettura «di essere soltanto funzionale, senza negare se stessa come architettura e ridursi ad una passiva costruttività»².

In realtà Brandi non adopera mai termine "ornamento", bensì quello di "ornato", una scelta forse poco felice perché sollecita immediatamente le valenze negative che secoli di teoria architettonica hanno sedimentato sul concetto di ornamento, inteso come sorta di abbellimento estrinseco e inessenziale. Le fonti di tale svalutazione risalgono alla retorica antica, cui la teoria dell'architettura, già a par-

tire da Vitruvio e da Leon Battista Alberti, ha attinto ampiamente per coniare il suo sistema terminologico e concettuale ³.

La retorica contrapponeva *res* – i concetti, reperiti durante la fase dell'*inventio* e organizzati durante la fase della *dispositio* – a *verba* – l'espressione formulata in modo elegante e appropriato, grazie ad un apparato di figure ornamentali con cui il discorso era arricchito durante la fase dell'*elocutio*. Per Cicerone l'arte del discorso comincia quando al *recte dicere* si aggiunge il *bene dicere* poiché solo l'ornato può rendere il discorso efficace e persuasivo: «Due dunque sono gli scopi che ci dobbiamo prefiggere nelle cause, uno riguardante il contenuto e l'altro la forma del discorso. [...] Il secondo è quello in cui spiccano la forza incomparabile e l'ingegno dell'oratore e consiste nel parlare con stile ornato, copioso e vario» ⁴. Ma i tropi e le figure che rientrano nel campo dell'*elocutio* sono spesso guardati con sospetto in quanto esprimono, con un supplemento di volute ornamentali, quello che si potrebbe dire senza falsi artifici ⁵.

Consapevole di questa connotazione semantica negativa del termine *ornato*, Brandi si affretta a distinguerlo dal concetto di *decorazione*, intesa come «incrostazione arbitraria» ⁶, e benché non escluda che «l'ornato possa scadere a incrostazione, a motivo pedestremente edonistico» ⁷, si preoccupa di precisare l'importante ruolo fondativo che, a suo parere, l'ornato svolge nell'architettura, poiché costituisce l'«*originaria integrazione della nudità funzionale della tettonica per ascendere all'immagine*» ⁸. Si tratta di una definizione significativa, in cui ogni parola si carica di un profondo spessore semantico, e che contiene in *nuce* l'intera teoria brandiana dell'ornamento; pertanto un esame dei singoli termini sarà sicuramente proficuo all'analisi di tale teoria.

Il sostantivo “integrazione”, indicando la possibilità di rendere «intero, pieno, perfetto ciò che è incompleto o insufficiente a un determinato scopo, aggiungendo quanto è necessario o supplendo al difetto con mezzi opportuni» ⁹, conferisce all'ornato il valore di un complemento indispensabile al raggiungimento della perfetta *integritas*, ovvero della perfezione naturale della forma. In realtà questo concetto non è del tutto alieno alla teoria dell'ornamento fin dalle prime trattazioni rinascimentali; lo stesso Leon Battista Alberti definisce l'ornamento una sorta di “completamento”, un elemento che è *affictum*, “aggiunto”, ma nello stesso tempo *compactum*, “unito insieme” alla *pulchritudo* ovvero alla bellezza strutturale ¹⁰.

Anche il richiamo di Brandi alla “nudità funzionale della tettonica” ripropone in un lessico più moderno la metafora della “veste”, spesso ricorrente nella riflessione architettonica dall'antichità ai nostri giorni ¹¹. Si tratta di una metafora su cui grava l'alone negativo proiettato dalla tradizione retorica ¹² che ha finito per attribuire l'essenza della bellezza al corpo nudo, relegando l'ornamento ad elemento accessorio, e quindi non appartenente alla specificità rappresentativa dell'oggetto,

alla sua costituzione. Tale metafora è già presente nel *De re aedificatoria*, dove si afferma che l'edificio deve esser finito nudo, cioè grezzo, prima di esser rivestito di ornamenti («nudum enim absolvisse oportet opus, antequam vestias»¹³), contrapponendo così la struttura all'accessorio esornativo¹⁴. Si delinea, pertanto, fin da questo primo trattato rinascimentale la dialettica tra struttura e ornamento, con uno scarto valutativo a danno del secondo, che graverà su tutte le successive formulazioni teoriche.

Tuttavia questa dicotomia trova in Brandi originale conciliazione grazie a una originale rielaborazione dello "schematismo" kantiano¹⁵ che nell'*Eliante* viene adattato all'architettura. Lo "schematismo trascendentale" è quel processo che, nella *Critica della ragion pura* (*Analistica trascendentale* II, 1), interviene a spiegare il meccanismo della conoscenza nella fase in cui i dati raccolti dalla percezione sensoriale vengono elaborati in "schemi" (della qualità, della quantità etc.) che fanno da intermediari tra la percezione avuta e il concetto non ancora formato. Di conseguenza lo "schema trascendentale" è una rappresentazione intermedia che rende possibile l'elaborazione dei dati provenienti dall'esperienza sensibile alla luce delle categorie dell'intelletto e ha una natura ancipite, perché si apre sia verso l'immagine, sia verso il concetto, ossia il segno. In quest'ultimo rimane una traccia della figuratività dello schema, così come nell'immagine, cui giunge l'arte, non viene interamente abolito il legame con un contenuto di conoscenza.

L'architettura, a differenza delle altre arti, non imita un modello esterno, ma risponde ad un bisogno (di riparo, di copertura), per cui apparentemente non ha un oggetto da cui elaborare uno schema: «mentre le altre arti si dipartono da un oggetto naturale, l'architettura non ha oggetto. Prima del giglio dipinto c'è il giglio vero: prima del tempio non c'è nulla, perché anche la più rozza espressione architettonica, la capanna, è opera dell'uomo»¹⁶. Tuttavia questo *gap* che sembrerebbe porre l'architettura su un piano diverso e meno elevato rispetto alle altre due arti figurative, nate per diletto e non per esigenze pratiche, viene meno se si considera che, anche per la pittura e la scultura, la creazione artistica ha la sua genesi non da un oggetto esterno, ma dall'immagine che l'artista ha dentro di sé¹⁷ e che, plasmata dalla coscienza, assurge a realtà pura e universale¹⁸. Come per la pittura l'oggetto da imitare viene rielaborato in uno schema mentale, a cui poi fa riferimento l'artista al momento di realizzare l'opera¹⁹, allo stesso modo in architettura dal bisogno di ripararsi viene elaborato uno schema che costituisce il presupposto di riferimento per realizzare la costruzione architettonica. Pertanto il bisogno primordiale di riparo che sta a fondamento dell'architettura, benché non corrisponda ad un oggetto esterno, proviene da uno schema che non è ancora né concetto né immagine di casa, ma «è il nucleo della sostanza conoscitiva la quale cerca prima di tutto di convertirsi in figuratività: la figuratività

che i primi rozzi uomini identificarono nella caverna e trasferirono poi alla capanna»²⁰.

Tuttavia l'architetto percorre un cammino inverso a quello del pittore: questi di fronte alla frammentarietà naturale mira a risalire ad un principio armonizzante, che potrà anche essere la nudità del solido geometrico; l'altro affinché il ritmo non si istituisca senza figuratività, nell'astrazione dello schema, deve infrangere la passività geometrica cui fatalmente conduce la tettonica²¹.

A questo proposito merita qualche considerazione anche il termine "tettonica", che sarà di gran voga nel dibattito architettonico dell'ultimo Novecento²², e che Brandi impiega in riferimento alla struttura²³, per indicare la mera configurazione. La tettonica costituisce il nudo schema di una funzionalità, ovvero di un bisogno da soddisfare (ad esempio quello di ripararsi) che deve ancora trasformarsi in forma e quindi in architettura. Questo cammino dallo schema all'immagine e, quindi, all'oggetto è il fondamento per cui è possibile l'architettura come arte: «Dall'esaudire un bisogno pratico l'architettura non trae dunque un'origine più umile delle altre arti, ma fonda la condizione stessa per essere arte, poiché in quel bisogno darà la sostanza conoscitiva all'immagine»²⁴. In particolare nell'architettura la figuratività si fonda sulla tettonica che sta all'architettura «nello stesso identico rapporto in cui la conformazione sta alla forma»²⁵.

Ma è soprattutto nell'aggettivo "originaria" che si condensa la novità della teoria di Brandi per il quale il valore fondativo dell'ornato va riconosciuto nel momento della genesi dell'architettura, dove svolge un ruolo non solo «legittimo, ma indispensabile nell'ascesa dalla conformazione alla forma»²⁶. A differenza della decorazione, l'ornato non è riconducibile ad un regesto di elementi giustapposti²⁷, né può essere ricondotto ai meri particolari formalistici, ma si localizza alla radice del processo artistico. Pertanto con questo concetto Brandi intende «lo sforzo per trasformare l'aridità concettuale dello schema in figuratività»²⁸, e dunque ciò che rende l'edificare non più semplice tettonica, ma arte. In conclusione l'ornato, integrando e completando la "nuda struttura" della configurazione, che risponde ad esigenze di funzionalità, gli conferisce valenza artistica.

Brandi tocca così la questione più importante del dibattito architettonico contemporaneo, ovvero il rapporto tra forma e funzione. Secondo lui, l'aforisma della "funzione che crea la forma"²⁹ rappresenta «la proiezione del determinismo positivista sulla libera attività della coscienza»³⁰. È vero che «ogni architettura è, nella sua fase prearchitettonica, funzionale, e non si è dato architettura, infatti, in nessun'epoca, che non soddisfacesse a dei bisogni determinati»³¹, ma è anche vero che giudicarla dalla corrispondenza all'uso sarebbe tanto erroneo quanto pretendere «la verità storica da un romanzo o da una pittura la rassomiglianza»³². Nel giudizio su un'opera d'arte interven-

gono due istanze, una pratica e una estetica, la prima non può intervenire nell'apprezzamento di un arco di trionfo «uno degli oggetti più decisamente inutili prodotti dall'architettura»³³; l'uso pertanto non è un criterio di giudizio finale e tale giudizio rientrerà, di volta in volta, in un'esperienza trasmissibile a titolo storico, ma non normativo³⁴. Inoltre allo schema che l'uomo si forma per soddisfare un determinato bisogno possono corrispondere infinite conformazioni tettoniche, come prova l'odierna concezione del *design* intesa quale progettazione infinita³⁵. Pertanto le varie conformazioni sono il prodotto sia dell'uso, al quale l'edificio è destinato, sia del materiale scelto, ma questi non determineranno in modo meccanico la forma architettonica che nasce quando le caratteristiche meramente tettoniche si accendono nella fantasia figurativa dell'artista e diventano ornato³⁶: «Ad esempio, non c'è dubbio che il tempio greco è stato elaborato in pietra o in marmo a partire dalle prime costruzioni in legno. Il legno rappresentò la materia più ovvia e facile ai primi costruttori che volevano realizzare lo schema di un luogo coperto per il culto. Le caratteristiche meramente tettoniche, connesse all'esigenza di dar luogo ad uno spazio coperto, si articolarono in un modo tale da permettere il passaggio ad una materia più duratura come la pietra o più nobile come il marmo. Ma l'invenzione formale che nel frattempo si era esercitata riscattando ad 'ornato' degli espedienti pratici come i gocciolatoi, la testa delle travature, gli spioventi del tetto e via dicendo, poté svincolarsi completamente dalla materia in cui in primo tempo era avvenuta la realizzazione tettonica dello schema»³⁷.

Per far comprendere la differenza tra la decorazione intesa come «incrostazione marginale e parassitaria» e l'ornato inteso come «preventivo articolarsi del bruto elemento funzionale, come predisposizione all'immagine»³⁸, Brandi adduce l'esempio della colonna dorica. La colonna nella sua origine tettonica è un tronco messo a sostegno. Nel momento in cui il fusto ligneo viene sottratto alla sua brutalità funzionale e, pur conservando la sua funzione statica, si trasferisce in una sfera diversa, non più retta solo dalle leggi della fisica e dalle esigenze utilitaristiche, si ha il passaggio dalla «conformazione» del fusto d'albero alla «forma» architettonica, intesa come elemento di ritmo. Nell'elemento funzionale, infatti, l'architetto cerca un ritmo nuovo e diverso, la rigidità geometrica si attenua e nasce, così, l'ornato. Ma proprio in questo momento l'ornato scompare, almeno quello inteso in senso di voluttuario e aggiuntivo, perché ciò che rimane è pura forma³⁹. In questo consiste la differenza tra l'architettura egizia, ittita e assira⁴⁰ e quella greca: nella prima il bizzarro elemento ornamentale rimane decorativo ed esterno, nella seconda l'esigenza di ritmo porta a fondere i vari elementi tettonici in una forma che legghi strettamente alla funzionalità originaria un ornato indissolubile dal costituirsi stesso dell'oggetto ed indispensabile perché dalla tettonica si passi all'architettura⁴¹.

Chiarito il ruolo dell'ornato nel passaggio dalla conformazione alla forma, Brandi indica, quale esempio di mancata «sublimazione dell'elemento tettonico», il cemento armato che gli architetti moderni si limitano nascondere o ad incrostare, lasciandolo raramente a vista. Secondo Brandi affinché la manipolazione del cemento armato possa intraprendere lo stesso percorso evolutivo della colonna, occorrerebbe che le caratteristiche strutturali di questo materiale, senza essere truccate o nascoste da vuui accessori, si elevassero a dati intrinseci della forma. Ma ciò non è ancora avvenuto, infatti «l'impressione che produce a Marsiglia, nella famigerata 'Unità d'abitazione' di Le Corbusier, la tessitura spigata delle tavole, è quella che fanno le pareti che hanno perso le incrostazioni di marmo e rivelano le impronte delle lastre cadute. Nessuno, per quanto volenteroso, potrà davvero essere illuso che quell'elemento tettonico sia trasvolato in forma, a prescindere da altre considerazioni su quel penosissimo edificio»⁴².

Come già altre volte Brandi aveva mostrato delle incomprensioni, benché poi emendate⁴³, su alcune espressioni d'arte contemporanea, allo stesso modo qui il suo giudizio di gusto si mostra poco aperto verso l'affermarsi del nuovo linguaggio architettonico di carattere brutalista. D'altronde, benché si interessi alle questioni più scottanti del dibattito artistico del tempo, Brandi si fa sostenitore di una teoria estetica basata sulla forma come equilibrio. Gli stessi nomi classicheggianti, scelti per i protagonisti dei suoi dialoghi – Eliante, Diodato, Arcadio, Celso ecc. –, palesano un ideale di rassicurante armonia che non appartiene più all'età contemporanea e che, di conseguenza, lo rende diffidente nei confronti delle espressioni artistiche, e soprattutto architettoniche, più trasgressive e provocatorie del Novecento, quali, ad esempio, il Brutalismo.

Il termine deriva dal *béton brut* corbusieriano di Marsiglia e, prima ancora, da un'aforisma contenuto in *Verso un'architettura* che già nel 1921 sembra abiurare al purismo: «Architettura è stabilire rapporti emozionali con materiali grezzi»⁴⁴. Per materie grezze si intende l'ostentazione provocatoria non solo di cemento, vetro, acciaio e mattoni, ma anche fili elettrici e tubature degli impianti in modo che l'edificio si mostri esattamente qual è, senza menzogne ed inganni, anzi con polemica rudezza contro ogni finitura gradevole. Il Brutalismo è stato il fenomeno contestatario più rilevante del periodo 1950-90; opponendosi ad un'estetica classica, tenta di affrontare una società di produzione di massa, elaborando una nuova "estetica del brutto" dalle forze potenti e confuse che sono in gioco: alla misura armonica preferisce il *cluster*, il grappolo, l'aggregazione intrecciata, complicata, spesso mobile⁴⁵. Ne deriva un'attenzione verso l'architettura popolare, casuale e indeterminata, nel tentativo di stabilire un rapporto con la realtà banale e il quotidiano. Il Brutalismo, come la Pop Art, rompe l'incomunicabilità tra arte e vita, sollecita l'architettura a cimentarsi

col mondo esterno, con i paesaggi desolati, le città repellenti, le strade ingombre di detriti e marciume ⁴⁶.

Molte delle tendenze del Brutalismo, nella versione neoespressionista del brasiliano Oscar Niemayer ⁴⁷ o dei neorealisti italiani ⁴⁸, potrebbero essere classificate nell'ambito del "Manierismo moderno", in quanto riprendono il linguaggio dei maestri e lo rielaborano, applicandolo a cornici più vaste, utilizzando tecniche espressive pluralistiche ⁴⁹. Tra i "Nuovi Manieristi" viene talvolta annoverato anche Robert Venturi poiché, in modo provocatorio, teorizza il manierismo, auspicando ad un'architettura basata sulla ricchezza e sull'ambiguità dell'esperienza moderna. In tal modo mira a combattere il puritanesimo razionalista e a trarre dal paesaggio quotidiano, volgare e disprezzato, un ordine complesso, contraddittorio e vitale volto all'inclusivismo pluralistico ⁵⁰.

Al di là della polemica con il Movimento Moderno, nessun legame sembra accomunare Brandi e Venturi; in realtà, benché guidati da interessi diversi e pur facendo riferimento a sistemi concettuali differenti, alcune delle loro riflessioni si prestano a interessanti accostamenti. Entrambi infatti hanno evidenziato l'importanza assunta dall'iconografia, nelle varie epoche, sottolineando il ruolo giocato dall'immagine nella sua valenza sia prettamente figurativa, sia semiotica ovvero veicolante un messaggio. Non è un caso che sia il critico d'arte italiano sia l'architetto americano abbiano individuato nell'arte bizantina e in quella manierista dei momenti particolarmente fecondi per la riflessione sull'immagine.

In una delle sue maggiori opere teoriche (*Segno e immagine*, 1960), sviluppando la questione dello "schema trascendentale", Brandi individua in questa sorta di ideogramma pre-concettuale, a metà strada tra sensibilità e intelletto, la possibilità di svilupparsi verso il concetto linguistico o verso la figuratività: nel primo caso si avrà il "segno", nel secondo l'"immagine". La prima strada è quella percorsa da tutti i sistemi di scrittura: dalla pittografia iniziale, al geroglifico, alla lettera, fino alla formazione dell'alfabeto, benché esistano ancora oggi dei sistemi di segni elaborati in modo prelinguistico, utilizzati per le segnalazioni stradali, marine e ferroviarie che rappresentano «il perdurare di un metodo pittografico o ideografico che si ricollega allo schema preconconcettuale nella sua precedenza originaria al vocabolo» ⁵¹. Se in questa prima strada l'immagine si scarnisce fino alla cifra o alla sigla, nella seconda che porta all'arte, è la sostanza conoscitiva che si riduce fino talvolta a scomparire del tutto, come nell'arte astratta ⁵².

Queste "due vie" ⁵³, che dovrebbero percorrere strade indipendenti, talvolta si intersecano, rivelando il sintomo di una situazione storica di disequilibrio. Ciò avviene, ad esempio, nella civiltà bizantina. Dopo lo splendore del mondo classico, in cui l'immagine si era sviluppata nella grande arte di Fidia e il segno nel pensiero filosofico, si verifica una retrocessione dell'immagine a segno, poiché l'immagine deve veicolare

un *significato* religioso o teologico: nell'arte bizantina l'importanza data al contenuto determina «l'elevazione a valore semantico di quello che dovrebbe valere soltanto come sostanza conoscitiva dell'immagine»⁵⁴. Anche nel Manierismo, benché apparentemente sembri caratterizzato dalla ricchezza figurativa e dall'eleganza formale, si verifica uno scambio tra immagine e segno, per cui l'immagine nasce come sigla, come emblema, e invece di aspirare alla figuratività che le è propria tende verso la figuratività solo accessoria e decorativa del segno.

Benché ricorrendo ad un lessico diverso, pure Venturi riconosce che in queste due epoche storiche l'immagine ha assunto pregnanza per la sua valenza di “simbolo”, ovvero per il messaggio che ha veicolato. Ma è proprio questo intrecciarsi di forma e simbolo che lo interessa e gli fornisce una chiave di lettura per interpretare la contemporaneità, scorgendo inusitate analogie simboliche tra le luci di Las Vegas e di Tokio⁵⁵ e lo splendore dei mosaici bizantini⁵⁶. Opponendosi al Movimento Moderno, che inseguiva l'ideale di una forma pura e trascurava i valori connessi alla comunicazione, Venturi rivaluta la componente iconica costituita dalle facciate, dalle decorazioni, dalle insegne pubblicitarie che con il loro caotico sovrapporsi rendono attraente Las Vegas, una città affascinante per la sua capacità di ricontestualizzare gli oggetti del quotidiano, come avviene nella Pop Art. A Las Vegas lo spettacolo dei cartelloni pubblicitari al neon che stravolgono ogni traccia di geometria classica inebria Venturi, poiché in questa città le relazioni spaziali sono scandite da simboli più che da forme⁵⁷. D'altro canto spazio, forma e struttura – le tre componenti architettoniche per eccellenza – non sono sufficienti, secondo Venturi, a spiegare il fenomeno architettonico, ma bisogna riscoprire il valore dell'immagine (insegne, simboli, emblemi) e i loro vari livelli di percezione e significato. Come nel Medioevo o nel Manierismo, ancora oggi l'araldica della persuasione domina i nostri ambienti. Riprendendo, dopo circa venticinque anni, il tema di fondo di *Learning from Las Vegas* (1970), Venturi trova in Giappone la conferma delle sue teorie sul simbolismo della forma architettonica, basata su elementi non eroici, ma naturali e ordinari. Per Venturi, infatti, le radici della componente iconica nei *display* elettronici del XX secolo risalgono alla tradizione che include i geroglifici egiziani, le basiliche bizantine, gli interni scenografici barocchi, ovvero tutte quelle espressioni architettoniche in cui l'immagine non è semplice ornamento, ma diventa “simbolo”, ovvero si carica di valore semantico e comunica significati.

Naturalmente le riflessioni di Venturi, che nascono in un momento storico in cui il dibattito architettonico si è ormai appropriato della terminologia e dell'apparato concettuale della semiotica, sono ben lontane dallo spessore teoretico di quelle di Brandi, ma rispondono all'esigenza di confrontarsi con una realtà contraddittoria e complessa, rispetto alla quale la teoria di Brandi appare spesso estranea e lontana.

In realtà se, da un lato, sembra che Brandi voglia salvare la forma pura della grande arte classica e rinascimentale dalle contaminazioni del segno, dall'altro lato, l'impianto stesso della sua indagine conduce necessariamente ad una prospettiva diametralmente opposta. Se lo schema sta all'origine tanto dell'immagine quanto del segno, ne consegue che Brandi, sotto l'apparenza di offrirci un modello teorico per pensare la purezza dell'arte, sta invece forgiando gli strumenti per comprendere le interferenze tra le "due vie" della figuratività. Pertanto con *Segno e immagine*, che anticipa di alcuni anni il proliferare delle teorie semiotiche in ambito estetico⁵⁸, «Brandi non ci sta offrendo una celebrazione dell'immagine pura, ci sta insegnando a comprendere come l'immagine pura possa fondersi, collaborare, incrociarsi col pensiero e col segno»⁵⁹.

¹ Per un *excursus* sulla questione dell'architettura organica, a partire dalle origini greche risalenti all'*Organon* aristotelico, si rimanda al capitolo dedicato a questo tema in J. Rykwert, *Necessità dell'artificio*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 189-200.

² C. Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, n. ed. con pref. di P. D'Angelo, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 165.

³ Come è noto, l'unico trattato d'arte dell'antichità pervenuto sino a noi in forma complessivamente integra, è il *De architectura* di Vitruvio. La trattatistica rinasce nel Quattrocento con Leon Battista Alberti che, dedicando un testo a ciascuna arte figurativa, ne getta i fondamenti teorici, mutuando gran parte del lessico e della struttura concettuale dalla retorica latina. In particolare, il *De re aedificatoria*, commissionatogli da Lionello d'Este, doveva essere inizialmente un commento a Vitruvio, ma poi assunse forma autonoma. R. Krautheimer, *Alberti and Vitruvius*, in Id., *Studies in early Christian, Medieval and Renaissance Art*, New York, New York University Press, 1969, pp. 323-32.

⁴ Cicerone, *De oratore* II, 27, 120, trad. it. a cura di G. Norcio, Torino, UTET, 1976, pp. 302-03.

⁵ B. Croce (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 88-89 e 542-60) considerava l'ornato retorico un di più, un'aggiunta, e perciò inessenziale, in quanto se fosse stato essenziale sarebbe coinciso con l'espressione, ovvero con la struttura del discorso. Di contro cfr. K. Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Berlin/Zürich, Verlag Gehlen, 1968, pp. 49-68.

⁶ C. Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, cit., p. 163.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*. Corsivi nostri.

⁹ *Vocabolario della lingua italiana*, Roma, Treccani, 1987, p. 910 s. v.

¹⁰ L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, VI, 2, trad. it. a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, con il titolo *L'Architettura*, Milano, Il Polifilo, 1966, pp. 448-49: «Erit quidem ornamentum quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum. Ex his patere arbitror, pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore, quod pulchrum sit; ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati». L'opinione, piuttosto diffusa tra i critici, secondo cui Alberti assegni all'ornamento un ruolo secondario nella sua teoria si fonda su questo passo. Secondo tale accreditata interpretazione la *pulchritudo* si riferisce alla struttura dell'architettura ed è essenziale e innata, l'*ornamentum* invece è un accessorio non indispensabile e designa l'effetto o l'apparenza esteriore di un edificio. Ne consegue una dicotomia tra i due concetti che appaiono separati da profonde differenze con uno scarto valutativo a favore della bellezza. In realtà, come si evince da un'attenta analisi dei suoi trattati, Alberti condanna gli elementi esornativi quando si riducono ad orpelli esteriori, volti ad allettare i sensi e a suscitare meraviglia, distogliendo l'attenzione dalla semplicità della forma che rende subito evidente l'idea dell'artista. Cfr. E. Di Stefano, *L'altro sapere. Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Palermo, "Aesthetica Preprint: Supplementa", 4, 2000, pp. 41-51.

¹¹ Si veda il paragrafo *Tra abito e abitazione* in E. Di Stefano, *Estetiche dell'ornamento*, Milano, Mimesis, 2006, pp. 39-51.

¹² Nel *Brutus* (75, 262, trad. cit., p. 743.) Cicerone loda gli scritti attici di Giulio Cesare perché sono in «uno stile semplice, schietto e leggiadro, senza alcun ornamento retorico, simili a un corpo cui sia stato tolto il vestito».

¹³ L. B. Alberti, *L'Architettura*, IX, 8, cit., p. 845.

¹⁴ Allo stesso modo, nel trattato sulla pittura, Alberti ammonisce l'artista a disegnare la figura nuda e a rivestirla con il pannello solo dopo aver tracciato con cura e attenzione le ossa e i muscoli che costituiscono la forma del corpo. L. B. Alberti, *De pictura*, II, 36, a cura di C. Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 62: «Ben ramentano costoro, ma come a vestire l'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipingendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali poi così copriamo con sue carni che non sia difficile intendere ove sotto sia ciascuno moscolo». In realtà, queste affermazioni sono animate semplicemente dalla preoccupazione tecnica di tracciare un disegno chiaro e lineare, evitando che i fattori decorativo-ornamentali impediscano una perfetta delimitazione.

¹⁵ C. Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, cit., pp. 155-56. Per chiarirne il funzionamento Brandi afferma che è possibile elaborare lo schema di un elefante, visto per la prima volta, senza averne mai udito notizia e, quindi, senza averne un concetto. Lo schema ha un'apertura sull'immagine, cui fa riferimento, e sul concetto di quella realtà. Quando le determinazioni tratte dalla percezione dell'elefante si saranno trasformate in sostanza conoscitiva, in nozione, questi dati daranno luogo al concetto empirico di elefante. Grazie allo schema ogni volta che si pensa all'elefante compare alla vista interiore non quell'elefante, ma l'elefante nella sommaria conformazione che lo schema ha trattenuto dal cadere nell'oblio. Pertanto lo schema, che si elabora sulla percezione, permette il passaggio dall'intuizione dell'oggetto al concetto e, viceversa, dal concetto all'immagine. Per un approfondimento della teoria dello schematismo cfr. E. Garroni, *La definizione dell'arte e lo statuto trascendentale dell'estetica: immagine, segno, schema*, in *Brandi e l'estetica*, a cura di L. Russo, Palermo, Università degli Studi (Facoltà di Lettere e Filosofia), 1986, pp. 53-76.

¹⁶ C. Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, cit., p. 154.

¹⁷ Ivi, p. 157.

¹⁸ Ivi, p. 155.

¹⁹ Nel *Carminio o della Pittura* (n. ed. con pref. di L. Russo, Roma, Editori Riuniti, 1991⁴, p. 97) la riflessione di Brandi sviluppa una “fenomenologia della creazione artistica”, ripercorrendo la genesi ideale dell'opera d'arte attraverso le due fasi della “costituzione dell'oggetto” e della “formulazione dell'immagine”. All'inizio l'artista opera una selezione dei tratti dell'oggetto, accentuando alcuni aspetti a danno di altri; successivamente viene data consistenza all'immagine, fissandola all'esterno nel secondo momento della “formulazione”. “Costituire” un oggetto vuol dire isolarlo dalla temporalità in cui si trova, dallo spazio di cui fa parte, e ridurlo ad apparenza. Di fronte ad una natura morta di Caravaggio si ha una chiara sensazione di realtà, ma non di esistenza, per questo l'arte può essere designata come “realtà pura”. Nell'oggetto “costituito”, quanto nell'immagine “formulata”, rimane sempre un legame con l'esistente, che Brandi chiamava “sostanza conoscitiva” dell'immagine, ma si tratta di un legame mediato che non impedisce l'evoluzione verso la figuratività dell'immagine. Cfr. P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 17.

²⁰ C. Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, cit., pp. 157-58.

²¹ Ivi, p. 164.

²² Dal 1995, quando viene pubblicato il saggio di Kenneth Frampton (*Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e nel XX secolo*, Milano, Skira, 2005²), il termine “tettonica” diviene uno dei più abusati nel dibattito architettonico.

²³ Sul termine struttura si sofferma in modo particolare nel saggio *Struttura e architettura* (Torino, Einaudi, 1971², pp. 15-49), ricostruendone l'origine tecnica nella sfera architettonica (dal lat. *struere* = costruire) e soprattutto il significato di insieme formato da elementi dipendenti l'uno dagli altri, che si mantiene anche quando viene adoperato in altri campi semantici come la disposizione delle ossa nel corpo in Celso o delle vesti in Macrobio, per poi divenire in tempi recenti un termine interdisciplinare.

²⁴ C. Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, cit., p. 158.

²⁵ Ivi, p. 159.

²⁶ Ivi, pp. 163-64.

²⁷ In modo analogo si era espresso, a proposito dello stile, nel *Carminio o della Pittura* (cit., p. 41): «lo stile del pittore non sarà solo nella sua pennellata, ma comincerà nella scelta

dell'oggetto e via via proseguirà in tutte le fasi che l'immagine dell'oggetto deve subire nella sua coscienza».

²⁸ C. Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, cit., p. 164.

²⁹ La nota formula "la forma segue la funzione" si deve non a un architetto, ma a uno scultore, Horatio Greenough (*Form and Function. Remarks on Art*, a cura di H. A. Stall, Berkeley, University of California, 1949 e 1957) e fu poi accolta dai teorici funzionalisti che si rifacevano all'idea di un'architettura organica, quali Louis H. Sullivan e Frank Lloyd Wright. Cfr. su questo argomento il volume: *Form and Function: a source book for the history of architecture and design 1890-1939*, a cura di Tim e Charlotte Benton, London Lockwood Staples, 1975.

³⁰ C. Brandi, *Struttura e architettura*, cit., p. 42.

³¹ Id., *Eliante o dell'Architettura*, cit., p. 164.

³² Ivi, p. 170.

³³ Ivi, p. 171.

³⁴ Ivi, p. 172.

³⁵ Id., *Struttura e architettura*, cit., p. 41.

³⁶ In virtù dell'ornato dalla tettonica, che pone le leggi strutturali, si passa all'architettura, che lascia spazio alle soluzioni individuali, ma tale passaggio dalla conformazione alla forma non avviene in modo meccanicistico, bensì in modo sempre nuovo e personale. Id., *Eliante o dell'Architettura*, cit., p. 226.

³⁷ Id., *Struttura e architettura*, cit., p. 43.

³⁸ Id., *Eliante o dell'Architettura*, cit., p. 166.

³⁹ Nella storia delle teorie architettoniche la colonna è sempre stata l'elemento più esemplare per riflettere sulla dialettica struttura/ornamento a causa della sua duplice valenza. Già Leon Battista Alberti, nel primo trattato di architettura moderno, ne aveva colto l'ambivalenza. Infatti dopo averla classificata come elemento ornamentale (*L'Architettura*, VI, 13, cit., p. 520: «In tutta l'architettura l'ornamento fondamentale è costituito senza dubbio dalle colonne»), ne riconosce il valore strutturale (Ivi, VIII, 3, p. 684: «Le colonne possono avere funzione strutturale, allorché sono impiegate negli edifici») e la definisce un "muro attraversato da molte aperture" (Ivi, I, 10, p. 70: «Una fila di colonne non è altro che un muro attraversato da molte aperture. E volendo dare una definizione della colonna, forse sarà giusto dire che è una parte salda e stabile del muro innalzata perpendicolarmente da terra fino alla sommità dell'edificio per sostenere la copertura»), marcando così le sue caratteristiche di funzionalità. Pertanto la colonna si configura nella teoria di Alberti come un "ornamento funzionale", un ossimoro che lascia trasparire il doppio ruolo dell'*ornamentum* - elemento aggiunto e, insieme, costitutivo della *pulchritudo*. R. Feuer-Tóth, *The "apertionum ornamenta" of Alberti and the architecture of Brunelleschi*, "Acta historiae artium academiae scientiarum hungaricae" n. 24, 1978, p. 149.

⁴⁰ Come nell'architettura egizia, ittita e assira anche in quella gotica, secondo Brandi l'ornato scade spesso in decorazione, poiché si verifica una scelta puramente accessoria dei motivi ornamentali. C. Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, cit., p. 353.

⁴¹ Ivi, pp. 167-69.

⁴² Ivi, p. 168.

⁴³ Brandi, in un primo tempo, negò valore all'arte astratta, a causa di un'impostazione teorica unilaterale che unificava contenuto e significato nella sostanza conoscitiva dell'immagine, ma successivamente, grazie ad una meditazione più approfondita sull'opera di Burri, comprese l'errore e rivide le sue posizioni. Infatti si rese conto che anche da un oggetto che non rappresenta nulla o da una materia grezza, come il *collage* di Schwitters o i Sacchi di Burri, è indispensabile che si verifichi la "costituzione d'oggetto", la quale non è tanto una scelta di contenuti, quanto una selezione di caratteri significativi che riguardano la forma dell'espressione. Cfr. *Teoria generale della critica*, Roma, Editori Riuniti, 1998, pp. 254 e 352 n. 9; e *Segno e immagine*, Palermo, Aesthetica, 2001⁴, in part. il cap. su *Astrattismo e "informel"*. Anche nei confronti dei grattacieli - che paragona a monumenti megalitici, come il menhir o l'obelisco - Brandi esprime un giudizio di disapprovazione, ritenendoli conformazioni innaturali, in cui l'epidermide ornamentale, talora presente - come le guglie terminali - non riesce ad incidere sulla monolitica ottusità del blocco. Cfr. *Eliante o dell'Architettura*, cit., pp. 355-56.

⁴⁴ Le Corbusier, *Verso una architettura* (1921), trad. it. Milano, Longanesi, 1973, p. 121. Colui che ha formulato i caratteri della tendenza brutalista è stato Reyner Banham (*The New Brutalism. Ethic or Aesthetic*, Stuttgart-Bern, Kramer, 1966), che ne ha coniato il termine a

partire dall'aggettivo *brut* = "grezzo" adoperato da Le Corbusier. N. Pevsner, *Dizionario di architettura*, Torino, Einaudi, 2005. Il Brutalismo ha portato avanti una critica al razionalismo del Movimento moderno; ma in realtà, a differenza della corrente informale e pop, quella brutalista non raggiunge mai piena autonomia; è sempre tributaria ai maestri cui si ribella, e di tale ambiguità si avvale per un'operazione manierista straordinariamente feconda. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, vol. II, Torino, Einaudi 1996¹⁰, p. 408.

⁴⁵ Ivi, pp. 406-407.

⁴⁶ Ivi, p. 406.

⁴⁷ In realtà è difficile definire i confini culturali del Brutalismo che risponde ad un'esigenza dell'architettura, ma anche dell'ingegneria contemporanea, di trovare nuovi linguaggi per riconciliare l'uomo con l'ambiente metropolitano. A partire dalla mostra sull'architetto brasiliano Vilanova Artigas (Biennale di San Paolo del Brasile nel 2003; Politecnico di Milano nel 2005; Palermo nel 2006) è stato organizzato, a Palermo, da Michele Sbacchi un convegno su "Brutalismo e progetto contemporaneo", durante il quale ingegneri e architetti si sono confrontati su questo tema, particolarmente significativo nel dibattito contemporaneo.

⁴⁸ È difficile stabilire quanto, sul piano internazionale appartenga alla corrente brutalista, a Le Corbusier che l'ha istigata, o a fenomeni paralleli. In Italia Giancarlo De Carlo, ad Urbino, ed Enrico Castiglione, a Busto Arsizio, sono mossi da una volontà sperimentale in cui l'estetica "del brutto" o almeno "del contraddittorio" svolge un ruolo importante. Ascrivibile al Brutalismo è anche Vittoriano Viganò che usa la struttura grezza, gli innesti di pilastri e travi a sezione rettangolare allungata, gli incavi e gli aggetti per dar sfogo all'impulso di comunicazione violenta e traumatica. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., pp. 411-12.

⁴⁹ Ivi, p. 423.

⁵⁰ R. Venturi, *Complessità e contraddizione*, Bari, Dedalo, 1991, p. 16: «Gli architetti non possono più permettersi di lasciarsi intimorire dal moralismo puritano del linguaggio dell'Architettura Moderna Ortodossa. Io amo gli elementi che sono ibridi piuttosto che "puri", quelli di compromesso piuttosto che quelli "puliti", contorti piuttosto che "diritti", ambigui piuttosto che "articolati", corrotti quanto anonimi, noiosi quanto "interessanti", convenzionali piuttosto che disegnati, accomodanti piuttosto che esclusivi, ridondanti piuttosto che semplici, tradizionali quanto innovatori, incoerenti ed equivoci piuttosto che chiari e diretti. Io sono per il disordine pieno di vitalità più che per l'unità ovvia; accetto il *non sequitur* e proclamo la dualità. Sono per la ricchezza piuttosto che per la chiarezza del significato; per la funzione implicita come per la funzione esplicita; preferisco "e-e" ad "o-o": bianco e nero, ed a volte grigio, a bianco o nero. Un'architettura valida stimola molti poli di interesse e molti livelli di significato: il suo spazio ed i suoi elementi sono leggibili e fruibili contemporaneamente in molti modi allo stesso tempo. Ma un'architettura basata sulla complessità e sulla contraddizione richiede un impegno speciale verso l'insieme: la sua reale validità deve essere nella sua totalità, o nelle sue implicazioni di totalità. Essa deve perseguire la difficile unità dell'inclusione piuttosto che la facile unità dell'esclusione».

⁵¹ C. Brandi, *Segno e immagine*, cit., p. 15.

⁵² Un'immagine che non rappresenta qualcosa, come avviene nell'arte astratta, sollecita degli interrogativi sul suo significato e, quindi, funziona come segno.

⁵³ Come ha mostrato M. Carboni (*Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, Roma, Editori Riuniti, 1992, p. 35), già *Segno e immagine* adombra nel titolo le due possibilità di sviluppo culturale ed espressivo, che saranno riprese nella successiva opera teorica (*Le due vie*, Bari, Laterza, 1966).

⁵⁴ C. Brandi, *Segno e immagine*, cit., p. 50. Cfr. anche M. Andaloro, «Giudizio» sull'arte bizantina, in Ead., et al., *Per Cesare Brandi*, Roma, De Luca, 1988, pp. 71-77.

⁵⁵ Nel centro di Tokio la grafica commerciale che ricorre alle più sofisticate tecnologie elettroniche crea un'iconografia comparabile in splendore a quella dei mosaici di Ravenna. In entrambi i casi, infatti, domina la luce e la meraviglia. Inoltre lo scintillio dei *pixel* elettronici ripropone, in chiave futurista, quello dei tasselli dorati dei mosaici bizantini. R. Venturi, *Iconography and electronics upon a generic architecture. A view from the drafting room*, Cambridge (Mass.) - London, The MIT Press, 1996 (per questa indicazione bibliografica ringrazio Michele Sbacchi, costante fonte di preziosi suggerimenti e di stimoli per la mia ricerca sull'estetica dell'architettura).

⁵⁶ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge Mass. 1972; 1977²), trad. it. *Imparando da Las Vegas* Venezia, Cluva, 1985, pp. 87-88: «La Strip di Las Vegas, di notte, come l'interno della Martorana, è costituita da immagini simboliche all'interno di uno spazio buio e amorfo [...]. Ogni sensazione di spazio racchiuso o di

direzione deriva dalle insegne illuminate piuttosto che da forme riflesse nella luce. La sorgente di luce nella Strip è diretta e le insegne stesse sono la sorgente. Esse non riflettono la luce da sorgenti esterne, a volte nascoste, come nel caso di gran parte dei cartelloni pubblicitari e dell'architettura Moderna. Il movimento meccanico delle luci al neon è più veloce dello scintillio del mosaico, il quale è in funzione del passaggio del sole e del ritmo del movimento dell'osservatore; allo stesso modo avviene per l'intensità della luce sulla Strip, così come il ritmo del suo movimento è maggiore proprio per adeguarsi a spazi più vasti, velocità più elevate ed effetti più forti che la nostra tecnologia consente e ai quali la nostra sensibilità è pronta a rispondere».

⁵⁷ Ivi, p. 88: «Con la loro funzione di cartelloni che portano dei messaggi, gli archi trionfali nel Foro Romano erano segni spaziali che incanalavano i percorsi processionali all'interno di un complesso paesaggio urbano. Sulla Route 66 i cartelloni, disposti in serie secondo un angolo costante rispetto all'andamento del traffico sopraggiungente, con una distanza costante sia tra loro che dal ciglio stradale, svolgono una simile funzione dal punto di vista formale e spaziale. Spesso, i cartelloni stradali, i più brillanti, i più puliti e i meglio mantenuti elementi dello *sprawl* industriale, abbelliscono e coprono, allo stesso tempo, quel paesaggio. Come le configurazioni dei monumenti sepolcrali lungo la Via Appia (di nuovo, *mutatis mutandis* per quanto riguarda la scala), essi segnano la via attraverso i vasti spazi, oltre lo *sprawl* urbano. Ma queste caratteristiche spaziali di forma, posizione e orientamento sono secondarie rispetto alla loro funzione simbolica. Lungo la *bigbway*, pubblicizzare Tanya a mezzo di grafica e anatomia, così come pubblicizzare le vittorie di Costantino a mezzo di iscrizioni e bassorilievi, è più importante dell'identificazione dello spazio».

⁵⁸ Sul rapporto tra architettura e semiotica si veda B. Zevi, *Linguistica e semiologia. Il Mas medium architettonico*, in Id., *Cronache di architettura*, vol. VII, Roma-Bari, Laterza, 1970, pp. 65-67.

⁵⁹ P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, cit., p. 125.

Cesare Brandi: schema e progetto

di Michele Sbacchi

Il dibattito sui limiti delle definizioni di “arte” ed “artista” ha attraversato con costanza la storia della nostra cultura. All’interno di questo dibattito particolare fascino hanno avuto tutte le argomentazioni mosse a favore di una più vasta accezione dello *status* dell’artista e dell’opera d’arte. Così è stato per l’arte orientale, che venne ad affiancarsi a quella occidentale, che prima possedeva il requisito di unica forma artistica. Successivamente il panorama si è ampliato sull’arte africana, su quella aborigena ecc. Con queste inclusioni la concezione di opera d’arte e di artista sono diventate crescentemente non solo più vaste ma anche più complesse.

In tempi più recenti possiamo ricordare la questione dell’*art fou*, l’arte dei pazzi, affiancata da Prinzhorn all’arte dei “sani”. Ma l’*art fou* in realtà è solo una sezione della grande elaborazione che Jean Dubuffet ha messo in opera a partire dal concetto più generale di *art brut*. Vera e propria nuova frontiera dell’arte, l’*art brut* raccoglie le opere di artisti/non artisti tra i più vari.

Certo l’ampliamento che da sempre ha suscitato maggiore scalpore è quello relativo all’arte degli animali, di cui si è parlato anche in questo seminario nell’efficace intervento di Lucia Pizzo Russo. Le opere d’arte prodotte dagli animali sono sorprendenti, così come sorprendente è la loro capacità di imparare le tecniche. Le opere degli animali si confondono addirittura con quelle umane e si tratta di una rilevante sfida all’idea, di fatto superata, che l’arte sia un prodotto intellettuale ascrivibile solo alla mente umana.

Ma è opportuno a questo punto proporre una riflessione leggermente più specifica. Se i quadri dipinti dal gorilla Koko o, ancor più, quelli opera di altri animali quali le tartarughe, illustrati da anni dall’etologa Francine Patterson, scardinano una serie di capisaldi della nostra cultura e della nostra concezione dell’arte, di tutt’altre condizioni si tratta qualora si guardi al dominio dell’architettura.

Anche in quell’ambito infatti esiste un’attenzione allo studio dell’architettura degli animali ed anch’essa ha dato luogo a svariate elaborazioni: la seconda metà dell’Ottocento in particolare ha visto un vasto proliferare di questi testi. I nidi, le tane e tutto quanto “costruito” da-

gli animali veniva descritto minuziosamente così come nel libro di John Wood, *Homes without Hands, Being a Description of the Habitations of Animals, Classed According to Their Principles of Construction*¹. Il primato spettava naturalmente al castoro, animale “costruttore” per eccellenza. Ma per l’architettura diversamente da quanto avvenisse per l’arte, tale attenzione non generò – né tuttora genera – alcuno stupore, alcuno scandalo, alcun dibattito: che l’architettura potesse essere realizzata allo stesso modo dall’uomo così come dagli animali fu da sempre accettato come un fatto assolutamente normale. Essa risponde ad un bisogno, ad una necessità dell’essere animato: che esso sia umano o animale poco importa.

Ciò perché l’architettura viene istintivamente e diffusamente ascritta alla sfera delle attività “utili”, legata quindi solo al soddisfacimento di un bisogno razionale. Ma sappiamo bene che la questione non è così semplice: il rapporto arte/architettura è in realtà molto più complesso. C’è chi sostiene la netta separazione dei due ambiti, ma molti di più sono coloro che ammettono che una parte dell’architettura sia arte. C’è poi chi ancora accetta che ogni edificio sia in parte arte ed in parte non-arte o costruzione.

Come, a tal proposito, non citare la famosa definizione di Adolf Loos, il rivoluzionario architetto viennese del primo Novecento: «Se in un bosco troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto un uomo. *Questa è architettura*»². Ma più tardi di Loos, lo storico dell’architettura Nikolaus Pevsner nella introduzione alla *Storia dell’architettura europea* coniava l’altrettanto nota frase: «Una tettoia per biciclette è un edificio. La cattedrale di Lincoln è un’opera di architettura. Tutte o quasi le strutture che delimitano uno spazio in misura sufficiente ad un essere umano per muoverci, sono un edificio; il termine di architettura conviene soltanto ad edifici concepiti in vista di un effetto estetico»³, stigmatizzando drasticamente la differenza tra edilizia ed architettura.

Architettura e arte sono quindi ben lungi dall’essere sovrapponibili. Che l’architettura non sia la mera risposta tecnica ad una necessità è fatto facilmente costatabile: la ricchissima casistica di come questa risposta è stata articolata nei tempi e nei luoghi basterebbe da sola a sgombrare il campo da questa illusione pragmatica e positivista. Peraltro il dibattito, che dura da secoli, è stato a tal proposito molto complesso ed, in particolare, ha caratterizzato la scena mondiale, ma soprattutto europea nel secondo dopoguerra.

In quel momento infatti il funzionalismo “ortodosso” del cosiddetto Movimento Moderno cominciò ad entrare in crisi, cedendo il passo all’organicismo. Gli edifici bianchi, razionali, allineati, perfettamente calcolati, cominciarono a svelare i loro limiti. L’organicismo proponeva invece un’architettura meno direttamente dettata dalla funzione e più

pronta a recepire istanze “umanistiche”. In questo tentava di essere meno artificiale e più naturale. In molte delle sue correnti era più vicina ad essere intesa come *imitatio naturae*, e quindi, per questo, risultava più vicina all’arte.

In quel contesto – l’Europa in fase di ricostruzione postbellica ed il successivo *boom* edilizio – veniva elaborata la produzione intellettuale di Cesare Brandi, e non a caso, il tema di cui abbiamo finora trattato, ovvero il rapporto tra arte ed architettura, tra una concezione funzionale ed una artistica permea la sua formazione e ad esso, seppur in maniera indiretta, Brandi contribuisce con grande misura e profondità.

La sua posizione è tra le più interessanti: infatti non scade, superficialmente, in quella che era la più ovvia forma di elaborazione e cioè l’adesione ad una o l’altra delle correnti, come invece purtroppo la maggior parte dei critici e degli architetti fecero. In questo senso il più estremo degli schieramenti fu quello di Bruno Zevi, infaticabile sostenitore dell’architettura organica.

Brandi, invece, intuì l’effettiva complessità del problema, che non poteva essere esaurito nella semplicistica dialettica di due correnti opposte tra loro. La sua elaborazione, espressa principalmente nell’*Eliante* e in *Struttura e architettura* era fondata su una latente consapevolezza che l’architettura fosse un fenomeno composto di aspetti organici e razionali allo stesso tempo. Brandi quindi rifiuta la opposizione funzionalismo-organicismo e dichiara per l’architettura l’impossibilità «di essere soltanto funzionale, senza negare se stessa come architettura e ridursi ad una passività costruttiva»⁴.

A tal proposito i suoi supposti fraintendimenti sull’opera di Le Corbusier, non erano pertanto tali ma riflettevano l’intuizione che, ad esempio, la Cappella di Ronchamp non era solo un edificio organico ma anche un edificio frutto del razionalismo, e che semmai peccava – e da ciò proviene il rammarico di Brandi – nell’aver rinunciato alla sintesi tra i due aspetti propendendo più per il libero arbitrio. Per Brandi infatti il rapporto con la tecnica, con l’economia, con la geometria era fondante per l’architettura ma non era certo il solo rapporto da instaurare. Lo stesso concetto di funzione doveva essere inteso in tutte le sue sfaccettature. Così scrive Brandi: «La casa è prima di tutto un *riparo*, un luogo dove si viene per vivere e per riposarsi: e dunque è uno spazio interno, una camera d’aria e di luce ma anche di ombra accogliente e di siesta. Si deve modellare sulla vita dell’uomo e non solo su certe sue funzioni prese, isolate e soddisfatte geometricamente»⁵.

Tale acuto e problematico modo di cogliere la ricchezza dell’architettura ricorda l’atteggiamento di Robert Venturi, il notissimo architetto americano autore di uno dei testi di architettura più diffusi nel mondo: *Complexity and Contradiction in Architecture*⁶, nel quale per l’appunto, sull’onda della riflessione dell’arte Pop, si tenta una comprensione dell’architettura secondo un visione pluralistica.

Ma il tipo di lettura che Brandi opera sull'architettura, non si genera isolatamente ma è anche conseguenza della più generale nozione di astanza. In senso più indiretto la stessa nozione di astanza permette di affrontare il problema in questi termini.

Ma tornando al rapporto tra organico e funzionale bisogna notare che la posizione di Brandi è notevole anche per il modo di introdurre il tema della struttura in architettura ⁷. Tale aspetto è stato di fatto normalmente trascurato da chi si è occupato della questione in quanto il tema di "struttura e architettura" introduce numerose altre ed importanti tematiche che hanno in qualche modo adombrato la reale valenza di questo importante risvolto.

In realtà infatti Brandi affida un ruolo centrale alla struttura in architettura. Per lui essa è addirittura «nucleo generatore della forma». In *Struttura e architettura*, come giustamente è stato notato, non solo si sgombra il campo dall'equivoco semiologico ⁸, ma si individua anche il ruolo fondamentale che la *firmitas* vitruviana può svolgere nella definizione formale dell'architettura. «L'architettura nasce per la soddisfazione di particolari bisogni, ma non nasce di colpo come architettura, nasce come tettonica, e cioè come una conformazione che realizza lo schema, una tipologia che l'uomo si è elaborato per la soddisfazione di un determinato bisogno» ⁹. Così scrive Brandi, introducendo pionieristicamente la nozione di tettonica, che, seppure appartenuta a Karl Bötticher nell'Ottocento, ha conosciuto ampia diffusione tra gli architetti solo a partire dai testi di Frampton degli anni Ottanta e Novanta ¹⁰. Ma al di là dell'anticipazione di un tema oggi diffusissimo tra gli architetti – quello della tettonica – il brano di Brandi è importante perché stabilisce una temporalità nel concepimento dell'architettura individuando una fase tettonica iniziale, più legata allo schema, ed una successiva fase decorativa ¹¹. Così viene descritta la sequenzialità: «Che poi, successivamente, le caratteristiche meramente *tettoniche*, quali derivano dall'uso di una determinata materia, si accendano nella fantasia figurativa di un artista e diventino ornato, ossia trapassino da conformazione a forma, questo non sarà nulla di diverso da quello che accade nella arti figurative come la pittura o la scultura quando l'oggetto si costituisca da un oggetto naturale» ¹². Questa concezione ampia dell'attività costruttiva permette di carpire efficacemente la complessità dell'architettura, e la sua ricchezza, dove mai è possibile separare una struttura come "ambito razionale", che viene poi completata da una decorazione "artistica", secondo una dicotomia che è un luogo comune diffusissimo, ed implicito alla, altrettanto erroneamente intesa, dicotomia ingegneria civile-architettura.

Ma non si tratta solo di una precedenza temporale – prima la tettonica, poi l'ornato. Brandi attribuisce una valenza archetipica alla tettonica, riconoscendo quindi una peculiarità dell'architettura rispetto all'arte: «È qui che si elabora la tettonica, in cui c'è gradualità, evoluzione,

progresso: tutto ciò che non esiste nell'arte, ma esiste invece in questo necessario antefatto dell'architettura che è la tettonica»¹³. In questo la sua posizione si discosta da quella di Bötticher e Frampton, ed assume una spiccata peculiarità nel panorama delle teorie dell'architettura.

Alla luce di quanto finora scritto, errate sono a nostro avviso le critiche di purovisibilismo mosse nei suoi confronti così come quantomeno ingiusta appare la scarsa considerazione che Brandi ha avuto in ambito architettonico, nonostante – è bene aggiungerlo – le sue posizioni siano state ampiamente apprezzate, discusse e riportate, seppur non sempre condivise, da autorità del calibro di Manfredo Tafuri¹⁴.

Ma risulta inevitabile a questo punto affrontare quella che è una delle parti centrali della elaborazione di Brandi e cioè la questione dello schema, che abbiamo già visto affiorare come elemento fondante anche per i temi della tettonica e della struttura.

Secondo questa teorizzazione la percezione dell'immagine ed in particolare la sua formazione avviene per schemi. Come è noto¹⁵ Brandi attinge ampiamente da Kant che nella *Critica della ragion pura* (*Analistica trascendentale* II, 1) delinea un modo della percezione secondo il quale i dati sensoriali vengono rielaborati fino a diventare schemi, e, solo successivamente, da questi schemi si perviene alle immagini.

Tralasciamo in questo scritto le sue elaborazioni per quanto riguarda l'arte, che sono state oggetto di ampi e accurati studi, limitandoci quindi ad analizzare l'ambito dell'architettura. Così scrive Brandi: «Che l'uomo primitivo paleolitico si parta dal fango, dai giunchi o dalle pietre, e che l'uomo primitivo di oggi si parta dalle latte di benzina, come può avvenire anche alla periferia delle più grandi città americane, all'atto di costruirsi il riparo, sarà sempre obbligato a quel lavoro primario di far rientrare una realtà esterna in uno schema, di rivestire questo schema di una sostanza. Il che non significa affatto che lo schema sia qualcosa come uno spaccato architettonico: ancor non esiste non dico l'architettura ma neanche la tettonica»¹⁶.

Ci interessa qui far notare che la questione dello schema acquisita nel caso dell'architettura una importante particolare derivazione. Infatti nel caso dell'architettura pur restando perfettamente valide tutte le notazioni fatte in merito alla formazione come separazione dall'esperienza, la questione dello schema si articola ulteriormente. Infatti bisogna ammettere qualcosa che potremmo definire "schema spaziale": uno schema cioè che non prefigura un'immagine o, come si è detto, ne costituisce tappa nel processo della sua formazione ma viene a rappresentare idealmente ovvero viene essere momento del processo di conoscenza di uno spazio. Ed in ciò sia nel caso di uno spazio esterno o di uno spazio interno o di un insieme dei due viene a costituire qualcosa di ben diverso dall'immagine di un elemento artistico bidimensionale quale una pittura ed anche di un oggetto artistico tridimensionale quale una scultura. Non ci soffermiamo ulteriormente

su queste differenze, ovvero quelle tra opera di pittura, di scultura e di architettura perché esse sono ben note ed ampiamente dibattute. Ci preme solo sottolineare come per spazio si intenda anche un sistema complesso di spazi quale può essere un giardino, una piazza, una strada, una parte di città ovvero una città intera.

Con ciò però non si vuole indurre a credere che ciò costituisca una particolare condizione dell'architettura che esclude le altre. Rimane infatti comunque possibile che un'architettura si possa contemporaneamente percepire anche, o solo, bidimensionalmente, cioè alla maniera di come si percepisce una pittura: è questo ciò che più direttamente si verifica nel caso delle facciate degli edifici, così come delle superfici orizzontali dei pavimenti, ma una condizione pittorica esiste anche per l'edificio per intero specie se visto a distanza. Lo *skyline* delle città, ad esempio, è un tipico caso di questo modo di essere dell'architettura rispetto ai percettori. Ma gli esempi potrebbero essere tanti altri: si pensi alle facciate delle chiese veneziane di Palladio o al grattacielo Pirelli a Milano di Giò Ponti. Nella percezione di questi edifici come non dire che la condizione bidimensionale ha un ruolo fondamentale, senza con questo, precisiamo, negare che tutti gli altri aspetti siano compresenti.

Similmente rimane sempre possibile che l'architettura si possa percepire come oggetto tridimensionale sia nel caso di un elemento dell'architettura singolo sia nel caso di un intero edificio. Ciò avviene quando, prescindendo dalle qualità spaziali dell'edificio, l'edificio o una sua parte viene assimilata ad un oggetto, ad un solido, ad una scultura.

Per fare un esempio, un'opera che indubbiamente esibisce la sua qualità scultorea e che pertanto carpisce prevalentemente una percezione tridimensionale da parte di chi la guarda è la Sydney Opera House di Jorn Utzon, il noto edificio con le volte a "spicchi" posto nella baia di Sydney. Ma ci pare opportuno citare anche un celebre disegno di Le Corbusier in cui i monumenti di Roma vengono equiparati ai solidi geometrici a cui essi somigliano¹⁷. Questo disegno illustra eloquentemente la sua definizione di architettura come «gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi sotto la luce».

Ma torniamo al caso dello schema spaziale, di uno schema cioè che è relazionato all'architettura nel senso più ampio del termine. In realtà, nonostante l'intervento di Brandi, e poche altre notazioni successive, la nozione di schema ha avuto poco spazio teorico tra gli architetti¹⁸. Il già citato disinteresse per l'opera di Brandi non ha permesso che queste elaborazioni si diffondessero; peraltro le posizioni di Kant sono rimaste lettera morta.

Eppure lo schema per gli architetti assume una doppia valenza in quanto esso è tappa del processo cognitivo sia di architetture esistenti che architetture da progettare ma diventa, peculiarmente, anche un

elemento reale della rappresentazione architettonica. Infatti lo schema si manifesta in un disegno che non indica uno spazio o una figura ma un concetto ovvero un principio inerente a quello spazio. Si tratta di un caso particolare tra l'ampio ventaglio degli schizzi non geometrici che vengono eseguiti durante la fase progettuale del lavoro dell'architetto o durante una fase di studio di architetture esistenti. Attraverso uno schema si può cogliere quello che è un principio costitutivo di uno spazio, di un'architettura, di un interno. Si tratta di un disegno fortemente selettivo che descrive lo spazio sfrondandolo di quanto è superfluo rispetto ad un determinato principio: esso cioè enuclea solo alcuni elementi dello spazio e li rappresenta nella loro peculiarità rispetto a delle relazioni. È stato a tal proposito notato che «Lo schema non è disegno e non è programma costruttivo, ma li media e li sintetizza entrambi perché è simultaneamente forma di conoscenza e principio di definizione dell'oggetto come forma d'arte che, in quanto tale, produce un suo proprio spazio, irrimediabilmente artificiale e dunque distinto da quello della natura»¹⁹.

Ma se torniamo ad una delle citazioni precedenti rileviamo come per Brandi lo schema sia per l'architettura qualcosa di archetipico, di primigenio, quel qualcosa di essenziale a cui in ultima analisi l'architettura può essere condotta. In questo senso Brandi intuisce una contiguità fondamentale tra la nozione di schema e quello che è uno dei più influenti principi di architettura, quello di tipo. Cioè di elemento comune a diverse architetture, astratto e ripetibile: il tipo della casa corte, o quello del baglio siciliano o della casa di ringhiera milanese tanto per fare degli esempi. Si tratta, è bene precisarlo, di uno degli argomenti più ampiamente dibattuti tra gli architetti specialmente in Italia a partire dagli anni '60.

Lo schema infatti introduce questioni tipologiche. Tornando a quanto Brandi scrive in *Struttura e architettura* ritroviamo che: «L'architettura nasce [...] come una conformazione che realizza lo schema, una tipologia che l'uomo si è elaborato per la soddisfazione di un determinato bisogno»²⁰. Attraverso la nozione di tipo si può risalire ad uno schema e questo passaggio permette di comparare concettualmente un'architettura con un'altra, prescindendo pertanto dalla funzione. Per fare un esempio l'architetto che dovesse essere impegnato a progettare uno spazio rettangolare molto allungato può, attraverso queste astrazioni, utilizzare lo schema della Biblioteca Laurenziana di Michelangelo, o di qualunque altro spazio che possieda queste caratteristiche, senza che necessariamente questo spazio abbia la stessa funzione. Ciò avviene attraverso uno schema mentale, che diventa, quindi nel caso specifico dell'architettura anche un disegno.

Inoltre, poiché lo schema, e conseguentemente il tipo, prescinde dall'immagine il processo creativo può avvenire in maniera fondata e profonda evitando quel procedere per importazione di immagini che

costituisce la prassi di poco pregio dell'architettura stilistica di tutti i tempi.

¹ London 1875.

² A. Loos, *Arkiitektur in Troztzdem*, Innsbruck 1931; citiamo dalla ed. it., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 19907, p. 255.

³ N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, 1957; citiamo dalla ed. it. *Storia dell'architettura europea*, Laterza, Bari, 1976⁴, p. 5.

⁴ C. Brandi, *Eliante o dell'architettura*, in Id., *Arcadio o della scultura. Eliante o dell'architettura*, Einaudi, Torino, 1956, p. 165.

⁵ Ivi, p. 111.

⁶ New York, Museum of Modern Art, 1966.

⁷ C. Brandi, *Struttura e architettura*, Torino, Einaudi, 1967.

⁸ V. Ugo, "La struttura astante. Dimensioni dello spazio architettonico nella teoria estetica di Cesare Brandi", in *Brandi e l'estetica*, a cura di L. Russo, Supplemento degli Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1986, pp. 87-98.

⁹ C. Brandi, *Struttura e architettura*, cit., p. 39.

¹⁰ In numerosi interventi – articoli e conferenze – Frampton insiste sul tema poi sistematizzato in K. Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, Cambridge and London, MIT Press, 1995; ed. it. *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e nel XX secolo*, Milano, Skira, 2005.

¹¹ A tal proposito vedi l'ampia disquisizione contenuta nel saggio di Elisa Di Stefano, *Brandi e la teoria dell'ornamento*, in questo stesso volume.

¹² C. Brandi, *Struttura e architettura*, cit., p. 39.

¹³ Id., *Eliante o dell'architettura*, cit., p. 124.

¹⁴ Se si guarda anche solo a *Teorie e storia dell'architettura* si può valutare il peso dato a Brandi che viene lì citato almeno una decina di volte. Cfr. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968.

¹⁵ Cfr. E. Garroni, *La definizione dell'arte e lo statuto trascendentale dell'estetica: immagine, segno, schema*, in *Brandi e l'estetica*, cit., pp. 53-76.

¹⁶ C. Brandi, *Eliante o dell'architettura*, cit., pp. 124-5.

¹⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Les Editions G. Cres, 1923; ed. it. *Verso una architettura*, Milano, Longanesi, 1979, p. 128.

¹⁸ Non si conoscono studi specifici con l'eccezione di V. Ugo, *Skèbèma*, in "X Y – Dimensioni del disegno", 3, giugno 1987, pp. 21-32.

¹⁹ V. Ugo, "La struttura astante", cit., p. 89.

²⁰ C. Brandi, *Struttura e architettura*, cit., p. 39.

Il cinema tra problema della forma e dinamica delle forze di Roberto De Gaetano

1. Non è un caso che nella classificazione delle immagini che Sartre compie ne *L'imaginaire* non sia incluso il cinema, e non è un caso che nell'estetica brandiana, nei suoi elementi e spunti di filosofia critica (Kant) o di neoidealismo (Croce) o nel suo rapporto con la fenomenologia, il cinema sia un «ospite importuno» che non si sa bene come e dove collocare. Non è un caso, perché sia nella tradizione idealistica sia in quella critica sia in quella fenomenologica, la questione dell'immagine pensata a partire dalla forma, dallo schema o dall'intenzione diventa sterile per il cinema, dove sono centrali altri due problemi, quello della riproducibilità tecnica e quello del movimento svincolato dal mobile.

Ora, non è che quella costellazione di autori, e di problemi ad essa connessi, non può dirci qualcosa nei confronti del cinema e dell'immagine cinematografica, ma è qualcosa che può guardare al cinema solo dal punto di vista – diciamo così – di una continuità con i problemi della tradizione estetica e della storia delle arti.

Prendiamo la nozione di *forma* (centrale tra l'altro per Brandi nella definizione della «realtà pura» dell'arte): è stata una nozione-chiave in tutta la tradizione estetica italiana del Novecento, ed ha segnato direttamente o indirettamente buona parte del pensiero teorico del cinema in Italia. Sia essa pensata come inscindibile da un momento intuitivo (Croce) o istanza che iscrive nell'immagine una dimensione discorsiva (Della Volpe) o momento unificante e sintetico dell'eterogeneità dell'esperienza determinata (le riprese dello “schematismo” kantiano da Brandi a Garroni) o principio di strutturazione dell'opera (semiotica), la forma ha sempre assunto il ruolo di istanza costitutiva – trascendentale o non – dell'immagine “interna” ed “esterna”.

E non è un caso che uno degli studiosi italiani di estetica più autorevoli degli ultimi decenni, Emilio Garroni, che si è misurato nell'arco della sua carriera ripetutamente con il cinema, sia stato capace di tenere insieme i suddetti autori (Kant e Croce, Della Volpe e Brandi, misurandosi anche con la semiotica strutturalista) ed abbia dedicato il suo ultimo libro proprio all'immagine: *Immagine Linguaggio Figura*. Un libro che raccoglie in forma sintetica e problematica tutta una tra-

dizione di pensiero, che include anche i precedenti lavori di Garroni, ma che per quanto riguarda il cinema si dimostra di scarsa utilità.

In questa tradizione incentrata su quella che mi è capitato di chiamare altrove “estetica della forma”, l’esempio più significativo nell’ambito degli studi sul cinema è costituito dai lavori di Pietro Montani, perché passano per un interessato come Ejzenštejn, dove la questione della forma e dell’immagine, prendendo un fondamentale carattere processuale e operativo, viene fortemente problematizzata. Detto altrimenti, in Ejzenštejn la questione della forma è inseparabile da quella della “de-formazione”, cioè la determinatezza dei significati “formati” è colta nel momento in cui si “dissolve” nell’“indeterminatezza” del senso. I termini sono noti: la pura istanza di rappresentazione viene oltrepassata a vantaggio dell’“immagine” (*obraz*, termine che in russo, come Ejzenštejn ci ricorda, significa anche *forma*) come momento di totalizzazione semantica di quell’istanza. Ma nell’ultimo Ejzenštejn, quello della *Natura non indifferente*, se c’è un oltrepassamento dei significati “rappresentati” verso la “sensatezza” dell’immagine, quest’ultima è sottratta ad ogni istanza di totalizzazione, e si apre ad una “estaticità” e ad un *pathos* che operano una radicale fluidificazione semantica, spingendo la rappresentazione verso l’implicito e dinamicità del senso, colto solo in un “sentire”. La forma-immagine permette di andare oltre la «sostanza conoscitiva» della rappresentazione, consentendo di accedere alla «realtà pura» dell’arte. Ma questa «realtà pura», nell’ultimo Ejzenštejn, è qualcosa che si confonde con l’indeterminatezza di un sentire; e questo accedere viene pensato come effetto non di una fitta ed organica tessitura compositiva, ma di una sorta di “smaterializzazione” musicale della forma stessa. La forma in Ejzenštejn, nel suo pensiero e nel suo lavoro, viene sottoposta ad una pressione molto forte (senza tuttavia essere mai negata), come nel caso dell’estasi nell’opera d’arte patetica: «esiste uno stadio del pensiero in cui il concetto non ha ancora preso forma e l’unico strumento dell’espressione è l’immagine, dobbiamo anche supporre che esista uno stato ancor più originario, fondato unicamente sul sentimento, e del tutto privo di mezzi espressivi che non siano i semplici sintomi di quello stato. I momenti limite dell’estasi si presentano esattamente in questo modo: come uscita dal concetto, uscita dalla rappresentazione, uscita dall’immagine, uscita dalle sfere anche più rudimentali della coscienza, e permanenza nella sfera “puramente” emozionale del sentimento, della sensazione del puro “stato”». Ora, questa sensazione, questo stato, possono “incarnarsi” ed essere “riprodotti” in una pratica (mistica) o in un oggetto (opera d’arte). E l’opera d’arte può riprodurre al suo interno questo stato proprio attraverso un processo continuo di differimento della rappresentazione, di dinamizzazione delle forme.

Comunque, da qualsiasi punto lo si voglia guardare, il problema

dell'immagine cinematografica, in Ejzenštejn, risulta indisciungibile e dal problema teorico generale dell'immagine in quanto "senso" e dal carattere specifico e determinato delle immagini particolari costruite dal cinema e dalle altre arti, in primo luogo quelle figurative: per cui il cinema è pensato e può essere compreso solo come stadio evolutivamente avanzato della pittura (e quindi di fatto a partire dal modo "nuovo" in cui porrebbe "vecchi" problemi).

Se passiamo alla questione dell'intenzionalità husserliana, vediamo che l'autore che la spinge radicalmente verso l'immagine è Sartre; per il quale l'immagine si riduce ad atto di coscienza, e quindi si distingue dalla percezione per il suo carattere "irrealizzante" rispetto a quello "realizzante" di quest'ultima. Nessun processo di tipo formale, e quindi artistico, è contemplato. Il discorso sartriano si sviluppa tutto intorno alla questione del carattere "nullificante" dell'immagine in quanto "atto intenzionale". L'immagine «n'est pas un état, un résidu solide et opaque, mais elle est une conscience»; e questa coscienza pone un rapporto paradossale fra presenza ed assenza, che è quello che caratterizza la questione della somiglianza e dell'analogia dell'icona: «Nous dirons [...] que l'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de "représentant analogique" de l'objet visé».

Il problema dell'analogia, del "come se", dell'essere e non-essere dell'immagine, è un problema che risale a Platone e alle pagine del *Sofista*, è ritornato prepotentemente nei dibattiti semiologici sull'iconismo, i cui temi sono oramai poco attuali e poco produttivi per un pensiero del cinema e dell'immagine.

Ma il problema dell'essere e del non-essere dell'immagine o del suo essere *in quanto* non-essere, nel modo in cui viene posto da Sartre, sembra ignorare la questione della forma. È l'obiezione che pone Brandi alla fenomenologia sartriana, pur riprendendone diversi motivi e spunti: «Porre l'oggetto raffigurato nell'opera d'arte come irreal è solo il primo passo per distinguere l'arte dalla natura. *Senza passare per il concetto di forma è impossibile avvicinarsi all'opera d'arte*».

Né la questione della forma né quella dell'intenzionalità possono realmente dirci qualcosa di nuovo sul cinema; ma neanche lo schematismo come mediazione fra l'immagine e l'intelletto sembra poi essere molto produttivo.

Su quest'ultima questione, Garroni in *Immagine Linguaggio Figura* interviene chiaramente, distinguendo da un lato la funzione sintetica e schematizzante dell'immaginazione, che presiede alla costituzione delle immagini interne, indefinite e variabili, dall'altro le figure, o immagini esterne, che tendono a definire in forma determinata e univoca la ricchezza e variabilità delle prime. Qui il cinema per Garroni "tradirebbe" la mobilità, la variabilità/unità dell'immagine interna: «La mobilità

dell'immagine [interna] non è infatti l'analogo di quei movimenti di macchina, che ispezionano omogeneamente, in su e in giù, verso l'alto e verso il basso, un'immagine come se fosse soltanto stabile e non anche mobile, ma è invece il sovrapporsi dinamico in un'unica configurazione, che ci appare tuttavia stabile, di vari aspetti di uno scenario che si apre davanti a noi, visto per squarci, scatti, aspetti singoli».

Ma quali sono le forme attraverso le quali il cinema ha tentato, senza riuscirvi, di restituire le modalità di funzionamento dell'immagine interna o percezione? Una di queste è il montaggio, che è riuscito però a restituire «*solo sequenzialmente* certi movimenti interni della percezione che in questa si presentano *anche contemporanei*». Altre modalità contemplano «movimenti di macchina incoerenti, sovrapposizioni di figure, sfocature e altri espedienti», oppure l'«uso della macchina a mano», ma in tutti questi casi l'immagine cinematografica, la figura propriamente filmica priva – secondo questa prospettiva – l'immagine interna della sua ricchezza, e la posizione di Garroni nei confronti del cinema, nel suo ultimo lavoro, è critica.

Per il cinema non sembrano quindi risultare particolarmente produttive nozioni quali quelle di forma, di intenzionalità, di schematismo. Il cinema va compreso a partire dalla messa in gioco di altre nozioni, quali quelle di riproducibilità tecnica e di movimento (senza mobile).

2. La prima, la riproducibilità, colloca il cinema in una dimensione di linguaggio e di semiosi – direbbe Brandi –, ben lontana dalla «realtà pura» dell'arte, e che farebbe del cinema un *medium* più che un'arte.

Qui naturalmente il testo chiave è *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* di Benjamin, che determina una cesura radicale con tutta una tradizione estetica, legata all'unicità della forma come garante dell'«auraticità» dell'opera, e mette in questione tutta la tradizione idealistica, critica e fenomenologica.

Il cinema, a partire dalle sue capacità riproduttive, apre ad una *teoria non estetica*, come emerge da *L'opera d'arte*, ad un pensiero del cinema come *pratica* con una funzione *sociale* e *politica*. Il cinema come macchina che ha inciso sui corpi dell'abitante della metropoli del Novecento, esercitando in primo luogo una funzione terapeutica, sia di addestramento sia di compensazione per la vita tecnologicamente mediata della città. Sia nel caso dell'addestramento alla macchina, alla tecnica, sia nel caso della compensazione diversiva, il cinema è servito a garantire una sorta di equilibrio sociale nelle masse che affollavano la metropoli.

Per Benjamin la questione della tecnica è decisiva per svincolare l'arte dal dall'«auraticità», aprendola all'«esponibilità»; o meglio per svincolare il cinema dal solco dell'artisticità, ma aprendolo a compiti

non meno importanti e rischiosi di carattere politico: il cinema come macchina incidente e decisiva nella definizione di una soggettività spettatoriale novecentesca. Con uno stesso gesto vengono tagliati i ponti con i problemi dell'estetica idealistica (la forma e il vincolo intuizione/espressione), con la tradizione fenomenologia (l'immagine come atto di coscienza intenzionale), con la filosofia critica (liquidazione dello "schematismo"), che alla fine sono tutte "filosofie del soggetto", dove risulta dominante e assorbente la questione dell'"immagine interna" sulla proliferazione delle "immagini esterne".

Diciamo, in sintesi, che aver accentuato per il cinema la questione della riproducibilità tecnica significa averlo sottratto ad una costellazione di problemi che vanno dall'"espressione" all'"opera", dalla "creazione" allo "specifico", dall'"intuizione" all'"intenzione"; significa in buona sostanza *pensare il cinema oltre l'estetica*. Questo al di là dell'estetica viene a connotarsi in termini di pratica: il cinema come grande macchina, centrale nella dinamica sociale, e capace di incidere come una *forza* sul corpo dello spettatore del Novecento, come vero e proprio potente operatore di soggettività.

La questione della tecnica ritorna più di recente, prepotentemente, nel pensatore che ha saputo rendere produttivo, per un pensiero dell'immagine e del cinema, la fenomenologia, partendo però non dal carattere "nullificante" dell'immagine come specifico "atto di coscienza", ma dalla costituzione degli «oggetti temporali», dal «flusso temporale della coscienza»: Bernard Stiegler; il quale ha saputo individuare la specifica funzione sociale e politica del cinema e dell'audiovisivo nel "controllo" delle coscienze. Il cinema si comprende come macchina capace di segnare e incidere sulla temporalità delle coscienze e la vita dei soggetti: «Nella misura in cui vi presto attenzione, la mia coscienza coincide allora con il tempo del film o con il tempo della musica. È questo, evidentemente, che conferisce al cinema e alla musica uno straordinario potere».

Da Stiegler emerge un altro aspetto della questione, che comporta il superamento della distinzione e gerarchizzazione dell'immagine interna e dell'immagine esterna che abbiamo visto in Garroni; o meglio l'individuazione della distinzione viene fatta a partire da un altro punto: «L'*immagine in generale* non esiste. Quella che si chiama immagine mentale e quello che qui chiamerò immagine-oggetto, sempre inscritta in una *storia*, e in una *storia tecnica*, sono due facce di un solo e stesso fenomeno che non possono essere separate». Due facce, dove la differenza è possibile individuarla solo nel rapporto con il tempo: «La differenza che s'impone nel modo più immediato è che quella oggettiva dura, mentre quella mentale è effimera». E poi subito dopo viene affermato che la priorità è data all'immagine-oggetto, e non a quella mentale: «l'immagine mentale è sempre il *ritorno* di qualche immagine-oggetto, la sua *rimanenza*». E l'immagine-oggetto, quando accede con

il cinema alla “riproducibilità tecnica” anche del movimento (e quindi del tempo), segna non solo, come è ovvio, il “flusso dei pensieri” dello spettatore (era la grande utopia ejzenštejniana) ma più generalmente il flusso (i tempi, i ritmi) della sua coscienza: «Nel momento in cui ascolto una melodia o guardo un film, il tempo dello scorrere della mia coscienza con-fluisce per così dire nelle note della musica, nelle immagini del film. Nella misura in cui vi presto attenzione, la mia coscienza coincide allora con il tempo del film o con il tempo della musica. È questo, evidentemente, che conferisce al cinema e alla musica uno straordinario potere. [...] E se Adorno si è interessato tanto al cinema è proprio per avervi scorto un immenso potere di controllo delle attività della coscienza».

Potere di controllo della coscienza, che significa che quest'ultima non è “prima”, non istituisce, ma è “effetto” dell'esteriorità, la quale è composta in primo luogo di oggetti temporali prodotti dalle tecnologie riproduttive, analogiche e digitali, dell'immagine: «Adorno si sbaglia laddove ritiene che una facoltà trascendentale dell'immaginazione preceda la tecnica. L'attività cognitiva è già sempre prodotta da una esteriorizzazione che evidentemente precede e al tempo stesso consente il pensare, il criticare, il filosofare e [...] il manipolare».

Il punto è importante, perché tutta la priorità assegnata all'“interno” dalle “filosofie del soggetto” viene ribaltata in questo caso sull'“esterno”.

3. Il passo più radicale e più importante in questa direzione – ed entriamo nella questione del movimento (senza mobile) – è stato comunque compiuto a fine Ottocento da Bergson con *Materia e memoria* (1896), un testo coevo alla nascita del cinema. Qui viene operato uno scarto decisivo rispetto anche alla tradizione fenomenologica. L'“interno” non costituisce l'“esterno” ma ne definisce una sorta di emergenza, effetto di una “selezione” in questo esterno. E questo perché la percezione umana, in Bergson, diversamente dalla fenomenologia, non ha alcun privilegio, e la soggettività stessa risulta *effetto* di una composizione di stati (affettivi, attivi, percettivi) che occupano l'*intervallo* nel piano di materia-flusso dove tutto reagisce su tutto. È un piano di immagini-materia, dove viene superata la distinzione fra immagini interne ed esterne, perché viene affermata l'identità dell'immagine e della cosa, dell'immagine e della materia. Deleuze, nella ripresa che di questo testo fa nei due volumi sul cinema, lo colloca in un momento decisivo della storia del pensiero, dove cambiano molte prospettive teoriche, e ne misura la differenza anche rispetto alla fenomenologia: «Ciò che sembrava senza via d'uscita, in fin dei conti, era l'affrontarsi del materialismo e dell'idealismo, l'uno inteso a ricostruire l'ordine della coscienza con puri movimenti materiali, e l'altro, l'ordine dell'universo con pure immagini della coscienza. Era

necessario superare a tutti i costi questa dualità dell'immagine e del movimento, della coscienza e della cosa. Nella stessa epoca due autori assai diversi stavano per intraprendere lo stesso compito, Bergson e Husserl. Ognuno lanciava il proprio grido di guerra: ogni coscienza è coscienza *di* qualche cosa (Husserl), o meglio ancora ogni coscienza è qualche cosa (Bergson)».

“Ogni coscienza è coscienza *di* qualcosa” e “Ogni coscienza è qualcosa”: queste due affermazioni testimoniano, con modalità e prospettive diverse, la co-originarietà della coscienza e della cosa: perché la coscienza non è più assoluta né totalizzante, ma è sempre aperta al “qualcosa” determinato (Husserl); perché la coscienza non è mai trasparenza, ma è sempre opacità e quindi determinatezza proiettata su un piano di luce e di materia o di «variazione infinita» (Bergson).

Superate le aporie idealiste e realiste, la filosofia si colloca nell'originarietà di un'apertura all'essere in forma intuitiva (Bergson) o intenzionale (Husserl).

La differenza fondamentale, dal punto di vista che qui ci interessa, è il ruolo della percezione umana, che – come accennavamo – la fenomenologia erige a norma (e il cinema diventa interessante solo nei termini in cui si avvicina a questa norma), contrariamente a Bergson, che trova astrante il meccanismo della percezione (e dell'intelligenza) umana che il cinema riproporrebbe.

L'ancoraggio al mondo è dato dalla “intenzionalità percettiva” che non si rapporta più a forme intelligibili e statiche (le idee platoniche) ma a forme sensibili. Ed in questo il cinema ha la capacità di restituire sullo schermo le forme sensibili della percezione umana: questa è di fatto la posizione che prende Merleau-Ponty nel suo saggio sul cinema del 1945; collocando quindi la questione dell'immagine cinematografica oltre la distinzione fra coscienza percettiva e immaginante, fra messa in presenza ed in assenza, che aveva teorizzato Sartre per l'immagine in generale, senza toccare il cinema.

In un certo senso il cinema sembra poter riproporre il carattere di scoperta della percezione sensibile, di «inerenza all'Essere», di «mescolamento» con il mondo: «Una buona parte della filosofia fenomenologica ed esistenziale, consiste nello stupirsi di questa inerenza dell'io al mondo e dell'io agli altri, nel descriverci tale paradosso e tale confusione, nel fare *vedere* il rapporto fra soggetto e mondo, fra soggetto ed altri, anziché *spiegarlo*, come facevano i classici ricorrendo allo spirito assoluto. Orbene, il cinema è particolarmente atto a fare apparire l'unione di spirito e corpo, di spirito e mondo, e l'esprimersi dell'uno nell'altro. [...] la filosofia contemporanea non consiste nel concatenare concetti, ma nel descrivere il mescolarsi della coscienza con il mondo, il suo incarnarsi in un corpo, la sua coesistenza con le altre, e questo argomento è cinematografico per eccellenza».

La rivalutazione del cinema da parte della fenomenologia merleau-

pontyana, che a differenza di quella sartriana non taglia i ponti con l'eredità di Bergson, si fonda sul carattere immersivo e della percezione naturale e della macchina-cinema, ma entrambe sono comunque accomunate dall'ancoraggio a una soggettività. La posizione bergsoniana di *Materia e memoria* è molto più radicale: nessun privilegio alla percezione umana, alla percezione cosciente e astrante, ma teorizzazione di un piano di percezione totale, di immagini-materia dove tutto reagisce su tutto.

Nel primo capitolo di *Materia e memoria*, Bergson pone le condizioni per il superamento della distanza fra immagini e movimento, materia e spirito, con l'idea di una percezione "pura" distinta dalla percezione cosciente. La prima, che individua il livello della percezione totale dove tutto reagisce su tutto, esiste più di diritto che di fatto; la seconda, che definisce il livello della percezione propriamente detta, si costituisce attraverso la selezione di alcune facce dell'oggetto, selezione operata da quell'immagine particolare che è il corpo umano. Bergson chiama «discernimento» questa operazione percettiva compiuta dal corpo in quanto «immagine particolare» sul piano dell'immagine-materia e «intervallo» quello che il corpo determina nel piano di materia-flusso.

Il discernimento definisce l'operazione che compie la soggettività sul piano "spaziale", l'intervallo concerne la determinazione della soggettività dal punto di vista "temporale".

Il carattere selettivo della percezione cosciente fa sì che la percezione sia "meno" della cosa, sia la cosa colta solo per il suo interesse pratico e funzionale.

Da questo discendono (almeno) tre conseguenze importanti: la prima è che noi percepiamo le cose là dove sono. È nel punto "p" che percepisco "p" e non nel cervello, che è solo un trasmettitore di impulsi ricevuti; la seconda è che la percezione non è il cardine di alcuna istanza conoscitiva (come afferma la tradizione classica, a partire da Aristotele), ma il primo passo di un duplice movimento percettivo-attivo, senso-motorio; la terza è che l'oggetto si definisce in rapporto a due assi, uno il piano di materia flusso, della variazione infinita o della «cosa in sé», l'altro in rapporto alle percezioni coscienti, alla selezione operata dalla soggettività che trasforma la cosa in sé in «quadro» o «rappresentazione».

Il primo punto concerne la destituzione dell'idea di percezione come costruzione mentale e soggettiva e dell'immagine in quanto "atto". La percezione cosciente è la cosa con meno i lati – lasciati al carattere traslucido del piano di materia-flusso – non inerenti al nostro interesse pratico. Noi percepiamo le cose là dove sono, arrestandole nel loro movimento continuo; altro non sarebbe concepibile. Due piani di riferimento per la cosa e l'immagine: l'essere "in sé" e l'essere "selezionata" per una percezione umana.

È l'affermazione di un piano di immanenza, fondato sull'identità dell'immagine e della cosa, del movimento e della materia, all'interno del quale piano il soggetto diviene un'*emergenza*, un *intervallo*, una *piegatura*, come l'"interiorizzazione" di una esteriorità totale, al di là di ogni distinzione dell'interno e dell'esterno. È proprio questa "interiorizzazione" che definisce la soggettività, ben lontana quindi dall'essere momento istitutivo e fondativo; soggettività che nei due volumi sul cinema Deleuze pensa in termini di "intervallo" (composto di "stati"), individuandone il carattere temporale, e che nello studio su Leibniz e il Barocco riformulerà in termini ottici di "punto di vista".

E se vogliamo riprendere e schematizzare la questione, possiamo dire che quello che quello che in Garroni era il movimento di esteriorizzazione dell'interno si trasforma qui in un movimento opposto di "interiorizzazione" del "fuori", e quella che era la "luce" della coscienza fenomenologia diviene in Bergson opacità, proiettata selettivamente sulla luminosità del piano di immanenza.

4. La posta in gioco del discorso di Deleuze (via Bergson) è che ciò che chiamiamo forma non è che l'arresto instabile, precario, di un gioco di forze; e che il compito precipuo dell'arte, anche di quella cinematografica, è captare queste forze, che sono in primo luogo il movimento puro (distinto dal mobile) e il tempo puro (libero dalla mediazione del movimento). Il cinema non ha altro compito che captare le forze, e di questo compito sono segno significativo le immagini e i film. Nell'opera di Deleuze sul cinema, la classificazione delle immagini è una classificazione di "stati di forze", attive, affettive, pulsionali, rimembranti, oniriche. E se l'immagine cinematografica è l'approdo instabile di una dinamica di forze, queste ultime non solo la sovrastano, ma garantiscono l'orizzonte (ricco) del suo sviluppo. Da questo punto di vista, il passaggio da un'immagine all'altra avviene in forma interessante quando risponde al tentativo di captare nuove forze o nuove variazioni di una stessa forza.

Allora, se l'inquadratura è composizione, è composizione di forze (quando Ejzenštejn parla di pressione interna all'inquadratura, che la porta a scindersi e a crescere attraverso il montaggio, non riprende implicitamente un'idea del genere?), è un *campo di forze* in cui gioca sì la relazione fra l'elemento e il tutto, ma dove conta soprattutto il rapporto con il "fuori" da captare e "con-tenere" dinamicamente nel campo.

La distinzione e contrapposizione, che abbiamo provato a tratteggiare in questo quadro sintetico, fra estetica della forma e estetica delle forze, può essere superata solo da una concezione dinamica della forma stessa (che in parte abbiamo visto in Ejzenštejn). Il filosofo che ha meglio interpretato questa concezione è stato Gilbert Simondon, con la sua idea di «energetica della forma». È nella definizione della

forma stessa che è inscritta la forza, l'energia, come ciò che sottrae la forma alla "stasi", ma anche al "falso movimento" (quello dialettico), per definirla in modo sorprendente come il movimento continuo di una *modulazione*, contrapposta ad ogni modello (sia analogico sia linguistico). È l'idea di immagine cinematografica come modulazione del reale (messa in variazione del modello ad ogni istante), l'unica che sembra in grado di cogliere il "nuovo" del cinema e della sua forza, nel divenire comune dell'immagine e dell'oggetto, al di là delle questioni legate all'unicità della forma, all'intenzionalità della coscienza, allo schematismo dell'immaginazione.

Le vie del figurativo (partendo da Cesare Brandi)

di Elena Tavani

1. Brandi

Avventurarsi e poi inoltrarsi in un testo di Cesare Brandi non è precisamente – lo si comprende subito – come fare una passeggiata. E questo vale non solo per i lavori più densamente teorici, come i *Dialoghi*, *Segno e immagine* o la *Teoria generale della critica*. Vale anche, e non marginalmente, per i leggibilissimi saggi contenuti nei due volumi di *Scritti sull'arte contemporanea*, con ricognizioni e analisi più o meno ampie delle opere di artisti del calibro di Manzù, Morandi, Afro, Burri, disseminati però di incisi e aperture teoriche che possono risultare sdruciolevoli e rendere la comprensione per lo meno incerta nei suoi esiti.

Nozioni come quelle di “astanza”, “flagranza”, “semiosi” presentano da subito una certa ruvidezza e difficoltà. Altre, più direttamente riferite alle arti figurative, quelle che maggiormente attivano l'attenzione del Brandi critico d'arte, come il concetto di “rappresentativo” o “figurativo”, rientrano solo in apparenza dentro parametri più consueti, per il più facile appiglio che sembrano offrire a situazioni esistenziali e concrete riconoscibili.

Come punto di partenza ma anche come guida del nostro breve percorso all'interno della produzione teorica e critica di Brandi scelgo dunque una nozione dall'apparenza inoffensiva e ovvia, quella di “figuratività”. Di estremo interesse mi sembra infatti la circostanza (che cercherò di comprovare) che proprio sulla delineazione, l'estensione e l'approfondimento del concetto di figuratività si misurano *prima* la distanza, o per meglio dire l'argine che Brandi frappone tra la sua e la prospettiva estetica crociana e *poi*, pur nella sostanziale censura delle manifestazioni dell'arte legate alle Avanguardie, la circostanziata e tuttavia effettiva apertura nei confronti di almeno alcune tra le forme, considerate “distruttive”, della contemporaneità artistica.

Cercherò di soffermarmi su entrambi gli aspetti, rinviando per il primo ad analisi e commenti già esistenti e del tutto esaustivi riguardo al rapporto delle teorie brandiane con Croce e il suo pensiero estetico ¹.

Vale però la pena di menzionare, per la sua importanza teorica, il primo affacciarsi dell'idea di "figuratività" tra il saggio dedicato a Morandi (*Cammino di Morandi*, 1939 e 1941) – con l'importante *Poscritto* aggiunto alla seconda edizione della monografia su *Morandi* (Firenze 1952) – e il *Carmine* (1945). Sono questi gli anni e gli scritti in cui Brandi delinea, sotto i titoli della "costituzione d'oggetto" e della "formulazione d'immagine" quelli che lui stesso definì «i due poli del processo creativo, che l'idealismo crociano contraeva nella identità di intuizione-espressione»², ma anche la sfera di una "realtà pura" del dato (in quanto dato all'intuizione), di contro alla realtà fenomenica dell'esistente (dedotta dall'intelletto a seguito di riflessione), con l'iscrizione dell'arte all'interno della prima. Un «riconoscimento di inesistenza» e cioè di autonomia rispetto alla realtà conosciuta concettualmente e generalizzabile (dalla scienza) è per Brandi la premessa per indagare la realtà propria dell'arte, che è realtà di immagini e di produzione di immagini. Si potrà allora seguire la fase della "costituzione d'oggetto", qui detta «simbolo» ovvero, in quanto «conformazione dell'immagine», proprio "figuratività", nella quale la coscienza si mette alla prova come "rappresentatività". Non attivando una sua capacità di ripetere l'oggetto come immagine, ma, ben più radicalmente, ponendosi come tale da «costituirsi in immagine nell'apparenza dell'oggetto», cioè da risolversi tutta nell'atto sintetico della riduzione dell'oggetto ad apparenza, della sua «decantazione in immagine»³. Insomma la coscienza – insiste Brandi – non resta esterna all'immagine (come capacità e attività di produrla), bensì si plasma e si compenetra nell'immagine, quasi a scongiurare che non aleggi, in qualche suo angolo riposto, ancora il fantasma dell'oggetto come "esistente". Di qui potrà poi partire la fase della "formulazione" ovvero fissazione dell'immagine, che viene resa «esterna e trasmissibile alla coscienza attraverso i sensi». È – suggerisce Brandi – il «cammino inverso» rispetto a quello compiuto dal fenomeno esistente nella riduzione ad apparenza. Ora è l'apparenza (l'oggetto costituito in immagine) che deve guadagnarsi una condizione di esistenza, in quanto formulata, la vita dell'immagine non può che concludersi all'esterno. Il nome per questa condizione è la «forma»: non qualcosa che si aggiunge, ma il rivelarsi dell'immagine nel suo statuto ontologico altro rispetto alla realtà dell'esistente e «per sempre inconfondibile con la realtà esistenziale»⁴.

La forma – leggiamo – si riferisce al darsi dell'oggetto in «modo figurato e soggettivo». E giacché figuratività e "rappresentatività" della coscienza sembrano coincidere perfettamente, Brandi non fa difficoltà, sempre nel *Carmine*, a definire *l'essere-figurativa* «condizione fondamentale di ogni arte», «essenza di tutti i fatti artistici», poesia compresa, dove appare chiaro dalla stessa scelta terminologica che si tratta di una condizione prima ontologica che, in senso lato formale – il che, come noto, trova conferma in questo contesto nella esclusione

del cinema dal novero delle arti, a motivo del riferimento troppo diretto del fotogramma all'esistente ⁵. Decisamente istruttivo al riguardo è quanto viene riferito, nel *Celso*, all'«immagine poetica». Innanzitutto questa, per dirsi tale, deve essere in grado di riassorbire ogni «sostanza conoscitiva» della parola, di «infrangere di colpo» l'ordine logico di cui si alimenta come parola-schema, così che ogni spessore conoscitivo dello schema «precipiti» in «figuratività». La parola viene riportata allora alla sua originaria «funzione rappresentativa», diventa «immagine verbale» ⁶.

L'essenza dell'arte, ora riguardata come essenza delle opere concrete, dei “fatti artistici”, è dunque da rintracciare nel carattere di immagine (nell'essere-immagine) dell'oggetto ricreato e ricostituito (non riprodotto, però) dalla coscienza. Una coscienza, lo abbiamo visto, animata da un'intenzione “formale”, che guarda all'oggetto come «fenomeno e spettacolo disinteressato», una coscienza capace di isolare la realtà pura della forma dalla realtà esistenziale. La figuratività deve dunque dare conto del lato formale dell'immagine (da non confondere con la “sostanza conoscitiva” che pure l'immagine porta con sé ⁷), rappresenta cioè – viene poi detto con un filo di ambiguità – il solo punto fermo dell'arte «una volta apparsa la forma» ⁸. Ma apparsa dove, nella coscienza stessa o all'esterno? Qui in certo modo la nozione di figuratività fa le spese e un po' si impiglia nei complessi rapporti che la prospettiva di Brandi intrattiene con la teoria crociana dell'arte come intuizione-espressione. Se infatti vi sono pochi dubbi che la risposta brandianamente corretta è che la forma appare sì all'esterno (come esistente), ma ciò che appare è la realtà pura (inesistente) dell'arte – il che fa assumere alla “figuratività” un ruolo di salvaguardia ontologica dell'immagine stessa –, sorprende che venga mantenuto sostanzialmente immutato lo statuto ontologico “puro” dell'immagine artistica anche nel momento in cui tale immagine si dà come un “fatto”.

Come si vede, in questa sua prima delineazione il concetto di *figuratività* mira a convocare, nella sua autonomia teorica e nel suo spessore ontologico, la forma in quanto esibisce l'immagine interna, e non la forma come piano dell'espressione, dell'uscir-fuori, de pro-dursi dell'immagine come cosa esterna.

Accade però che a questa figuratività, chiamata a contrastare senz'altro quella *liricità* che in Croce sostiene l'identità di intuizione-espressione come caratteristica precipua dell'arte, subentra, nel prosieguo della riflessione brandiana, una nozione di figuratività più complessa, pensata non solo nella funzione di sostegno, ma anche di specificazione dell'“astanza” nel compito di dare conto della peculiare “presenza” attribuibile all'arte e all'immagine artistica.

Anticipando, in certa misura, il ruolo che sarà poi, in *Segno e immagine*, quello dello “schema preconconcettuale”, si prospetta, significativamente, già nel *Carmine* un'immagine che funge da «radice comune»

(secondo la descrizione kantiana del «mistero» nascosto nel profondo dell'animo umano), di riflessione e rappresentazione autonoma, di concetto-percetto e immagine, come più tardi, nella *Teoria generale della critica*, lo sarà di segno e immagine. Prima che si profili lo «schema preconettuale» che vede l'immagine sdoppiarsi in immagine-schema e immagine-formata⁹, già nell'«immagine» (descritta nel *Carmine*) in cui si concreta l'«oggetto costituito», afferma Brandi «l'oggetto è sostanza conoscitiva e figuratività, a seconda dell'uso stesso che dell'immagine farà la coscienza»¹⁰.

Un altro tipo di sdoppiamento (per noi non meno significativo) riguarda invece proprio il concetto di figuratività. Da un lato il figurativo popolato di figure, o comunque di elementi che rimandano alla realtà del visibile (componibile in forma di figura), quello che troverà la propria confutazione e denegazione nell'astrattismo, nel modo astratto di confrontarsi con la «datità ottica». Dall'altro il figurativo che raccoglie e registra la qualità ontologica prima che stilistica del mettersi-in-forma nell'opera (come linea, spessore, colore, figura) del precipitato percettivo, cognitivo, sensitivo e emotivo dell'esperienza.

Paradigmatico non solo del carattere duplice del «figurativo» ma anche della decantazione e parziale assimilazione del concetto di astrattismo nell'ultima fase della riflessione di Brandi un passaggio contenuto in *Aria di Siena* e intitolato a *Pienza e Manzù*. Vi si enuncia, nel carattere sottile e insieme profondo della linea, quel «leggero impercettibile scarto in superficie ma anche nello spessore» che permette a Manzù di addensare anche «nel capello ondeggiante e rigidissimo» della linea incisa nella lastra di rame «quella compressione di aria che riesce ad accumulare sulla superficie impalpabile delle sue sculture». Poche altre notazioni e poi, fulminea, la conclusione: «Ed è per questo che Manzù è figurativo: non solo per il contenuto manifesto delle sue sculture e disegni e incisioni: è figurativo per il carico formale implosivo che riesce a concentrare anche in un segno sottile come un capello. Quando fece delle figurazioni astratte erano figurative anch'esse, il nastro svolazzante di Montréal, o l'uovo delle scenografie strawinskiane [...]». La linea, così come viene tracciata da Manzù, *si carica di forma*, e questo è il suo spessore figurativo oltre lo spessore fisico della linea (così come si dà a vedere) e oltre la figurazione alla quale la linea dà corpo. Concentrazione, addensamento, implosione, «calamitazione della forma» in quel tratto che «ritaglia e scava, scarnisce e incide»¹¹.

Qui, mi sembra, non è tanto in gioco l'immagine come struttura, organizzazione di segni stratificati al proprio interno e plurivoci, *in attesa* di essere attivata o riattivata da una coscienza. Il potenziale implosivo e trattenuto nella linea va insomma riconosciuto in primo luogo come la sua sostanza o «quiddità» formale (cfr. *ibid.*), ovvero formale-ontologica. E non semplicemente come una possibilità di sviluppo che attiene, in generale, al possibile-visibile o al possibile-modellabile

e così via – suscettibile, in quanto tale, di essere poi, di volta in volta, dipanato e sciolto e svolto e dispiegato da un qualche soggetto che a quella linea dedichi la propria attenzione associativa prima ancora che critico-interpretativa o storico-artistica. Ciò che dimensiona «il ritmo interno, la strutturazione formale, il respiro profondo» dell'opera di un artista è *l'astanza come figuratività*, il presentarsi di una forma e espressività autonoma, e sistema che diventa «stampo formale».

Il rimando, presente nel passo citato da *Aria di Siena*, alla «compressione di aria» mi offre il pretesto per soffermarmi ancora un po' su una tra le più memorabili delle letture critiche di Brandi. Mi riferisco al saggio del '64 sulla *Porta della Morte*, la porta di Manzù per San Pietro a Roma. In primo luogo l'acquisizione di un «valore spaziale» autonomo, il prendere forma della porta come «orizzonte spaziale interno alle figurazioni», orizzonte non naturalistico che esclude il piano di fondo come superficie inerte, semplice diaframma, schermo vuoto. E non meraviglia che Brandi, nel descrivere la relazione intrattenuta dai singoli bassorilievi (e cioè le figurazioni che raccontano la Morte di Maria, la morte di Cristo, di Abele, di Papa Giovanni XXIII) con il fondo della porta, parli di un loro essere «contenute in *profondità*» dentro il piano apparente della porta, e cioè appunto «rapportate» a quell'orizzonte che ora viene detto «orizzonte proprio della figuratività dell'opera nel suo complesso»¹².

Da questa figuratività alla figuratività del *Grande Cretto* di Burri il passo è stato per Brandi se non breve in certo modo inevitabile, sebbene non senza una preliminare sfrondata, dal linguaggio del critico, della pertinenza della contrapposizione di figurativo e astratto¹³. Sono pagine potenti quelle che Brandi dedica al *Grande Cretto* e alla sua «figuratività», in grado di palesare l'«ossimoro» presentato da ogni opera in quanto «fusione di opposti», «dismisura nella misura», «caratteristica unica dell'astrattismo di Burri non è tanto di non rappresentare niente, quanto il suscitare le assonanze figurative più diverse»: e precisamente un «cozzo di immagini» è l'effetto suscitato dal Cretto, oltre ogni figura e oltre ogni iconologia. Per suo tramite si rivela qualcosa come una natura sublime dell'astanza, il suo essere presenza non quieta, ma presenza dinamica, abitata da passaggi e turbolenze¹⁴.

In modo esemplare, le indagini brandiane dedicate a Burri rivelano come si faccia negli anni sempre più chiara in Brandi la consapevolezza che la figuratività, in quanto dà conto dell'immagine nel suo darsi o mettersi in forma, pur non cessando di riguardare in prima istanza la coscienza (e le sue capacità), si definisce sempre più nettamente come possibilità o per meglio dire qualità ontologica dell'immagine stessa.

Dato lo spazio limitato qui a disposizione, non ci sarà possibile seguire i principali percorsi tematici proposti da Brandi su questo argomento. Fin da subito possiamo però notare che in Brandi ciò che

prende il nome di “figuratività” nella sua accezione più originaria e teoricamente fondata è propriamente lo *status* ontologico dell’immagine come immagine non mimetica e non analogica. Ma se questa come realtà “pura”, ovvero formale, «realtà senza esistenza»¹⁵, risulta, nell’argomentazione, del tutto paga della sua collocazione nella coscienza, tradotta più tardi in termini di «astanza»¹⁶, tende, soprattutto dietro sollecitazione delle opere della contemporaneità, a cercare nuove vie per instaurare una diversa relazione (non solo escludente) nei confronti della nozione ad essa contrapposta polarmente, la flagranza.

In questo approfondimento e riformulazione del carattere di presenza proprio dell’arte la parte giocata dalla riflessione di Brandi sull’astrattismo (e indirettamente del mondo che lo esprime) è, credo, assolutamente centrale. In particolare nella chiarificazione della realtà “altra” dell’arte come un offrirsi-presente al mondo, un comunicare con il mondo, sia pure nella ricerca costante di una propria “dignità” figurativa. È lungo questa linea che il discorso di Brandi, mi sembra, si rende disponibile a una lettura, sempre rinnovata, dell’“attualità” o meno dell’immagine artistica.

Il fondamentale apporto delle considerazioni brandiane dedicate all’astrattismo consiste insomma proprio nel lavoro di sfrondamento del “figurativo” che trova praticato nel lavoro degli artisti che rientrano in vario modo sotto quel titolo, con l’effetto però ulteriore (e di cardinale importanza), di andare a delineare, per negativo, e a forza di sottrazioni, una nozione di “figurativo” di certo più controversa, ma anche più essenziale di quella che poggia sulla presenza di “figure” riconoscibili – tale, in altre parole, da fare segno nella direzione della condizione d’essere dell’immagine¹⁷.

L’Astrattismo e l’Informale, in poche parole, liberano la figuratività da qualunque equivoco mimetico e rappresentativo. Mettono in chiaro, magari aggredendo lo spettatore, come l’opera (la pittura di Burri) «non raffigura, presenta»¹⁸, liberando, retroattivamente, anche il figurativo in senso stretto, il figurativo delle figure, da ogni subordinazione al reale di primo grado.

Ma presentare, di contro a rappresentare, se preso nella sua radicalità, è proprio ciò che in gran parte fa e continua a fare l’arte contemporanea, presentare e presentarsi come esperienza e in forma di esperienza.

Resta credo significativa, a riprova di quanto appena sostenuto, l’indicazione di Brandi relativa alla «struttura dell’astanza» quanto al suo valore di temporalità. «Nell’astanza – leggiamo – non si ha un *continuum* ma una totalità simultanea: anche se svolta in una temporalità determinata – poesia, musica – questa temporalità fa sistema chiuso. Perciò fra il fluire della temporalità parusiaca e il fluire della vita della coscienza non c’è coincidenza, ma sovrapposizione»¹⁹. L’astanza è la presenza propria di qualcosa che (come l’immagine) può isolarsi

come un tutto, che articola cioè al proprio interno la differenza e la dinamica degli elementi che compongono la totalità (l'altra struttura che può essere "isolata" è per Brandi, lo ricordiamo, la semiosi, ma in questo caso l'isolamento riguarda lo «schema preconettuale» rispetto al referente, una sorta di «astuccio» che si sovrappone al referente rendendo così possibili tutte le varie «stratificazioni simboliche» affidate a un segno)²⁰.

2. *Giacometti*

Alberto Giacometti è un artista che, a quanto mi risulta, Brandi non prende mai in esame. È possibile che il surrealismo della prima produzione lo facesse rientrare, a suo giudizio, fra gli effetti delle pulsioni più romantiche e non di quelle più innovatrici del '900, o forse il suo lavoro gli pareva troppo simile a quello, precedente, di Medardo Rosso, del quale Brandi segue, in più di un'occasione, il percorso di «definizione dell'immagine internamente alla materia», parole queste, che sarebbero state altrettanto cogenti se riferite a Giacometti invece che a Rosso.

Naturalmente non rientra nell'interesse del nostro percorso interrogarci sul perché di tale supposta disattenzione di Brandi. Ci interessa semmai notare come il lavoro e le riflessioni teoriche affidate da Giacometti, oltre che alla propria opera, anche agli *Scritti*, presentino momenti e spunti non lontani dall'interesse e dalle ricerche di Brandi. Trattandosi in fondo di un artista, che pure lo avrebbe forse potuto interessare per le stesse ragioni che portarono Argan a definire Giacometti il più radicale e conseguente degli scultori informali, intendendo per informale l'opposto dell'informe, la forma "aperta" che nasce da un ordine nascosto²¹.

Avviciniamoci dunque a Alberto Giacometti a partire dal "problema" che, a giudicare dai suoi documenti di lavoro, gli si presenta prima (fin dagli anni giovanili) nel disegno, come rimpicciolimento degli oggetti dipinti o disegnati dal vivo e poi sia nella scultura che nella pittura come assottigliamento e dematerializzazione dei soggetti. Da esso deriva il tentativo pervicace di Giacometti di delineare una propria fenomenologia del "vedere", a partire dall'impressione che il fare lenti progressi nello studio dal vero nascondesse in realtà il senso (martellante) del fallimento²². In particolare nei disegni, ma anche nei dipinti e nelle opere grafiche.

Ben presto Giacometti inizia a credere, facendosi erede del "dubbio di Cézanne", più nella prospettiva vissuta che in quella geometrica e intraprende la sua personale lotta di restituzione della visione in immagine con grumi di materia o con un manipolo di linee, sempre sul punto di dileguare o di infittirsi all'improvviso (*Nature morte à*

la bouteille, 1951; *Portrait de James Lord*, 1954; *Chambre d'Hotel I e II*, 1963; *Cristo Pantocratore* – copia da un affresco del monastero di Daphni, in *Focide* – senza data)²³. Il “dubbio di Cézanne”, che cioè la novità della pittura sia dovuta a un difetto di visione, diventa per l'artista il motore della ricerca.

In Giacometti la “valorizzazione” di un oggetto passa così per il suo isolamento. La figura risulta allontanata indefinitamente e isolata, ma non come semplice effetto di un atto intenzionale. Allo sguardo che sfida l'apparenza nota, non la riconosce, continua a cercare di vedere, ciò che appare risponde restituendo, pure «nella direzione della profondità» che fa avanzare l'occhio dell'artista²⁴, apparenze e ancora apparenze.

In questo movimento si palesa per Giacometti il “muro di immagini” che avvolge l'oggetto di un corredo che ce lo rende (falsamente) familiare e assimilabile a un “dato” indiscutibile. È questo muro che allontana l'oggetto mentre si frappone tra l'occhio dell'artista e una pura esperienza del vedere: «S'inizia col vedere la persona che posa, ma a poco a poco tutte le sculture possibili si frappongono... [...] C'erano troppe sculture fra il mio modello e me. E quando non c'erano più sculture c'era uno sconosciuto tale che non sapevo più chi vedevo e che cosa vedevo» (*Écrits*). Il non-sapere, l'assenza o lo scomparire del “dato” diventa in realtà l'unica autentica premessa perché il vedere abbia luogo, perché si delinei un'immagine. Rinunciare al sapere significa rinunciare al “reale” come cosa conosciuta (rinunciare, ad esempio, a scolpire volumi nello spazio, come avviene nell'arte classica e ancora in Rodin). All'enfasi sul riconoscimento dello statuto di lontananza (estraneità) dell'oggetto corrisponde il tentativo di farlo sorgere nella visione (e in questo senso di avvicinarlo)²⁵.

In Giacometti dunque l'allontanamento della figura ha anche e proprio l'effetto di rendere percepibile il muro, permette di coglierne le stratificazioni e al contempo di diradarlo, di sguarnire, almeno in parte, la difesa dell'occhio che pure quel muro garantisce: di aprire un vuoto di immagini. È a questo punto che la sfida dell'occhio dell'artista che fruga tra le linee, le superfici, i pieni e i vuoti dell'oggetto alla ricerca del dettaglio rivelatore in grado di offrire un appiglio per ridisegnare o reimpastare l'intera figura, si inverte in *attacco* dell'oggetto che colpisce l'occhio (*Pointe à l'oeil*).

Giacometti ebbe illustri estimatori. Per Sartre le sue figure sono «solitudini che spingono indietro il visitatore», «ogni creatura secerne il proprio vuoto». Così «è la statua stessa che decide la distanza alla quale bisogna vederla [...]. Il reale genera lo spazio indefinito che lo circonda». La questione in Giacometti sarebbe dunque: può la scultura «far apparire il pieno che sorge circondato da un vuoto anteriore?». Si tratta di osservazioni spesso acute, che però finiscono per ritrarre un Giacometti illusionista e prestigiatore, le cui «creature

di nulla raggiungono la pienezza dell'esistenza perché sfuggono e ci mistificano» o alimentare letture dell'opera di Giacometti che credono di scorgervi un sentimento esistenzialista dell'assurdo. Giacometti ebbe modo di prendere senz'altro le distanze dall'interpretazione sartriana – formulata in *Les Mots* – delle esperienze da lui raccontate in tema di “vuoto”, che per Giacometti non era affatto, come aveva preteso Sartre, un vuoto interiore e esistenziale, ma semmai una dimensione spaziale da fronteggiare, avendo l'artista «assez de l'extérieur pour se soucier de l'intérieur»²⁶.

Certo Sartre non poteva che leggere l'opera di Giacometti sulla base del suo *L'imaginaire*. Qui sono previsti due stati di coscienza, l'attitudine «réalisante» e l'attitudine «imageante». Il mondo reale è un mondo di cose. L'arte non pone delle cose, ma delle “immagini” che Sartre chiama *analogoi*, equivalenti materiali attraverso i quali si forma l'immagine, a cui tuttavia non sono riducibili²⁷. Il fatto è che il parallelo (che in certa misura sarebbe invece valido con Brandi) risulta a dir poco forzato. Non sembra infatti che per l'artista “immaginare” e “realizzare” siano così separati come pensa Sartre, e nel caso specifico di Giacometti l'applicazione del paradigma appare particolarmente fuorviante, dato il nesso inestricabile di vedere e disegnare (o modellare). Sartre, infine, scioglie i legami dell'immagine con la percezione, rinchiude l'immagine nell'immaginazione, il che in nessun modo si può dire applicabile all'opera di Giacometti (e nemmeno alle teorie di Brandi).

Più vicino a Giacometti, tra coloro che dalla seconda metà degli anni '30 agli anni '60 componevano la sua cerchia, da Sartre e Simone de Beauvoir a Breton, da René Char a Michel Leiris è allora piuttosto il Merleau-Ponty della *Filosofia della percezione* (1945). Consistendo «la vera filosofia nel reimpaginare a vedere il mondo», appare innanzitutto necessario uno sdoppiamento, un farsi «dialogo o meditazione infinita». In questo contesto «vedere significa entrare in un universo di esseri che *si mostrano* [...] nella misura in cui li vedo, tali cose rimangono dimore aperte al mio sguardo [...] io posso vedere un oggetto in quanto gli oggetti formano un sistema o un mondo, e ciascuno di essi dispone degli altri attorno a sé come spettatori dei suoi aspetti nascosti e garanzia della loro permanenza»²⁸.

Il “vedere” di Giacometti tuttavia presenta particolari assonanze non tanto con l'idea merleau-pontiana di percezione come «operazione primordiale che impregna di un senso il sensibile», prima di ogni mediazione logica o psicologica, ma piuttosto con l'insistenza sull'aspetto sorgivo del segno, che non sembra poi tanto lontano dal “residuo di visione” descritto da Giacometti. Quando contemplo un oggetto, sostiene Merleau-Ponty, senza alcun fine strumentale o orientativo, ma «con l'unico intento di vederlo esistere [...], mi accorgo che ogni percezione [...] ricomincia per conto suo la nascita dell'intelligenza

[...]: affinché io riconosca l'albero come albero occorre che, al di sotto di questo significato acquisito, l'assetto momentaneo dello spettacolo visibile ricominci [...] a disegnare l'idea individuale di questo albero». Non solo allora Giacometti condivide la convinzione di Merleau-Ponty quando questi, nella *Fenomenologia della percezione*, riconosce che «niente è più difficile che sapere esattamente ciò che vediamo»²⁹, ma resta in lui costante l'atteggiamento di fondo per cui il vedere si profila come lavoro di ordinamento di quegli elementi del reale in forma di immagini-schemi – «diagrammi carnali» per il Merleau-Ponty dell' *Occhio e lo Spirito*³⁰ – che la mente trattiene e sovrappone: se «la cosa più difficile è copiare quello che si vede», è perché ciò che propriamente si copia è «il residuo della visione» e non il bicchiere sul tavolo³¹. Si tratta di *portare all'apparenza la visione* come immagine-schema, di portarla – con la mano, l'occhio, l'orecchio operativo – ad assumere certi tratti materici, certi contorni pittorici, certo spessore verbale, musicale o architettonico.

Dunque Giacometti non risulta estraneo a una lettura fenomenologia della sua opera, sia negli aspetti già menzionati con riferimento a Merleau-Ponty, sia per quanto concerne l'idea (così come viene espressa, ad esempio, da J.-L. Marion), di visibilità dell'immagine come donazione, aggiunta di visione. Il quadro secondo Marion si offre allo sguardo come dono, senza riguardo alla sua cosità (e dunque anche con la messa in ombra di ogni suo essere semplicemente presente o utilizzabile come oggetto): la sua apparizione è un fenomeno di “sopra-visibilità”: «à la visibilité ontique du tableau s'ajoute alors comme une sur-visibilité, ontiquement indescriptible – son surgissement»³².

Proprio su una linea di una epoché fenomenologica praticata soprattutto sul sapere a vantaggio del vedere, sul «penser en concept» a vantaggio del «penser en vision», o dell'indicazione della necessità di cercare di “rendere” nell'opera il piano di visione, e dell'accento posto sulla dinamica di presenza/assenza relativa al carattere parziale (residuale) della traccia di visione, Giacometti si mostra, mi sembra, molto vicino a talune prospettive di Brandi. (E altre posizioni avrebbero forse incuriosito il critico, come la scelta di restare pittore “figurativo” e non prendere la strada dell'astrattismo, che esclude di principio “la visione del mondo esterno”. O la predilezione per l'arte bizantina (alla quale Giacometti dedica diverse “copie”) apprezzata per la precisione del particolare e per le figure allungate, più fedeli alla visione di quanto possano essere le opere pittoriche o scultoree del Rinascimento, troppo impegnate ad applicare canoni e saperi)³³.

Ma soprattutto, a leggere qualche passo tratto qui e là dagli *Écrits* di Giacometti colpisce l'anti-naturalismo di fondo. Una posizione che lo porta ad esempio, a negare che lo spazio esista come «dato» (198-200), e a riconoscere invece al vuoto le sue «linee» che interagiscono con i «profili delle masse» (114); oppure a riscontrare nel vivente

una «realità smisurata» (tradita, quanto alla figura umana, da testa e sguardo) per cui una vera «consistenza» sarebbe da riconoscere solo all'inorganico (218), o ancora a constatare l'impossibilità di disegnare il movimento secondo natura, da cui la scelta di lavorare solo intorno all'immobilità o all'illusione del movimento: al movimento nella immobilità (188). Tutti aspetti e spunti di riflessione che con ogni probabilità avrebbero trovato consenziente Cesare Brandi.

In particolare nel *Carminie*, è molto evidente il collocarsi di Brandi nella prospettiva dell'artista, o per la precisione, «dell'istintivo metodo di scavo dell'artista del mondo». L'immagine creata dall'artista è libertà di visione e l'artista un liberatore di apparenze di contro all'opacità dell'oggetto imprigionato nell'uso comune e preso nella rete di ciò che dell'oggetto si sa. Libertà che fin qui appare in gran parte negativa, quale "liberazione" da legami e interessi pratici e epistemici nei confronti dell'esistente, liberazione dall'oggetto come supporto dell'agire "esterno" della coscienza, della sua operatività, ma anche liberazione dalla bellezza, che per Brandi continua a far valere l'oggetto come cosa esistente – il che deve mettere in sospetto nei confronti di ogni forma di edonismo, della bellezza da vedere (quanto alla datità ottica) come della composizione da ascoltare (quanto alla datità fonica)³⁴. In positivo invece la libertà è libertà, tutta interiore, di «costituire oggetti», di produrre immagini che nulla hanno a che vedere con delle riproduzioni: apparenze che non devono proporsi come «apparenza di esistenza»³⁵.

Ma se, come accade in Giacometti, la "costituzione d'oggetto" (per restare alla terminologia brandiana) non ha a disposizione che un "residuo di visione", il lavoro della "formulazione d'immagine" avrà da subito rinunciato alla composizione e alla forma come totalità, affidando piuttosto l'esito formale alla capacità per così dire generativa di quel residuo. Eppure, sarebbe possibile negare a una forma che si configura con queste modalità, riconducibili fondamentalmente all'informale, la condizione dell'astanza? È probabile che non avendo negato lo statuto di astanza alle composizioni materiche e polimateriche di Burri, come anche al "dripping" di Pollock, Brandi non lo avrebbe negato neanche ai ritratti di Giacometti, nodi di linee centripete arrotondate su se stesse. Sta di fatto però che ritornano.

Se le figure di Giacometti, come ha osservato Genet, «non smettono di *venire avanti e di ritirarsi*» (corsivo mio)³⁶, non solo si presentano come opere eminentemente "auratiche", pongono una distanza incolmabile, ma si offrono alla presenza in una modalità tale che per così dire esibisce, espone l'"astanza" proprio di presenza/assenza. Esposizione che però non si può più pensare come effettuale su un piano di coscienza, come fino alla fine avrebbe voluto Brandi, bensì come un uscir-fuori, come l'evento del farsi presente di un'assenza, dell'imporsi della flagranza in tutta la sua brutalità. Ma si tratterebbe

ancora di astanza? Sarebbe questa infatti un'astanza che non bilancia più presenza e assenza, essendo ormai perduto l'equilibrio che permetteva alla presenza dell'astanza di nutrirsi di assenza. L'assenza, ora, macera e divora la presenza.

Facciamo il caso di Burri. La materia usata da Burri, spiega Brandi, si presenta «in proprio», nella lacerazione reale della plastica, non in modo allusivo, affabulatorio «ma in una presenza immediata che tocca la sfera stessa esistenziale dello spettatore». Grazie a questa straordinaria messa in opera della materia, in Burri la presenza è presenza di fragranza, esistenza esibita, fragranza che sembra lasciarsi del tutto alle spalle l'astanza, sebbene non impedisca al critico di rinvenire, e proprio nelle *Plastiche*, una «straordinaria sufficienza figurativa». Figuratività chiamata da Brandi a reintrodurre, se non l'astanza, almeno l'esigenza di superamento delle «evenienze esistenziali»: qui è l'accentuazione, l'intensificazione dell'effetto di trasparenza della plastica, a produrre un «distacco netto», una barriera rispetto al «riguardante» e dunque «un antidoto alla esistenzialità maggiorata di queste plastiche»³⁷.

E allora, se (ed è, paradigmaticamente, il caso di Burri) un'arte che entra non solo «in combutta» con l'esistente (nel *Carmine* si trattava del cinema), ma «in combutta esistenziale con lo spettatore» non sarà per questo meno arte (è l'ammissione di Brandi) è inevitabile che si modifichi anche il rapporto arte/realità, a questo punto forse non più contenibile nella struttura dell'astanza. L'astanza, pensata da Brandi come nozione in grado di dare conto della presenza parusiaca dell'arte come presenza differente dalla presenza della fragranza, non può presentarsi senza un assente, ha bisogno, per essere, di evocare una differenza di essere. Il suo statuto (l'alterità nei confronti del fenomeno) non può allora che vacillare per il dover ammettere continue interferenze dal fronte della fragranza. Si potrebbe pensare che in certo modo sia stata proprio l'annessione di Burri all'interno del guscio protetto della «pittura di pura astanza» a scardinarlo dall'interno, con l'involontario tradursi della linea di cesura in cerniera con doppio regime di passaggio tra presenza e assenza, astanza e fragranza. Ma Burri è solo la punta di un iceberg, giacché di «astanza che si avvale della fragranza» si può parlare, per spostarsi su un diverso piano di produzione artistica, riguardo al teatro della crudeltà di Artaud non meno che del teatro povero di Grotowsky, di un teatro reso asemantico, pensato come mera fragranza³⁸. E dunque, dal momento che l'arte «oggi» – come osserva Brandi – tende a produrre «situazioni esistenziali» al pari della fragranza, se ne potrà ancora parlare come di un «grado superiore di esperienza» o di un qualcosa di sospeso rispetto al tempo e allo spazio, in grado di straniare i dati percettivi e «sollevarli» dalla loro passata fragranza³⁹? Forse la soluzione, o un avvio di soluzione, può trovarsi nella «sufficienza figurativa» attribuita da Brandi alle *Plastiche* di Burri, che si risolve in una ribadita rivendicazione di

alterità ontologica dell'immagine ma con una sensibile attenuazione della funzione della coscienza in tale rivendicazione, e quindi anche della coerenza del binomio figuratività-astanza.

Per questa via, un possibile ripensamento del carattere di presenza dell'immagine oltre l'astanza di Brandi può forse prendere le mosse anche da una rinnovata "figuratività". Che può essere utilmente accolta nel senso oltre-figurativo in virtù del quale va a determinare la qualità ontologica dell'immagine, ma senza più quel riferimento vincolante alla coscienza che di fatto ne riduceva la portata ontologica dentro una griglia (accolta acriticamente) di soggetto e oggetto. Solo così, un'idea come quella di figuratività può portare avanti il valore del prodursi all'esterno, dell'uscir fuori, dell'esporsi, e dunque dell'assumere un aspetto, una forma. Il valore dell'apparire. Ma prima ancora che come valore fenomenologico di apparenza data a un fruitore, come *valore mondano*, di fuoriuscita all'esterno, di domanda rivolta all'esistente, di provocazione dell'esistente.

¹ Vedi L. Russo, *Prefazione a C. Brandi, Carmine o della Pittura* (1ª 1945), Editori Riuniti, Roma 1992; P. D'Angelo, *Dalla "realtà pura" all'"astanza"*, in L. Russo (a cura di), *Brandi e l'Estetica*, Supplemento "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo", 1986; sempre di Paolo D'Angelo, *Postfazione a C. Brandi, Segno e immagine* (1ª 1960), Aesthetica, Palermo 2001, e Id., *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet 2006; M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano 2004.

² Cfr. L. Russo, *Prefazione al Carmine*, cit., p. 11, e lo stesso *Carmine*, p. 5. Un distacco, quello di Brandi dalle posizioni estetiche crociane, non sempre indolore e non sempre netto; si veda ad es. il passo del *Carmine* dove si afferma che la "realtà" dell'arte non deve nulla, della propria realtà, alla "fisicità" che la sostiene sul piano materiale della realtà esistenziale (p. 34).

³ C. Brandi, *Carmine*, cit., pp. 33-39, 18-19 e 21.

⁴ Ivi, pp. 39-40.

⁵ Ivi, pp. 38, 57, 193-94.

⁶ C. Brandi, *Celso o della Poesia*, pref. di Emilio Garroni, Editori Riuniti, Roma 1991. pp. 99, 101, 126.

⁷ Cfr. C. Brandi, *Carmine*, cit., rispettz. pp. 96-97, 59, 161 e 132-33.

⁸ Ivi, p. 84.

⁹ C. Brandi, *Segno e immagine*, cit., p. 14.

¹⁰ C. Brandi, *Carmine*, cit., p. 97.

¹¹ C. Brandi, *Aria di Siena*, Editori Riuniti, Roma 1987, pp. 126-27.

¹² C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 1976, pp. 170-72 e 176-77.

¹³ C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea II*, Einaudi, Torino 1979, p. 5.

¹⁴ Ivi, pp. 17-18.

¹⁵ C. Brandi, *Carmine*, cit., p. 89.

¹⁶ Sul passaggio da realtà pura a astanza cfr. D'Angelo 1986, cit.

¹⁷ Sull'astrattismo - «forma asettica», espelle l'immagine e il «principio formale stesso» - cfr. C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea II*, cit., pp. 134, 140, 144-45.

¹⁸ Ivi, p. 3.

¹⁹ C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1975, p. 98.

²⁰ Ivi, p. 109.

²¹ Cfr. al riguardo M. Pozzati, *Nel segno di Giacometti*, con una nota di P. G. Castagnoli, Clueb, Bologna 1995.

²² Cfr. di M. Merleau-Ponty, *Le doute de Cézanne*, in "Fontaine", n. 47, 1945, pp. 80-

100, poi ripreso in Id., *Senso e non senso* (1948), trad. it. di P. Caruso, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 27-44.

²³ J. Clair, *Le residu et la rassembleance*, in *Alberto Giacometti* (a cura di S. Pagé), Mostra a Parigi 30 nov. 1991 – 15 marzo 1992, Parigi 1991, pp. 29-36.

²⁴ Cfr. A. Giacometti, *Le copie del passato*, a cura di L. Carluccio, Torino, Botero, 1967.

²⁵ Interessanti al riguardo le osservazioni presenti in G. Didi-Hubermann, *Devant l'image*, Les Éditions de Minuti, Paris 1990, p. 169 ss: il «dilemma entre savoir et voir», tra il sapere che costringe a vedere e il vedere che esclude il sapere di qualche altra cosa pone il problema dell'immagine come «dechirure», dove la rassomiglianza «se renverse et dissemble» (p. 175).

²⁶ Cfr. Thierry Dufrene, *Giacometti. Les dimensions de la réalité*, Skira, Genève 1994.

²⁷ J.-P. Sartre, *L'imaginaire* (I 1940), Gallimard, Paris 1986.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; trad. it. a cura di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 30-31, 114-45.

²⁹ Cfr. ivi, pp. 71, 81-82.

³⁰ M. Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito* (Parigi 1964), trad. it. di A. Sordini, postfazione di C. Lefort, SE, Milano 1989. Giacometti è citato da Merleau-Ponty a p. 37.

³¹ A. Giacometti, *Entretien avec André Parinaud* (Biennale di Venezia 1962), in Id., *Écrits*, a cura di M. Leiris e J. Dupin, Hermann, Paris 1990, pp. 273-74. «On peut s'imaginer que le réalisme consiste à copier [...] un verre tel qu'il est sur la table. En fait, on ne copie jamais que la vision qu'il en reste à chaque instant, l'image qui devient consciente. ... Vous ne copiez jamais le verre sur la table; vous copiez le résidu d'une vision».

³² J.-L. Marion, *Etant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*, Paris, PUF, 1997, pp. 60-71.

³³ A. Giacometti, *Écrits*, cit., pp. 84, 266-67, 287, 293. In una intervista rilasciata a J. Clay Giacometti sostiene: il busto romano è freddo: è come se respingesse l'attenzione, come se le rifiutasse ogni appiglio concreto; «invece è Cézanne che ha ragione quando fa più lungo il braccio del suo uomo con gilet rosso, perché il braccio, in questo caso, l'ha visto come cosa fondamentale. È lo stesso per i negri quando fanno teste enormi e piedi piccolissimi; oppure per gli scultori della Nuova Guinea, i quali valorizzano dell'uomo quello che hanno visto e non quello che sanno già». Sul carattere «privativo» dell'immagine bizantina secondo Brandi cfr. M. Andaloro, *Giudizio sull'arte bizantina*, in Aa. Vv., *Per Cesare Brandi*, Roma, De Luca, 1988, pp. 71-77.

³⁴ Cfr. C. Brandi, *Teoria generale della critica*, cit., p. 342.

³⁵ Cfr. Id., *Carmine*, cit., pp. 18, 32, 95, 97.

³⁶ J. Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti* (1^a 1958), trad. it. a cura di M. Raffaelli, Il Melangolo, Genova 1992.

³⁷ C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea*, cit., cfr. pp. 222, 217, 240-41 e 233: Burri «accetta solo di porre l'opera in una diretta combutta esistenziale con lo spettatore che tema l'arte come forma, per forzarlo a recuperare dell'informe, nei postumi repulsivi della vita, la forma come arte».

³⁸ Id. *Teoria generale della critica*, cit., pp. 229, 235-36, 244.

³⁹ Cfr. ivi, pp. 100-04.

Al di là dell'immagine, dopo Brandi di Fulvio Carmagnola

Per me *al di là* è una condizione successiva, un “dopo” nel tempo storico e non un *meta-* nella trascendenza. In questo intervento mi propongo di illustrare alcune situazioni contemporanee che a mio avviso illustrano una condizione *al di là dell'immagine*, come suona il titolo della presente sessione del convegno. Nella prima parte però vorrei brevemente mettere in luce che cosa a mio avviso si può intendere per *immagine* nella ricerca di Cesare Brandi, e stabilire così alcuni punti di orientamento, rendendo nello stesso tempo omaggio alla sua figura.

L'immagine in Brandi

Segno e immagine (1960) prende le mosse come è noto dalla rilettura della nozione kantiana di schematismo. Lo schematismo è visto come «ceppo comune» e «stadio preconconcettuale della conoscenza». Questo è il punto di partenza per definire il rapporto tra segno e immagine che interessa allo studioso. Nelle parole di Brandi lo schema vale come «ceppo originario», «natività comune», da cui prende vita la differenziazione tra valore semantico (segno, scrittura) e «specularità» o «figuratività». Nello stesso tempo però Brandi enfatizza il rapporto con la percezione: lo schema deriva da un «prelevamento sul dato offerto dalla retina di particolari che generalizzano o sommarizzano l'oggetto».

Ora, in che senso si può intendere il carattere “originario”? Nello sviluppo del discorso di Brandi si presenta a mio avviso una sovrapposizione di differenti livelli o piani che, per inciso, presenta anche il problema di una differenza rispetto all'impianto kantiano dello schematismo, su cui ora non è possibile soffermarsi:

– piano trascendentale: è quello che si richiama allo schematismo come “arte nascosta” di cui parla Kant, senza chiedersi il “dove” ma solo, diremmo, il “come”. Potremmo intenderlo come un dato di fatto strutturale, una costante antropica primaria o anche un elemento funzionale di ciò che oggi si definisce “mente”;

– piano archeo-antropologico: è quello che spiega la nascita della scrittura dal pittogramma e di cui parla Brandi in particolare con

riferimento alla civiltà egizia e alla preistoria. Queste interpretazioni dell'origine pittografica non convenzionale del segno sono state riprese più recentemente ad esempio da Carlo Sini (Sini, 1989);

– piano psicologico e ontogenetico: la formazione del bambino che schematizza, talché i suoi “disegni” in realtà sono “segni”, sostiene Brandi (in accordo con Montessori e riprendendo alcuni dei teoremi della *Gestalt*). Da questo piano soprattutto emerge il carattere gnoseologico o cognitivo – non specificamente estetico – dello stadio iniziale di indistinzione sotto forma di schema.

Avremmo quindi una triplice forma di originarietà: strutturale, storica, ontogenetica. Ne derivano due definizioni complementari di *immagine* e *segno* che potremmo così sintetizzare.

IMMAGINE: è una riproduzione che ha origine come “prelevamento”, la cui base è la percezione, e in cui opera una forma di intenzionalità cosciente che nel corso dell'evoluzione (storica? genetica?) si differenzia dalla coalescenza con il segno specificandosi come “specularità” o “figuratività” e giungendo alla sua completezza come “forma pura”. Il suo *pèras* è l'opera d'arte figurativa, prima dell'avanguardia.

SEGNO: pur avendo un'origine comune nello schematismo come fase “preconcettuale”, il segno è definito in rapporto alla funzione di comunicazione e in contrapposizione alla raffigurazione/rappresentazione (p. 58). Il segno ha in comune con una definizione fredda e operativa di simbolo una caratteristica: «nessuna relazione organica» con il significato (p. 69). Si tratta di «una visione che sollecita l'interprete» (p. 73) e c'è sempre in atto una funzione segnica quando «l'immagine induce la coscienza ricevente a diventare interpretante».

Dunque: c'è immagine *quando non c'è interpretazione*. Segno e immagine nella loro reciproca raggiunta maturità *devono restare distinti* e «pensare per immagini [...] è piuttosto un non-pensare» scrive Brandi con riferimento alla civiltà egizia e al suo “arresto”. D'altra parte non c'è *art autre*, «diversa da quella che si fonda nell'immagine» (ivi, pp. 80-81). Entrambe queste affermazioni avranno conseguenze di straordinaria portata per l'interpretazione delle vicende del contemporaneo.

Possiamo trarne un'altra conclusione, assiologica (come puntualizza Paolo D'Angelo nella sua postfazione): per Brandi c'è una declinazione legittima e una illegittima del rapporto. Più precisamente, nella declinazione legittima il segno è un significante che deve riempirsi, e il cui paradigma è rappresentato dal segno linguistico. È segno, in una definizione estensiva, qualunque presenza percettiva sia in grado di entrare in rapporto di interpretazione (domanda, enigma, richiesta di senso) con una coscienza interpretante, anche quando si presenta come materialità plastica.

Nella declinazione illegittima invece il segno per così dire ritorna alla confusione o indistinzione originaria o vi si blocca (l'arresto della civiltà egizia ne è la figura chiave): «Ogni qualvolta la *distinzione*

strutturale tra segno e immagine si offusca, è sintomo di una grave alterazione, che [...] minaccia e inceppa gli ingranaggi della civiltà» (ivi, p. 87).

Oggi questa declinazione si presenta nella veste del «significante puro», ma anche dell'*astanza* o dell'evento (riferimento a Burri, ivi p. 87). Il significante puro e l'*astanza* per Brandi decadono a segno, non sono mai nulla più che segno, questa è un'importante conclusione *tranchant*.

Nelle analisi specifiche però la sensibilità fenomenologica e la capacità di accostarsi alla concretezza delle opere sembrano prevalere su una certa rigidità dell'impianto teorico e l'assiologia si stempera. L'interpretazione del non-finito in Cézanne (1979) è caratteristica da questo punto di vista e merita di essere brevemente richiamata.

Innanzitutto: che cos'è il non finito? Non è un artificio «naturalistico» scrive con decisione Brandi, «per intensificare la verità ottica» – ovvero con Cézanne siamo già ai margini di quella che Duchamp definirà «pittura retinica». È però sempre un “processo formale” – quindi *ancora* appartenente all'immagine e *non ancora* al segno – ma nello stesso tempo, scrive Brandi nel finale del saggio, segnala un cammino ormai «inevitabile» (p. 51) sulla strada della *devoluzione* dell'immagine verso il segno. Dunque si tratta di «un processo formale – che attiene alla spazialità dell'immagine – che affiora [...] da quel sistema [...] che non segue l'andamento plastico suggerito dalla conformazione dell'oggetto – ma lo costruisce con tasselli di colore – quasi tessere musive» (Brandi 1979, p.45).

Diremmo: è costruzione e non rappresentazione, quindi già va in direzione dell'“intellettualismo” che caratterizza il contemporaneo. Nello stesso tempo vi appare ancora l'operazione conoscitiva tipica dello schematismo. Il fondo non-finito pertiene ancora all'immagine ma come «ordito di luce» che si combina alla «trama» della pittura «trasparente» e va in direzione inversa alla finzione rappresentativa tradizionale: verso l'interno, nella profondità virtuale del quadro, invece che verso lo spettatore (p. 46).

E ancora: «non c'è distanza focale fissa» (p. 48), ovvero si perde la misura normativa della prospettiva tradizionale (la differenza con Velàzquez è messa in rilievo da Brandi) anzi si potrebbe dire che il quadro va “brucato” – come avrebbe detto Klee – ovvero ha una dimensione aptica. Quindi c'è una sorta di decostruzione della «immagine naturale» (p. 50) o di de-naturalizzazione.

In questo modo ci si avvicina al “motivo” – e vorrei segnalare qui una singolare somiglianza: sarà Gilles Deleuze a riprendere la nozione di “motivo” nella sua lettura di Bacon. Allora forse potremmo dire, per inciso, che Bacon (riletto sovrapponendo Deleuze a Brandi) decostruisce Velàzquez *nella direzione di Cézanne* cioè si impossessa di un implicito aspetto comune e lo rende esplicito. O addirittura,

forse, che il Bacon di Deleuze diventa un interprete (post)cézanniano di Velázquez...

Questo cammino “irreversibile”, che Brandi vede drammaticamente presente nel pittore provenzale, rende possibile tutto quel che segue: il contemporaneo. Non a caso Brandi parlerà di «pericolosi isotopi dell’immagine» scoperti o creati da Cézanne. Dove l’uso del termine “isotopo” suggerisce una somiglianza di famiglia rispetto al nucleo principale, e insieme una sorta di *deragliamento*. Potremmo aggiungere: il contemporaneo dopo Cézanne sarà al di là /al di qua dell’immagine (nel senso in cui la intende Brandi), ma non coinciderà mai più con quella norma dell’immagine pura, che caratterizza l’equilibrio (storico, genetico, cognitivo, formale).

Nel *de-rassomigliare* Brandi coglie così la deriva dell’immagine nel contemporaneo. Detto anacronisticamente, ancora in una tonalità deleuziana: l’immagine complessiva della *Sainte Victoire* di Cézanne è data non dalla rassomiglianza, ma *dalla ripetizione e dalla differenza* che circolano nell’intera serie dei dipinti, ovvero in quell’oggetto (x) che si costituisce proprio in modo differenziale nelle 87 ripetizioni. Il soggetto, il referente, scompaiono così nel “motivo”. Se lo leggiamo in questo modo, Brandi ci si è avvicinato moltissimo, a mio avviso – ma, appunto, con un’assiologia radicalmente differente.

Per Brandi dunque il segno usurpa l’immagine ogni volta che, anche attraverso il materico o il post-figurativo, si presta a un’operazione di interpretazione divenuta necessaria, data la non-eloquenza dell’immagine. Il culmine di questa situazione è visto, quasi come un paradigma del presente, nella pura “astanza” di Burri, punto finale di questa de-voluzione.

In ogni caso è evidente che in Brandi c’è un implicito modello di dinamica evolutiva o meglio devolutiva, che implica certamente un giudizio di dis-valore. Quali sono le sue conseguenze per l’interpretazione del contemporaneo?

In sintesi:

– al di là dall’immagine c’è una nuova involuzione che si presenta come coalescenza sotto il dominio del segno, o come forma di “interferenza” (D’Angelo);

– non possiamo pensare questa situazione se non come perversione o stato illegittimo. Brandi usa a questo proposito un insieme di locuzioni estremamente significative: «isotopi pericolosi» (in Cézanne), «punto di caduta» (il presente dell’informale), «grave alterazione» ecc.;

– l’arte contemporanea va letta allora come “esponente” o *sintomo* di un decadimento dell’immagine che è anche un decadimento della “civiltà”;

– infine, questa situazione critica è combinata con uno scenario ripreso da Heidegger, e che nel nostro linguaggio potremmo definire come “fordista” o industriale-classico: è l’epoca della tecnica come

predominio della macchina disumanizzante, governo dall'alto, massificazione (*Segno e immagine*, cit., pp. 92-93).

Al di là dell'immagine, oggi

Come può essere pensata oggi questa forma di “interferenza” rispetto all'estetica nel contemporaneo? Cerco di dare una risposta a questa domanda delineando sommariamente, in una sorta di fenomenologia empirica, alcune situazioni del presente che si trovano, sia dal punto di vista estetico che dal punto di vista più generalmente culturale, *al di là dell'immagine*, e che ci pongono anche la questione di quanto la teoria dell'immagine di Brandi sia in grado di descrivere e di tener conto di questa realtà. La mia descrizione riguarda cinque situazioni.

A – *Il sublime o l'immagine di ciò che non ha immagine*. Il sublime è l'oltrepassamento della forma, un «penetrare nel semplice fondo, nel silenzioso deserto dove mai la distinzione ha gettato uno sguardo» (Meister Eckart). E tuttavia, osserva Baldine Saint Girons, c'è qualcosa che lo accomuna allo stato estetico, almeno il suo essere comunque mondano, oggetto di esperienza: «il sublime non si situa in una sfera stabile ed eterea: è quaggiù che si dà a noi [...] come una sorta di vertigine che destabilizza il mondo circostante, ci dissocia dal nostro abituale punto di vista e ci rende sensibili a una causalità superiore [...] un'esultanza [...] L'inappropriabile sembra alla nostra portata» (*Fiat Lux*, tr. it. p. 350).

Il sublime pare corrispondere a quello *stato cognitivo* che in psicologia è definito come *breakdown*. Ma in quanto stato estetico? La sua definizione è quella di una condizione di crisi o meglio di disastro dell'immaginazione, la facoltà capace di ricondurre a unità il sensibile; stato liminare o «effrazione» del terreno tradizionale dell'estetico, che «appicca fuoco al bello affinché il bene ti ritorni dalle sue ceneri» (Lyotard, *Anima minima*, tr. it. p. 78). C'è una vicinanza con l'etica, che Lyotard sottolinea più volte. Su altro versante, si presenta però anche la vicinanza con il Male, il male assoluto: il sublime confina con il divino e con l'orrore, con ciò che non si può vedere/dire/mostrare. Sue manifestazioni possibili sono la presenza dell'esorbitante, rispetto alle possibilità di comprensione entro una forma (la figura bianca nel finale di *Gordon Pym*), o all'opposto, una forma che si sdefinisce fino al limite del quasi-nulla, dell'invisibile (come nelle opere di Anish Kapoor). O ancora, possiamo pensare all'efficace immagine del deserto (Baudrillard, *L'America*), assenza assoluta. O alla presenza straniata di un sacro che si sottrae alla rappresentazione iconica in un'epoca posteriore alla morte del divino (Rothko). Si tratta comunque dell'immagine

di ciò che non ha immagine e presuppone una trans-propriaione dell'estetica, in cui però qualcosa resta pur sempre presentabile: «l'inadeguatezza [...] la dismisura» (Lyotard, *Anima minima*, p. 108).

L'estetico si transpropria qui in direzione della sdefinizione della forma o del riconoscimento di un territorio al quale la forma può essere tangente ma che non può ricoprire/esaurire.

B – *Il segno-astrazione o l'immagine come nuovo valore-di-scambio*. Si tratta in questo caso di passare dallo scenario fordista e moderno a quello postfordista dove l'esperienza estetica consiste in una forma di «trasgressione intrinseca» del circuito economico degli scambi (Zizek) e dove «il consumo della libido (diventa) nuovo valore aggiunto» (Camille Dumoulié). In questa situazione le manifestazioni tipiche dell'estetica passano dall'arte a altre pratiche: design e moda, per esempio. Come Brandi intuiva in un breve passaggio a proposito della «carrozzeria delle automobili», dove l'immagine diventa «slittamento sotto il regime del segno» (*Segno e immagine*, p. 93), il design diventa perversione dell'immagine ma anche, nella mia terminologia, valore immaginario (e operativo) che è la nuova forma dominante del valore di scambio. È una situazione ambigua che può essere letta enfaticamente e ideologicamente come “liberazione delle merci dal loro valore mercatile” e ricettacolo di desideri e valori – mentre in realtà si tratta non di una dis-economizzazione ma di un'estensione della nozione di valore economico al dis-economico.

Questa situazione implica però una critica che non può più presentarsi come ritorno alla forma pura dell'immagine presentazionale, ma come una trans-propriaione dell'estetica in una critica dell'economia politica estesa alle forme estetizzate che l'immaginario assume nella merce. un aspetto tematizzato da Baudrillard già negli anni settanta (Baudrillard 1972, tr. it. 1974).

C – *Il reale o l'ossicino nella gola*. È una situazione nella quale l'immagine diventa produzione del dis-simile; alcune sue manifestazioni possono essere così enunciate: il qualunque (al di sotto del valore formale minimo: sub-realismo); la carne viva (al di sotto del corpo come forma: da Bacon a numerosi artisti contemporanei che rappresentano la “passione per il reale”); l'orrore della macchia cieca (l'enigma de *Gli Ambasciatori* di Holbein); l'informe è «un'immagine che riassume ciò che possiamo chiamare la rivelazione del reale [...] si tratta di *un dissimile essenziale* [...] e che è l'immagine della dislocazione, della lacerazione essenziale del soggetto» (Lacan, *Seminario II*, 1954-55, corsivi miei).

Il reale entra dunque nell'estetico sotto forma di testa di Medusa, di produzione di situazioni di “angoscia”. Nel cinema: l'orecchio mozzato di Lynch, le ultime parole di Kurtz in *Apocalypse Now...* Ma si

può ricordare che nella modernità c'è già il motto di Baudelaire: «Tra i tuoi gioielli (o Beltà) l'orrore non è il meno affascinante».

In questa terza situazione, l'estetica si trans-propria nell'informe-visibile, "ossicino nella gola" che preclude la chiusura della forma in immagine. Nello stesso tempo, è possibile re-importare il reale dell'orrore nell'immaginario, un'operazione che rientra nelle strategie dell'immagine come nuovo valore di scambio (punto precedente). Lo stesso orrore diventa così ambiguo: le foto di Toscani con le immagini dei cuori strappati o del malato di AIDS, ma anche: la distruzione di New York "immaginata" al cinema che precede quella reale. Reale e finzione-del-reale si scambiano continuamente e ambiguamente di ruolo.

D – *L'immaginario o il fantasma o il simulacro*. Come è noto, Baudrillard definiva a suo tempo il simulacro un'immagine senza corrispondenza, che realizza una sorta di "precessione" rispetto al suo referente svanito. Su questa base potremmo definire l'immaginario come il dominio delle immagini senza referente, fluttuanti nello spazio mediale: immagini-di-nulla o di qualunque cosa, indifferentemente accoppiabili con referenti variabili o inesistenti che violano proprio la condizione essenziale posta da Brandi, la precedenza del sensibile e il successivo "prelevamento".

In questa dimensione l'immaginario si contrappone al simbolico, che Heidegger definiva come «ciò che tiene in reciproco legame». Si può anche pensare alla nozione lacaniana di oggetto *a* o fantasma: un oggetto qualunque che ricopre la posizione di "causa del desiderio". L'oggetto *a* «[...] non è ciò che desideriamo [...] ma piuttosto ciò che mette in moto il nostro desiderio, nel senso dello *schema formale* che conferisce consistenza al nostro desiderio [...] un insieme di caratteristiche fantasmatiche (del desiderio) che quando sono accumulate in un oggetto positivo ci fanno desiderare quell'oggetto. *L'objet petit a*, in quanto causa del desiderio non è altro che questo schema formale di consistenza» (Zizek, *L'epidemia dell'immaginario*).

In questa occorrenza dell'al-di-là, l'estetica si trans-propria dunque nella figura enigmatica di forme-simbolo della merce, in opere come quella di Ashley Bickerton che mima ironicamente l'invasione delle marche, dei marchi commerciali, e la loro appropriazione dello spazio del corpo e della persona. L'arte mima la merce fino all'ironica operazione del *cover* (Senaldi, 2004).

E – *Il contatto o l'immagine-testimone*. In questa dimensione l'immagine ha essenzialmente un compito etico (Didi-Huberman, 2003; Montani, 2004). L'estetica si trans-propria nell'etica, il problema è come lo può fare restando se stessa. L'immagine-testimone individua una zona di contatto con il reale sotto forma di «immagine-lacuna [...] un'immagine-traccia e un'immagine-sparizione al tempo stesso

[...] testimone di una sparizione e al contempo resiste ad essa» (Didi-Huberman, cit. p. 206)

Di questa immagine-testimone vorrei ricordare un esempio che ho già proposto in altre occasioni: l'opera di Dennis Del Favero *Motel Vilina Vlas* (2000). L'opera è composta di due strati sovrapposti: uno strato visivo e uno strato testuale che riporta un frammento del verbale di interrogatorio di un imputato nei processi successivi alle vicende della guerra serbo-bosniaca. Le immagini sono riprese al di sotto della distanza focale, e quindi sono letteralmente "immagini informi". Ci lasciano capire un reale fatto di corpi viventi violati, ma non ne possiamo decifrare la figura complessiva. E dunque è impossibile ricostruire l'intero, in un'emergenza dell'orrore che le accomuna alle immagini di Auschwitz di cui parla Didi-Huberman, specie estrema di oggetti parziali, appunto. Queste immagini stanno tra il vedere e il non vedere, sulla soglia dell'insostenibile. La loro sequenza non è "totalizzabile", sfugge alla diegesi e produce una domanda che resta senza risposta, finché il collegamento con le ri-concatenazioni della parte testuale – dei *segni* linguistici – non permette di discernere il senso. Non nella percezione diretta, ma solo nella lettura delle frasi del testo (una per ogni pannello) appare allora un senso che rivela e spiega il senso delle immagini informi: la pulizia etnica, gli stupri, l'assassinio ci assalgono come un *reale* insopportabile, proprio attraverso la coalescenza tra immagine e testo.

Di queste immagini dunque non si può dire che siano pura frattura, significante alla deriva. La forma dell'intero è violata ma questa violazione porta alla luce qualcosa che nella forma intera, completa – nella completa visibilità – non sarebbe così eloquente. Sono il punto in cui l'opera può sporgersi oltre se stessa e dire altro. Per questo sono propriamente immagini *al di là dell'immagine*.

Brevi considerazioni conclusive

Questi cinque domini – *il sublime, il valore, l'informe, il simulacro, il testimone* – hanno tra loro significativi punti di contatto. Inoltre ognuno di essi implica un'uscita dal terreno tradizionale dell'estetica. In tal senso la diagnosi di Brandi si rivela corretta (a parte il suo giudizio di valore). Ognuna di queste circostanze allarga dunque il gioco dell'estetica, lo rende più difficile e ne aumenta le responsabilità critiche: esse implicano un allargamento e una ridefinizione della nozione stessa di immagine.

Forse a questo punto la parola "segno" e la stessa dicotomia segno/immagine sulla quale Brandi costruisce la sua teoria non sono più sufficienti. Potremmo provare a sovrapporvi l'opposizione lyotardiana tra discorso e figura. La nozione di "figura" permetterebbe di rin-

tracciare un elemento “fra” il segno (linguistico) e l’immagine (rappresentativa o mimetica). Meglio: uno spazio di mezzo che è un né-né: non è astrattamente linguistico (la nozione brandiana di segno appare troppo rigida) e tuttavia rende conto di quel definitivo smarcarsi dalla rappresentazione che caratterizza l’estetica del contemporaneo.

La nozione di “figura” abita lo spazio di mezzo tra l’esteriorità della cosa e l’astrazione del linguaggio. Spazio coperto sia a partire dalla parola, come “potenza plastica” o spessore o “profonda esteriorità che si mantiene ai bordi del discorso” (il caso di Mallarmé) sia a partire dall’immagine, come critica e decostruzione della “buona forma” (*Discorso, figura*, tr. it. p. 406). La nozione di figura tende così a sciogliere l’opposizione secca tra segno e immagine e presenta la possibilità di un terreno di mezzo che nasce come reciproca trasgressione della triade cosa/parola/immagine.

Con Cézanne, aveva intuito Brandi, viene a maturità la nuova condizione liminare dell’immagine, che è il suo inevitabile presente. Nel carattere della figura, al tempo dell’indistinzione o della contaminazione, possiamo decifrare la sua condizione attuale e forse definitiva. Ma non solo. Queste immagini *al di là di se stesse*, contaminate dal linguaggio, dal reale, dal segno, non *riproducono* soltanto, non sono più semplice prelievo dalla condizione percettiva. Se l’immagine sarebbe o dovrebbe essere «la produzione del simile» (Didi-Huberman), questi lacerti pro-ducono, *costruiscono*. Nel loro al di là storico – nel loro contaminarsi, e insieme nel loro de-rassomigliare – le immagini sono una sorta di seconda volta che produce la prima. Come un futuro anteriore, o *una seconda volta assoluta*, che sorge nel vuoto dell’origine e interrompe la consuetudine della somiglianza per far esistere il senso come interruzione. La loro verità è la loro ri-presentazione fuori dall’origine e dalla sua nostalgia.

Referenze bibliografiche

- Baudrillard, J., 1972, tr. it. 1974, *Per una critica dell’economia politica del segno*, Milano, Mazzotta.
- Id., 1986, tr. it. 1987, *L’America*, Milano, Feltrinelli.
- Brandi, C., 1960, nuova ed. 2001⁴, *Segno e immagine*, Postfazione di P. D’Angelo, Palermo, Aesthetica.
- Id., 1979, “Il non-finito nell’ultimo Cézanne”, in *Scritti sull’arte contemporanea II*, Torino, Einaudi, pp. 45 ss.
- Deleuze, G., 1981, tr. it. 1995, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet.
- Didi-Huberman, G., 2003, tr. it. 2005, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina.
- Dumoulié, C., 1999, tr. it. 2002, *Il desiderio*, Torino, Einaudi.
- Heidegger, M., 1966 (1935), tr. it. 1972, *Introduzione alla metafisica*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia.

- Lacan, J., 1954-55, tr. it. 1991, *Seminario II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Torino, Einaudi.
- Lyotard, J.-F., 1971, tr. it. 1988, *Discorso, figura*, a cura di E. Franzini e F. Mariani Zini, Presentazione di D. Formaggio, Milano, UNICOPLI.
- Id., 1991, tr. it. 1995, *Anima minima. Sul bello e il sublime*, a cura di F. Sossi, Parma, Pratiche.
- Montani, P., 2004, “Introduzione”, in Id., a cura di, *L'estetica contemporanea. Il destino delle arti nella tarda modernità*, Roma, Carocci, p. 11 e ss.
- Saint-Girons, B., 1993, tr. it. 2033, *Fiat Lux. Una filosofia del sublime*, Palermo, Aesthetica.
- Senaldi, M., 2004, a cura di, *Cover Theory*, Catalogo della omonima mostra di Piacenza, Milano, Scheiwiller.
- Sini, C., 1989, *I segni dell'anima*, Roma-Bari, Laterza.
- Žizek, S., 1997, tr. it. 2004, *L'epidemia dell'immaginario*, a cura di M. Senaldi, Roma, Meltemi .

Cesare Brandi e i problemi dell'arte contemporanea di Pietro Kobau

Più volte negli interventi di questo Seminario si è dovuto prendere atto che Brandi – innanzitutto come storico e critico, e insomma come intellettuale militante che non può non fare corpo con la propria biografia e con le proprie idiosincrasie – non riesce ad avere uno sguardo equanime per l'arte contemporanea. Come minimo: non per tutta. A tratti, si è visto come questa incapacità si esprima in variazioni sul lamento "l'arte non è (più) quella di una volta". Che, considerato il personaggio, non è (non poteva essere) il mero lamento di chi non capisce, di chi è sfaornito di strumenti per comprendere (e godere) il nuovo, ma si articola anzi in considerazioni che, per lo meno, riescono a descrivere bene ciò che lamentano.

A nostra volta, constatando questo dato di fatto, non possiamo tuttavia non lamentarlo – con la sensazione che non si tratti di un problema dell'arte contemporanea che Brandi avverte e coglie da par suo, bensì di un problema (o di più problemi) che Brandi ha con l'arte contemporanea. E l'obiettivo delle brevi riflessioni che seguiranno sarà di esprimere questa ipotesi: quella di Brandi per una certa arte contemporanea è una cecità parziale, ed è imputabile alle teorie di cui si è fatto portatore.

1. *Che cosa mi rappresenta? (Una domanda sbagliata)*

Qualunque analfabeta cretino (ricco o meno) sa che i quadri sono arte, che sono un grosso investimento, che fanno scena sopra il divano.

J. Kosuth

L'arte è una cosa elitaria e se non la si vuole definire come tale allora non la si guardi neppure.

C. Brandi

È una figura sin troppo popolare, quella dell'amatore dell'arte contemporanea che si trova d'accordo con artisti ed esperti in una sorta di necessario amore per essa – tutta quanta. Fino alla caricatura, parrebbe obbligatorio, per conoscerla, amarla senza distinguere; altrimenti, non

la si capirebbe. E di qui l'irrisione degli incolti che non la capiscono, che non la conoscono. Brandi l'ha amata, ma con forti distinguo, non corrispondendo perciò affatto a quell'immagine popolare e sbagliata.

Quale fosse l'arte contemporanea amata da Brandi, lo sappiamo abbastanza bene; e ce lo mette sotto gli occhi una mostra attualmente allestita alla Galleria Nazionale di Arte Moderna ¹. Forse, gli esempi migliori ne sono opere come questi *Fiori* di Morandi (1939).



Uguualmente, non è difficile immaginare che per Brandi i giochi concettuali – come sono ad esempio quelli di Weiner, che in *Earth to earth ashes to ashes dust to dust* (1970) ² compone un'opera fatta di parole e dei materiali a cui le parole in questione si riferiscono – troverebbero il proprio posto soltanto ai confini (e, valutativamente, ai margini) del mondo dell'arte. (Ma su Weiner torneremo presto.)

EARTH TO EARTH ASHES TO ASHES DUST TO DUST

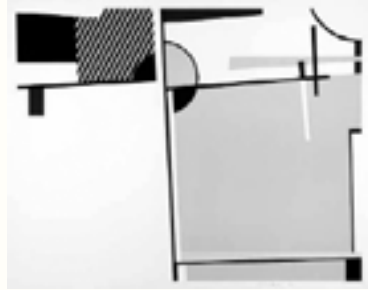
I criteri di una simile classificazione sono stati esplicitati dallo stesso Brandi: verso i confini del mondo dell'arte e verso il polo negativo del-

le valutazioni critiche vanno spinte le opere che esibiscono insofferenza per gli aspetti formali e rispetto a cui – in ultima analisi – va diagnosticata una progressiva sopraffazione del “segno” sopra l’“immagine”. Ma, a questo proposito, va bene osservato come qui non si tratti della semplice esplicitazione di un criterio valutativo, bensì, ancor prima, dell’esplicitazione di un criterio classificatorio e definitorio che porta con sé conseguenze di ordine diverso.

Intanto, la presenza di un simile criterio ci dice che la questione della non equità di Brandi rispetto all’arte contemporanea non può venire liquidata portando semplicemente Brandi nel campo degli “inattuali”, o dei “reazionari” (intendendo magari il termine in senso neutrale o addirittura positivo), ovvero qualificandone gli orientamenti di fondo come elitari³. Quella sua battuta, portata prima in epigrafe, non gli rende insomma alcuna giustizia. Di fatto, Brandi, nel suo argomentato disagio dinanzi a parte dell’arte contemporanea si trova in buona compagnia: di Arnheim, Gombrich, Barthes, Rosenberg, R. Klein, Gadamer... C’è un tratto comune, o almeno un’aria di famiglia tra tutti costoro? Direi di sì, e non si tratta di elitismo, magari colorito di tonalità reazionarie, quanto piuttosto di cecità – e di una cecità determinata dalle teorie dell’arte, per quanto differenti, professate da tutti costoro. Non sarebbe cioè impossibile mostrare che tutti i nomi citati avanzavano in fondo la richiesta, duplice, che le opere ci facciano conoscere qualcosa; e che al contempo ce lo facciano vedere, in qualche modo.

Ora, è qui, su questo punto, ci sembra, che Brandi ha sbagliato. Non tanto perché sia sbagliato sostenere che ogni opera abbia una “aboutness”, nel senso che ci debba fare vedere qualcosa (di più o meno noto, in qualche misura), ma perché è sbagliato sostenere, *insieme*, che un dipinto ci debba fare vedere sempre qualcosa, ovvero presentarci un qualche oggetto visibile, e che debba farcelo vedere senza mai funzionare come un segno. I controesempi, qui, sarebbero tanti. Uno, particolarmente efficace, potrebbe venire rappresentato dalla serie *Bull Profile Series* (1973) di Lichtenstein⁴.





Qui (ed è verosimilmente un altro caso di opera che possiamo immaginare non amata da Brandi, perché resagli male visibile dalla sua teoria) si esprime proprio la resistenza a un'interpretazione del tipo "ti faccio vedere una *cosa* che solo questa *immagine* ti può fare vedere così", in favore di un'interpretazione di altro tipo: "ti faccio vedere che tra immagine e stilema non c'è soluzione di continuità"; o ancora, se vogliamo: "ti faccio vedere un mero segno (ottenuto per riduzione di un'immagine genuina a mera cifra stilistica, priva di ogni altro spessore che non sia quella di una firma) sulle cui proprietà estetiche ti invito dunque a concentrarti". Ma non sarà impossibile rendersi conto che anche in questo caso, a questa distanza estrema dalla teoria di Brandi, si tratterà sempre di *vedere* qualcosa. Però la pregnanza estetica dell'opera non deriva (e lo si *vede*) dal *non* essere un semplice segno, una mera cifra. Al contrario: anche in questo caso, come ci fa vedere un'opera come questa, qualcosa rimane da vedere: la mera superficie dell'estetico, senza altro spessore che non sia quello proprio.

Ora (e si vorrebbe dire: il bello può stare proprio qui) quello dell'articolazione forma / contenuto (ciò che rappresenta l'immagine, e come) non è il livello a cui qualche artista (e ben più di qualche artista contemporaneo) vuole essere giudicato. Può bensì esserlo un livello più basilare, quello cui ci porta (ad esempio, ma solo ad esempio) Lichtenstein⁵: quello del mero apparire, ossia di un aspetto dell'immagine che sta *al di qua* delle distinzioni immagine / segno, e che Brandi non è attrezzato ad affrontare – e che Brandi non vede. A tale livello, ogni opera risulta essere "astratta" (guarda ciò che letteralmente vedi qui, e basta!), prima cioè di poter essere utilizzata come immagine oppure come segno (guarda che cosa ti faccio vedere, e bada al come!). Talvolta, se vogliamo, è opportuno fermarsi a guardare il dito, e non ciò che ne viene indicato.

2. Tutte le opere sono 'astratte' – e in due sensi diversi

L'arte esiste a livello di prassi e, come tale, costituisce un modello culturale continuamente operante. [...] Tuttavia, la dipendenza della percezione dalla teoria costringe l'opera d'arte in uno stato di continuo mutamento di significato. In questo modo, l'opera funziona come una 'mappa' culturale dotata di un'esistenza isomorfica alla coscienza umana che la riconosce come memoria (implicando un'esperienza artistica simile all'esperienza della memoria più che a quella di un evento affettivo); esprimendosi in quanto 'tradizione', l'opera parla delle istituzioni della società.

J. Kosuth

Il restauro costituisce il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica, in vista della sua trasmissione al futuro.

C. Brandi

Per ciò che si detto fin qui, risulta dunque *possibile* (e dunque lecito) che un'opera, proprio per puntare al coglimento della visibilità, per farsi vedere, possa prendere la strada dell'astrarre da ogni contenuto proprio delle immagini "normali", e presentarsi (sarà una via tra le altre) come segno – ad esempio, come segno nella sua materialità verbale (Weiner), o come mero stilema (Lichtenstein), o in altri modi ancora che non sono quello dell'immagine simbolica. Brandi non ha potuto (o voluto) vedere questa possibilità. Ma c'è ancora dell'altro. C'è un'altra cecità di Brandi, non tanto dovuta alla sua teoria della rappresentazione pittorica (comprensiva del criterio discriminatorio basato sul paradigma immagine/segno), quanto alla sua teoria dell'arte *tout court* – relativa, cioè, all'opera stessa, all'opera e basta, a prescindere dai suoi (pretesi) interessi circa il fare vedere qualcosa, e al come. Qui, viene abbondantemente in soccorso ciò che Brandi ha teorizzato intorno al problema del restauro, in quanto un simile tema sconfinava in quelli dell'autenticità e, infine, dell'essenza dell'opera.

Notoriamente, una delle massime imprese di Brandi è stata quella di liberare la nozione di restauro dalle ristrettezze di una visione che lo riduce a una serie di procedure tecniche – comprese quelle padroneggiate dallo storico-filologo. Al di là di questo livello, benché fondamentale e necessario, occorre per Brandi ammettere che la decisione e l'azione di restaurare un manufatto costituiscono il momento decisivo in cui un prodotto dell'attività umana viene riconosciuto come un'opera d'arte, proveniente dal passato e degno di essere tramandato al futuro. L'atto del restaurare si confonde allora con un momento di epifania: se il riconoscimento dell'opera impone l'atto del restaurare, questo, in qualche misura, rivela e, anzi, crea l'opera d'arte.

Ciò ha conseguenze diverse, tra cui una, importantissima, di carattere teorico ⁶. Secondo Brandi, cioè, l'opera d'arte in quanto prodotto dell'attività umana degno di venire conservato impone una duplice valutazione: da un lato, rinvia a un tempo e luogo determinati in cui è stata realizzata e in cui la nostra coscienza (intesa anche come: il nostro sapere) la colloca. Fin qui si tratta di quella che viene chiamata «istanza storica» – ma al contempo il medesimo evento epifanico si colloca sotto un'altra e diversa istanza, che Brandi chiama «estetica», che riguarda specificamente l'artisticità dell'oggetto che viene valutato. Di qui la celebre definizione del restauro come «il momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella sua duplice polarità estetica e storica».

Da questa formula – e dalla deriva dell'artistico verso l'estetico che essa contiene – risultano molteplici interpretazioni: ad esempio, quella secondo cui sarebbe possibile affermare che la «prima enucleazione di un'opera si ha nel momento in cui un quadro è collocato alla parete, una scultura su un piedistallo», momenti in cui inizia il restauro (e in cui dunque l'opera non necessariamente viene salvata da uno stato d'abbandono, dovuto all'incuria degli uomini, o alla decadenza, dovuta alla naturale erosione del tempo o a eventi straordinari), ma soprattutto «primi momenti di conoscenza, d'analisi, di presa di coscienza di un'opera» ⁷. Ma si tratta davvero, semplicemente, come vorrebbe Brandi, di una presa d'atto dell'importanza dell'oggetto, che non è solo economica? Sembra, in effetti, poco, se si tratta di chiarire quella che appare come una dialettica (dipendente da una teoria dell'arte, è il caso di tornare a sottolineare) tra riconoscimento e (ri)creazione dell'opera.

Per tentare di illuminare meglio questo punto, prendiamo un altro caso concreto – di nuovo, un tipo di opera non amata (perché, come si è cercato di dire, non bene vista) da Brandi: *White and Black* (1966) di Kosuth ⁸. E si tratta, oltre che di un'opera che fa programmaticamente decadere l'immagine a segno (e quindi perdere ciò che identificherebbe arte ed estetica), di un autore che tuttavia somiglia al personaggio Brandi per i tratti di un apparente elitismo che lo ha portato ad emettere affermazioni come quella riportata nella prima epigrafe.



Come Brandi, dunque, anche Kosuth tiene al riconoscimento dell'opera in quanto opera – e tiene al possesso di una teoria dell'arte. Tiene, inoltre, a che una simile teoria metta fuori gioco i luoghi comuni, come sono quelli relativi alla riducibilità del valore dell'opera al valore proprio di un bene (fosse pure quello di un “bene culturale”) o, peggio ancora, di una merce. Ma il fatto innegabile da spiegare, *pace* Kosuth (e Brandi), è che di norma i quadri *sono davvero* un buon investimento, o beni da tutelare – il che può essere determinato da due ordini di fattori, reali e fra loro indipendenti. Il valore complessivo di un'opera d'arte sarebbe cioè determinato (azzardiamo) rispettivamente dal loro valore estetico (dal loro “fare scena”, ovvero dal loro fare esteticamente “effetto” – dal loro possedere insomma una fruibilità, o una sorta di “valore d'uso”) e da un loro differente valore (scappa da dire: “di scambio”) in quanto opere d'arte.

Rispetto al primo fattore, si tratterebbe, insomma, di un valore “estetico” che sarebbe tale anche qualora interpretabile in termini strettamente edonistici⁹, piuttosto che nei termini di un consumo storico-culturale. In effetti, un dipinto può possedere un valore di fruizione anche sotto profili diversi da quello estetico-edonistico – ad esempio in quanto documento, o in quanto bene culturale. E in ogni caso – collocato a “fare scena” sopra un divano, oppure donato alla fruizione pubblica in un museo – verrebbe perciò restaurato.

Grazie al secondo fattore, invece, l'opera avrebbe un valore di tipo diverso da quello che può essere posseduto anche, ad esempio, da un quadro che fa scena sopra il divano, o che funge da documento, o che appare degno di restauro e tutela in quanto bene culturale. E, data la sua indipendenza rispetto a ogni valore estetico “fruibile”, meriterebbe di venire collocata indifferentemente in un museo, sopra un divano – o anche nel buio di un *caveau*. In ogni caso, meriterebbe sempre di venire restaurata a motivo di un tale valore.

Talvolta, un atto di restauro mira a restituire a un'opera il pieno valore di fruibilità estetica, ma talvolta è proprio il valore *strettamente* artistico di un oggetto a fondarne valori materiali altrimenti non riconosciuti. In ogni caso, dalle documentazioni riportate nel sito dello Allen Memorial Art Museum si può apprendere che nel 1977 l'angolo inferiore destro del pannello “White” di *White and Black* fu gravemente danneggiato da un vandalo e l'opera venne quindi accuratamente restaurata¹⁰.

Rispetto alla teoria dell'arte di Kosuth (e al di là della sua poetica, si vuole anche dire) la mera circostanza che un'opera come *White and Black* sia stata restaurata ne invalida la pretesa di negare come ineffettuali i valori “formali” o “estetici” delle opere – dando in parte ragione alla teoria di Brandi. Ma rispetto alla teoria dell'arte sottesa alla teoria del restauro di Brandi, tenere conto del medesimo fatto provoca un conflitto tra la sua teoria dell'arte e la sua teoria della

rappresentazione pittorica: *White and Black* è stato restaurato anche perché opera d'arte, dotata come tale di un valore economico di scambio, non soltanto perché immagine dotata di un valore d'uso "estetico" o disinteressatamente "culturale".

Ma proviamo a seguire ancora la medesima traccia, insistendo sulla storia dei restauri dei tipi di opera non amati da Brandi – ritornando, in particolare, sul caso di Weiner ¹¹. Nella produzione di quest'ultimo può essere individuata una significativa cesura, nonostante la chiara continuità del suo "scolpire" adoperando (letteralmente) le parole come materiale. Prima del 1968, così come in seguito, infatti, le sue opere avevano come loro parte essenziale titoli che ne esplicitavano i materiali di esecuzione. Ma in quell'anno Weiner partecipò a una mostra organizzata da Siegelau al Windham College di Putney, nel Vermont; il titolo dell'opera era *A series of stakes set in the ground at regular intervals to form a rectangle – twine strung from stake to stake to demark a grid – a rectangle removed from this rectangle*. Quando gli studenti la danneggiarono (tagliarono le cordicelle tese tra i paletti, perché ostacolavano la loro libertà di utilizzare il prato del campus), Weiner decise che l'effettiva esistenza fisica di un'opera non era necessaria per la sua esistenza come opera, ma era invece sufficiente la sua esistenza "come testo". Dunque, un'opera successiva a tale evento epifanico, come ad esempio *A Stake Set* (1969) ¹² che immediatamente ne deriva, può essere realizzata in maniera indifferente con una scultura, o mediante una scritta sulla parete di un museo, o anche semplicemente con alcune parole stampate in un libro o pronunciate ad alta voce.



Qui, se vogliamo, l'opera sembra resuscitata da una catastrofe, radicalmente ridotta a segno, si è resa invulnerabile, sfuggendo a qualsiasi dialettica interna alle attività di restauro. Ma comunque, e proprio in

questa sua “astrattezza” seconda ed estrema, nelle esplicite intenzioni di Weiner artista e teorico, vuole ancora “fare vedere” le operazioni tramite cui a un oggetto (fossero pure delle parole) viene assegnato lo statuto di opera d’arte.

3. *Una morale?*

Ma non è impossibile immaginare che anche *A Stake Set* (l’opera esposta in un museo di New York, si intende) possa venire danneggiata e, quindi, restaurata, così come è accaduto con *White and Black*. E dunque? Di nuovo, ne abbiamo una doppia smentita: della poetica (e della teoria dell’arte) di Weiner e della teoria dell’arte di Brandi. Istanza storica ed istanza estetica (interpretate in positivo o in negativo: non importa) non sono necessarie né sufficienti per richiedere che si diano attività come è quella del restaurare. Le opere hanno valori – che si riflettono in quello economico – i quali sono valori *sui generis*.

In ciò, infine, l’arte contemporanea è davvero diversa da quella di una volta? Che l’arte non sia più quella di una volta, va constatato, prima che (eventualmente) lamentato. E se si tratta di esplicitare meglio il significato di una simile constatazione, le opzioni interpretative immediatamente a portata di mano paiono essere due, nemmeno troppo incompatibili tra loro. O, con quella constatazione, per “arte di una volta” si intende l’arte prevista dalle teorie classiche, incentrate su quel paradigma del “quadro” così efficacemente messo alla berlina da un Kosuth, sicché quella attuale non sarebbe più (solo) arte in quel senso – ma allora le teorie classiche potrebbero essere (almeno in parte) sbagliate (ossia, come minimo, incomplete). Ovvero, più radicalmente, l’arte non va considerata come un qualcosa di naturale, che potrebbe venire semplicemente scoperto da una buona teoria una volta per tutte, come è un oggetto fisico (danneggiabile, preservabile...) dotato di valori di fruibilità, bensì è qualcosa che in parte è sempre astratto, così come sempre testimonia il suo astratto valore economico. Valore astratto, ma concretissimo, tanto da spingere al restauro per una via che con l’estetica non ha nulla a che vedere. Questo, che non ha visto Brandi, molta arte contemporanea ha voluto farcelo vedere.

¹ “Omaggio a Cesare Brandi”, GNAM, Roma, 23/9 – 19/11/2006 (URL = <http://www.gnam.arti.beniculturali.it>).

² Collocata presso il Guggenheim Museum, New York (URL = http://www.guggenheim.org/new_york_index.shtml).

³ Cfr. D. Trombadori, *Cesare Brandi – l’arte prima di tutto*, “Il Giornale”, 20/02/2006, p. 23.

⁴ Collocata presso la Tate Modern (Tate Gallery), London (URL = <https://www.tate.org.uk>).

⁵ Per una sottolineatura degli aspetti necessariamente estetici delle opere concettuali di un Kosuth, mi permetto di rinviare a P. Kobau, *Oggetto artistico generale e individuale (una nota su Kosuth)*, in F. Desideri - G. Matteucci, a cura di, *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Atti del seminario "Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico" organizzato dal Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 12-13/5/2005, Firenze, Firenze University Press, pp. 65-86.

⁶ Al di là del celeberrimo C. Brandi, *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1977, cfr. però già Id., *Il restauro d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità*, "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 1953, e Id., *Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", XXIII, 1954.

⁷ Su questo punto e sui principali debiti contratti qui da Brandi nei confronti di Dewey e Husserl cfr. C. Chirici, *Filosofia dell'arte e problemi di restauro: il caso di Cesare Brandi*, in "Parol on line", 2000 (URL = <http://www3.unibo.it/parol/home.htm>).

⁸ Collocata presso lo Allen Memorial Art Museum, Oberlin (OH; URL = <http://www.oberlin.edu/allenart/Default.html>).

⁹ Tale prospettiva viene perseguita in M. Ferraris, *L'opera d'arte come fidanzata automatica*, in "Rivista di estetica", n.s., n. 26 (2004), pp. 153-70.

¹⁰ Il sito del museo riporta abbondanti dettagli tecnici sulle modalità e sugli esiti dell'operazione di ripristino delle caratteristiche materiali e formali (estetiche, insomma) del dipinto di Kosuth.

¹¹ Per le opere e gli scritti di Weiner, cfr. D. Schwarz, *Lawrence Weiner: Books 1968-1989: Catalogue Raisonné*. Cologne / Walter König - Villeurbanne / Le Nouveau Musée, 1989; su Weiner, cfr. almeno A. Alberro, D. Batchelor, B. H. D. Buchloh, *et al.*, *Lawrence Weiner*, London, Phaidon Press, 1998.

¹² Collocata presso il Guggenheim Museum, New York (URL = http://www.guggenheim.org/new_york_index.shtml).

Cesare Brandi nel mondo delle scatole Brillo

di Tiziana Andina

Un sistema senza centro

Cesare Brandi è esponente illustre del Novecento filosofico italiano ed europeo, e lo è in un senso che richiama alcune delle caratteristiche salienti del pensiero otto-novecentesco.

Intendiamoci, non lo è certamente nella forma dell'argomentazione: in una epoca spesso scettica nei confronti delle possibilità ancora aperte all'argomentazione sistematica Brandi, con un piglio intellettuale invidiabile, propone a tutti gli effetti un sistema che, partendo dalla storia, ingloba quello che con linguaggio hegeliano potremmo definire lo spirito oggettivo, le manifestazioni concrete di un popolo e di una civiltà.

La forma, dunque, è quella classica e classicamente si sviluppa (mi riferisco soprattutto a *Teoria generale della critica*¹) attraverso una serie di tappe estremamente scandite, a proporre un modello interpretativo a suo modo forte che fa della storia il quadro di riferimento che comprende al suo interno regioni più limitate, ma centralissime nell'economia del sistema dei saperi e delle scienze umane.

La metodologia filosofica, dunque, è ciò che di più chiaro e classico si possa immaginare; la peculiarità – a mio avviso – è invece tutta nella scelta, perseguita da Brandi in modo caparbio, di lavorare a un sistema privo di un centro forte o, anche, per esprimerci nel suo linguaggio, di un referente oggettivo. Un sistema senza centro, a voler sintetizzare.

Le ragioni di questa scelta risiedono probabilmente in parte nell'ansia universalizzante tipica di molti filosofi, in parte in una serie di opzioni teoriche novecentesche che Brandi appoggia pienamente e che optavano per la critica radicale di qualsiasi forma di fondamento: «comunque si tratti la storia, rimane alla base del concetto un'ambiguità irriducibile. È storia il suo oggetto o il modo col quale è trattato? Ma esiste l'oggetto al di fuori del modo con cui è trattato? [...] E sarà possibile mantenere a questa indagine una oggettività assoluta, oppure questa oggettività è una illusione, anzi è costituzionalmente irraggiungibile?»². La risposta di Brandi, netta e convinta, è che questa oggettività, in qualunque ambito e a qualunque livello la si cerchi,

non è data; anzi, più sottilmente, è niente meno che un mito di cui è necessario dubitare costantemente e, possibilmente, liberarsi.

I referenti che vanno cercati per elaborare un giudizio, costruire una epistemologia, descrivere una datità storica, sono sempre parziali e attengono tutt'al più a un livello della realtà. Brandi parla di strati di isotopia, alludendo al fatto che ciò che è vero e significativo per un livello, per una determinata isotopia, non necessariamente – anzi, a dire il vero quasi mai – lo è anche per un livello differente: «Quando fu formulata la geometria euclidea poté sembrare – ed è stato creduto per lunghi secoli – che rispecchiasse la stessa struttura dello spazio, e che i suoi assiomi fossero irrefutabili. Ma proprio dalla negazione di uno di questi assiomi, che cioè da un punto passa una sola parallela ad una data retta, fu formulata la prima geometria non euclidea. Questa e le successive non hanno invalidato la geometria euclidea a livello di una determinata isotopia, allo stesso modo che la meccanica quantistica non ha invalidato la meccanica classica a livello della macro fisica, e cioè a livello di una determinata isotopia. Tanto la geometria euclidea che le altre non euclidee, come la meccanica quantistica e quella classica, non sono, infatti, che dei significanti che non affacciano direttamente sulla realtà, ma su un referente estratto, con una particolare selezione, dal plesso inesauribile della realtà, oppure costruito indipendentemente dai dati della percezione»³.

Dunque ciascun referente – e di conseguenza le teorie della verità che possiamo elaborare – è limitato a un livello di realtà. La conseguenza immediata visto che, comunque, il totale non è mai dato dalla somma delle parti, è che il referente assoluto e la verità che lo dovrebbe esprimere rimangono, nel fondo, inaccessibili (Brandi aveva accettato e assimilato almeno in questa direzione gli insegnamenti della *Gestalt*) il referente assoluto e la verità che lo dovrebbe esprimere rimangono, nel fondo, inaccessibili. Il perché è lo stesso Brandi a esplicitarlo: il solo accesso diretto che abbiamo al mondo, alla realtà esterna al soggetto, è dato dalla percezione; peccato che quest'unico accesso diretto sia, nella sostanza, soggettivo cioè, in pratica, la sua concettualizzazione è intimamente legata all'isotopia di cui decide di servirsi il soggetto.

Uscendo dalla prosa di Brandi possiamo probabilmente riassumere la questione in questi termini: i referenti sono sempre particolari e si riferiscono a singoli livelli di realtà, la realtà vera forse c'è (un po' nello stesso senso in cui anche Kant pensa che ci sia), ma al soggetto è estranea dal momento che la percezione è settoriale (opera cioè secondo criteri selettivi e costruttivi, mai riproduttivi) e selettiva. La realtà vera, dunque, e Brandi lo dice esplicitamente, coincide con la cosa in sé⁴ e considerando la struttura stessa della nostra percezione e delle nostre possibilità di concettualizzazione, essa non ci è mai disponibile. Non resta dunque che muoversi all'interno dei singoli contesti, consci della

loro contingenza e del fatto che non solo la metafisica e l'ontologia generale, in questa prospettiva, ne escono estremamente indebolite, ma che nemmeno la metafisica e le ontologie regionali se la passano molto meglio. Veniamo ora all'arte, una delle ontologie regionali che Brandi predilige.

Alcune meraviglie di una scatola Brillo

Partiamo da un fatto e muovendoci all'interno di una di quelle isotopie che Brandi teorizza e che, in fondo, emergono naturalmente sia dal piano della storiografia tradizionale sia da quello della storia dell'arte, cerchiamo di capire se il modello euristico proposto da Brandi funziona. Come spesso accade le situazioni limite sono quelle che meglio permettono di focalizzare le peculiarità di un fenomeno, per questo l'arte concettuale fa particolarmente al caso nostro.

Notoriamente, il panorama dell'arte contemporanea si è vieppiù complicato per due ordini di ragioni principali: (1) anzitutto la pratica dell'arte concettuale e delle avanguardie che, di fatto, ha talmente allargato e modificato il concetto di oggetto d'arte fino ad arrivare a confonderlo con quello di semplice cosa; (2) e poi – dato che spesso viene decisamente sottostimato, ma che ha enormi effetti a livello di riproducibilità del prodotto artistico – le possibilità tecnologiche che, nei fatti, consentono una moltiplicazione pressoché perfetta e, in via di principio, infinita del prodotto artistico. E così le caratteristiche di riproducibilità che eravamo tradizionalmente usi ad associare a un libro (più copie vengono tirate, in questo caso, meglio è), sono diventate notazioni comuni anche per un CD musicale, un film, un quadro (anche se l'opportunità della riproduzione di un quadro continua a sembrarci – a tutti gli effetti e per qualche oscuro motivo – più problematica).

Il Novecento ha dunque portato uno sviluppo enorme nelle possibilità tecniche della riproduzione accanto a un grosso problema di ordine categoriale, ma poi anche concettuale, dal momento che almeno dagli anni in cui si comincia a parlare di arte concettuale diventa davvero complicato rispondere ad alcune delle domande centrali per l'estetica: quali caratteristiche deve avere un oggetto d'arte per essere appunto un oggetto d'arte? E la riproduzione, infinitamente ripetuta, della medesima opera, intacca in qualche modo l'indice di artisticità proprio dell'originale? In questa sede non mi soffermerò sui problemi legati alla riproducibilità dell'artefatto artistico ma mi soffermerò sulla questione di ordine ontologico: una scatola Brillo può davvero essere considerata un prodotto artistico? Inoltre, se rispondiamo “sì” a questa domanda, che accadrà al mondo dell'arte? E, ancora, perché e a quali condizioni alcuni teorici hanno potuto rispondere “sì”?

Le domande sono di quelle importanti e destinate a colpire nel segno come ha sottolineato Arthur C. Danto che, da filosofo e critico d'arte, ha magistralmente dato voce al disagio proprio, in questo senso, tanto dell'estetica quanto della critica d'arte.

Ebbene, il passaggio della Brillo Box dagli scaffali di un qualunque supermercato agli onori dei musei era in effetti destinato a lasciare il segno, e Danto non può non stupirsi del fatto che la curiosa scatoletta di Warhol valesse all'incirca 200 dollari (o, almeno, li valeva all'epoca in cui scriveva *The Transfiguration of the Commonplace*), mentre la stessa identica scatola, che si distingueva dalla Brillo di Warhol per il solo fatto di non essere passata dalle mani dell'artista americano, valeva poco più di nulla ⁵.

In sintesi la questione è questa: l'isotopia appena descritta (propria dell'arte concettuale e, in genere, di molta arte contemporanea) pare essersi persa del tutto il referente (l'oggetto artistico), le teorie tradizionali non aiutano granché a riformulare i termini della questione (la teoria dell'arte come rappresentazione della realtà perde davvero di significato di fronte alle scatole di Warhol) e nemmeno una buona teoria della percezione ⁶ può probabilmente aiutare più di tanto a capire cosa sia successo al variegato mondo dell'arte. Almeno questo è ciò che sembra.

J. Seething e la bizzarra collezione di Arthur Danto

Guardiamo dunque con un po' più di attenzione nel dettaglio di questo curioso spazio aperto dalle scatole Brillo e simili e facciamolo seguendo la concettualizzazione proposta da Arthur Danto.

Il punto interessante per Danto è che non esiste la benché minima differenza tra la scatola ordinaria (quella, per intenderci, che contiene le spugnette insaponate) e la scatola esposta da Warhol; nonostante questo c'è chi sostiene che – facendo molta attenzione – una differenza a livello percettivo prima o poi si dovrà pur cogliere ⁷. È l'occasione da cui parte Danto per inventarsi l'esperimento mentale dei quadrati rossi ⁸. Nelle prime pagine di *The Transfiguration of the Commonplace* espone accuratamente un curioso catalogo in cui i casi strani fanno davvero concorrenza alle scatole Brillo. Intanto, il quadrato rosso che tanto piace a Sören Kierkegaard e che, secondo lui, significherebbe così bene tutta quanta la sua vita. In quel quadrato che porta – va detto – la curiosa didascalia dell'artista ⁹, Kierkegaard coglie tutti i significati del mondo (o, almeno, del suo mondo): il senso della sua esperienza religiosa, la fine del rapporto con Regina Olsen, i travagli della sua anima. Tutto lì, in quel quadrato rosso. Ora supponiamo che un ritrattista danese, dotato di una finissima capacità di introspezione psicologica, dipinga un'opera intitolata “Stato d'animo di Kierkegaard” e supponiamo anche che quest'opera sia del tutto identica alla prima,

quella che rappresentava la fuga del popolo ebraico e che Kierkegaard considerava una perfetta espressione del senso della sua esistenza. Bene, ecco il punto. Due opere fisicamente uguali (per non lasciare margini, Danto parla di indiscernibili), ma a cui si attribuiscono due significati profondamente differenti.

Preso dal gioco Danto non si ferma qui e suppone che la sua collezione si arricchisca ancora di altri quadrati rossi: una veduta di Mosca, un esempio di arte geometrica, poi “Nirvana” un’opera di soggetto metafisico e ancora “Red Table Cloth”, dipinto da un discepolo di Matisse... Come si vede, Danto costruisce con cura il suo catalogo: fenomenologicamente parlando tutti i lavori sono identici, assolutamente identici, indiscernibili. Il titolo però fa la differenza, in tutti quanti i casi; ma quel che più conta per noi è che a far problema nel mondo di Danto non sono solo le scatole Brillo, ma anche l’arte astratta. Il catalogo, alla vista, è quanto di più noioso ci si possa immaginare, anche se le didascalie illustrano i temi più diversi: un ritratto psicologico, una scena storica, arte geometrica, pittura metafisica e così via.

Mentre Danto ripassa la sua collezione si affaccia sulla scena il signor J. Seething, uno di quei giovani artisti pronti a sperimentare cose nuove. J. vede la collezione di Danto e chiede che ai quadri venga aggiunto un suo lavoro. All’apparenza nulla di strano, commenta Danto: l’opera di J. è identica a tutte le altre della collezione, in più J. insiste che si tratta proprio di un’autentica opera d’arte. Dunque, perché non inserirla? Danto – che è persona precisa e ama che i suoi cataloghi e le sue collezioni siano complete – chiede a J. di dare un titolo alla sua opera e J. risponde che “no”, di un titolo non c’è alcun bisogno visto che il suo lavoro esprime il vuoto, nel senso che non si tratta tanto di una rappresentazione del vuoto, ma piuttosto di un vuoto rappresentativo. Dunque Danto deve rassegnarsi: l’opera non può avere un titolo.

Già, tuttavia – commenta Danto – questa storia ha comunque un però. A fare di quel pezzo di tela rossa un’opera d’arte non basta l’intenzione del suo autore e, probabilmente, nemmeno un titolo. O forse sì? In molti casi l’intenzione dell’autore non è stata sufficiente, in altri però sì, lo è stata e la storia recente lo dimostra. Dunque, se J. avrà fortuna potrà sperare che il suo atto – chiamare opera d’arte il suo artefatto – venga pubblicamente riconosciuto, trasformando davvero un artefatto in un’opera d’arte.

Quel che ci conviene eliminare dal mondo dell’arte

Non è questa la sede per entrare nel dettaglio dell’argomentazione di Danto; qui vorrei invece avanzare una proposta: espungere dal mondo dell’arte Brillo box et similia (mantenendo all’inverso l’arte astratta)

per tornare a concentrarci sui referenti di quel mondo che, nonostante le conclusioni di molta filosofia, certamente esistono.

Se dovessimo fare un conto di tutto quello che ci ha portato via il Novecento lavorando all'idea che un indebolimento della metafisica conduca alla prospettiva migliore per la modernità, probabilmente ci toccherebbe inserire nella nostra lista anche l'arte o, quanto meno, le arti visive. Si tratta, è bene precisare, di un tipo di vocazione all'indebolimento delle categorie ontologiche ed epistemologiche che viene da lontano – la matrice è di ordine kantiano e neo-kantiano – e raccoglie una eredità che passando attraverso autori quali Nietzsche, per la filosofia, e von Helmholtz per le scienze, teorizza la convinzione secondo cui la percezione, che nei fatti è il nostro unico legame con il mondo, è costitutivamente indiretta e, di conseguenza, la verità può essere tutt'al più “di livello”¹⁰. La verità completa – kantianamente – è e permane, almeno per noi, inaccessibile.

Ora è evidente come l'ulteriore indebolimento di questo modello porti alla perdita non solo delle elementari strutture di verità, ma anche dei referenti, ivi compresi quelli delle isotopie, per dirla alla Brandi.

Non penso che questa sia la strada giusta, per ragioni di fatto e di diritto. Se arrivassimo a scoprire che il nostro universo è davvero privo di significato, di senso e di strutture oggettive, ovviamente non potremmo che segnalarlo e trarne le debite conclusioni. Invece le cose non stanno in questi termini e vorrei provare a proporre, molto brevemente, una strada alternativa.

L'arte, così come del resto le scienze, ha una storia che è fatta di ricerca, di sperimentazione e direi – conscia del fatto che molti su questo punto non concorderebbero – di progresso. E, ancora una volta come le scienze, può ostentare una storia fatta di ricerche riuscite e di altre fallite, legate a filo doppio con un determinato momento storico. La differenza, casomai, è nel fatto che il mondo dell'arte spesso si è dimostrato troppo generoso nell'accogliere al proprio interno prodotti che di artistico non hanno assolutamente nulla. Le ragioni di questo stato di cose sono complesse, molteplici e spesso – credo – di ordine economico.

Vorrei notare, intanto, un punto: mentre in fondo è assolutamente possibile che il visitatore di un museo decida di sedersi su una sedia scambiata per un oggetto comune, ma che in realtà è frutto dell'esposizione di un artista, difficilmente uno potrebbe passare davanti a un quadro di Jan Vermeer e pensare di avere a che fare con una semplice cosa. Lo stesso si può dire, mi pare, con *Guernica* di Picasso o, in un senso più sofisticato, con i lavori di Mondrian. In un senso più sofisticato, dicevo, perché l'arte è ricerca proprio come la scienza e, esattamente come in ambito scientifico le nozioni che servono per maneggiare le quattro operazioni sono più semplici rispetto a quelle

necessarie per comprendere il teorema di incompletezza di Gödel, così nell'ambito dell'arte – per rimanere alle arti visive – c'è da aspettarsi che sia più semplice avere una comprensione quasi immediata delle pitture rupestri di Ukhahlamba-Drakensberg che delle forme di Paul Klee. Ma questo, lo ripetiamo, rientra nell'economia di ogni sapere strutturato in senso progressivo e storico, dunque anche dell'arte. E, soprattutto, questo accade perché contrariamente a quanto sostengono Brandi e Danto, pure con sfumature differenti, l'arte visiva è un lavoro che ha a che fare con essenze, con la ricerca sulle forme (Monet ¹¹ era realmente ossessionato dalla ricerca della forma pura), e questo tipo di lavoro non ha nulla a che vedere con tutte le scatole Brillo o gli scolabottiglie di questo mondo.

Non tutto rientra perciò a giusto titolo nel grande mondo dell'arte; se siamo disposti a concedere questo punto forse possiamo anche convenire sul fatto che l'arte non è affatto morta. L'arte visiva è ricerca sulle possibilità di rappresentazione che attengono all'uomo in quanto essere dotato di intenzionalità primaria oltre che di apparati percettivi strutturati fisiologicamente secondo una architettura precisa – non diremmo che un pipistrello produce alcunché di artistico anche se un giorno scoprissimo che si diletta, con ali o zampe, a fare qualcosa di simile a un disegno, sebbene i soliti artisti newyorkesi ¹² siano riusciti a trovare elementi artistici nei “disegni” fatti da alcuni elefanti. Questa intenzionalità rappresentativa, per esprimersi, si serve di mezzi diversi e, dunque, la ricerca nel campo artistico deve necessariamente essere attenta a più poli: il soggetto e la sua capacità ricettiva, le forme che devono essere rappresentate e i mezzi, che sono poi le chiavi di volta che consentono all'artista di organizzare le sue possibilità espressive.

È difficile pensare che un discorso di questo tipo – così organizzato e complesso – abbia sempre fatto a meno di referenti precisi; questo non accade semplicemente perché quei referenti esistono e le ricerche artistiche hanno in modi diversi cercato di presentarcene dei frammenti. In genere gli artisti, almeno quelli che non sono troppo distratti da ottiche di mercato, fanno il loro lavoro nella consapevolezza di muoversi attorno a un nucleo che va afferrato e ricomposto oppure decostruito e scomposto. Qualunque direzione si decida di seguire (che si tratti, cioè, di arte astratta piuttosto che di pittura metafisica) questo nucleo esiste e non può essere ridotto a puro gesto interpretativo. I processi di rappresentazione attorno a cui ruota da sempre l'attività artistica sono tutt'altro che casuali o privi di logiche; alla loro base c'è, da un lato, la struttura fisica degli oggetti su cui si fonda la rappresentazione umana, dall'altro la composizione fisiologica dei nostri organi di senso: se ci rapportassimo al mondo come Casper il fantasma, c'è da giurarci che ci rappresenteremmo la realtà diversamente, così come probabilmente sarebbe diverso il nostro modo di organizzare il mondo. Stessa cosa accadrebbe – all'inverso – se gli oggetti materiali

non avessero le caratteristiche che hanno. Elisabeth Spelke, autorevole psicologa dello sviluppo, nell'elencare le quattro proprietà essenziali degli oggetti fisici lavora proprio a ricostruire alcuni di questi tratti caratteristici.

Gli oggetti sono coesi, sono cioè masse di materia interconnessa che si comportano come un tutto anche nei casi in cui sono composti di parti; sono solidi: Casper il fantasmino, che nell'immaginario del suo autore attraversa muri e porte restando una unità senza perdere per questo tutte le caratteristiche di solidità delle sostanze, è una rappresentazione fantastica che non trova corrispondenza nella realtà fisica così come noi la conosciamo. Inoltre, gli oggetti solidi si muovono nello spazio in modo continuo, non accade cioè mai a un oggetto di scomparire da un luogo per ricomparire in un altro senza aver attraversato lo spazio che separa le due distanze; in più, i corpi solidi prendono a muoversi solamente in ragione di una qualche forma di contatto, e l'inerzia può essere superata soltanto in presenza di una forza sufficiente a rompere gli equilibri preesistenti.

Sui tratti fondamentali di questa ontologia – che non è una ontologia qualunque e nemmeno l'ontologia di una particolare isotopia, ma la nostra ontologia, quella di esseri umani che non attraversano i muri come Casper né vedono con le orecchie come i pipistrelli – l'arte ha organizzato la rappresentazione del mondo o di sue parti, per mezzo di atti intenzionali e tecniche precise e integrando le ricerche sugli oggetti ordinari e sul nostro modo di percepirli. Tutto questo, che è già molto, non sarebbe però ancora sufficiente se non notassimo che l'arte ha un ulteriore ambito di specificità, che riguarda l'attenzione a quelle proprietà particolari che sopravvengono sulle qualità ordinarie degli oggetti facendo, di un artefatto, un oggetto d'arte. Ora il catalogo di Danto – non tutta quanta l'arte astratta – probabilmente va di pari passo con le scatole Brillo: non abbiamo nessuna convenienza ad allargare il mondo dell'arte fino a comprendere scatole Brillo e quadrati indiscernibili, semplicemente perché o non sono i prodotti di una intenzionalità (Warhol non fa le scatole Brillo, al più ne fa un determinato uso e chi le ha prodotte in serie non le aveva certamente pensate come oggetti d'arte), oppure non sono frutto di una ricerca formale o percettologica sul mondo esterno (i quadrati di Danto, in effetti, avrebbero ben potuto essere stati dipinti dagli elefanti degli artisti newyorkesi). Se torniamo a riappropriarci delle strutture del mondo e del soggetto credo sarà possibile, contestualmente, riappropriarsi anche del mondo dell'arte; nel complesso, viste le alternative, si tratta di un bel guadagno.

¹ C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi, 1974.

² Ivi, p. 7.

³ Ivi, pp. 89-90.

⁴ Ivi, p. 91.

⁵ A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1981, p. 44.

⁶ Cfr. il senso della risposta di Danto alle obiezioni che aveva sollevato J. Margolis, *Farewell to Danto and Goodman*, in "British Journal of Aesthetics", vol. 38, n. 4, 1998, pp. 353-74; A. C. Danto, *Indiscernibility and Perception: A Reply to Joseph Margolis*, in "British Journal of Aesthetics", vol. 39, n. 4, 1999, pp. 321-29, e J. Margolis, *A Closer Look at Danto's Account of Art and Perception*, in "British Journal of Aesthetics", vol. 40, n. 3, 2000, pp. 326-39.

⁷ Cfr. N. Goodman, *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968, p. 99 e ss.

⁸ A. C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, cit., p. 1.

⁹ «Il popolo ebraico ha già attraversato e gli Egiziani sono stati sommersi».

¹⁰ Per una trattazione più diffusa di questi temi mi permetto di rimandare al mio T. Andina, *Il problema della percezione nella filosofia di Nietzsche*, Milano, AlboVersorio, 2005.

¹¹ La serie della *Cattedrale di Rouen*, dipinta da Monet, è celebre e, dal nostro punto di vista, significativa. Monet scelse di rappresentare la facciata della cattedrale un'infinità di volte: attualmente, questi quadri (trenta quadri, per la precisione) si trovano sparsi in giro per i principali musei del mondo. Il fatto che Monet abbia dipinto tante volte un medesimo soggetto sta probabilmente a significare che l'artista andava cercando qualcosa; nello specifico viene da pensare che cercasse gli elementi che in quel contesto non potevano variare – proprietà e qualità essenziali delle scene e degli oggetti – nonostante il fatto che l'osservazione umana, e in quei frangenti specifici la *sua* osservazione, avvenisse in contesti di volta in volta diversi: diverse ore del giorno, differenti esposizioni alla luce solare e, ovviamente, un diverso clima (pieno sole, cielo grigio e così via).

¹² *Vitaly Komar e Alex Melamid*.

Cesare Brandi e l'immagine poetica

di Pina De Luca

Libro difficile e complesso è *Celso o della Poesia*, una complessità che si serra su se stessa se nel volerla penetrare gesti e movimenti non sanno essere *esattamente* quello che la natura del testo richiede. Libro orgogliosamente inattuale nel rivendicare alla parola poetica la nobile perfezione del classico, ma anche libro capace di sporgersi oltre di sé, di produrre dal suo stesso ragionare *effetti* che sorpassano il perimetro che rigorosamente disegna. Nell'essere ciò esso è *stile del pensare*, ovvero personale ricerca – il «coraggio» e «l'immodestia» di cui dice Nietzsche nella *Nascita della tragedia*¹ – di un *modo* in cui ciò che è *da dire sia detto*. E *modo* in *Celso* è – come lo è in *Carminio o della Pittura*, *Arcadio o della Scultura*, *Eliante o dell'Architettura* – il *dialogo*. Certo, ha ragione Garroni nell'osservare che per Brandi i dialoghi pur conservando «la forma classica, antica o rinascimentale, del dialogo non sono in realtà dialoghi: sono la confutazione sistematica, attraverso la conversazione fra un maestro esperto e interlocutori infinitamente più ingenui, di ciò che la sua teoria rigettava, al fine di far risaltare di questa il valore risolutivo»². Per quanto il dialogo non sia qui il dibattere di questioni, ma l'esposizione di «una vera dottrina», questa è *comunque* esposta nella forma del dialogo ed il dialogo consente di prendere di volta in volta parte, di muoversi fra più posizioni, di cogliere nella tensione che si produce fra tali posizioni il possibile delinarsi di inediti orizzonti di senso. Il dialogo consente questo e ancora altro. Ad esempio consente a nuovi dialoganti di intervenire, consente ad altre voci di farsi portatrici di ragioni che sono maturate nel tempo. Il dialogo, proprio perché *dialogo*, mai termina del tutto, mai esclude mosse e soprattutto mai sospende l'interrogazione. L'interrogazione, però, non conosce una sola direzione. Essa, lo ha mostrato Heidegger³, può essere sottoposta a quell'*inversione* per la quale l'interrogante stesso è co-afferrato concettualmente da ciò che interroga e posto egli stesso in questione⁴.

È dunque l'interrogazione così *piegata* che va ripresa. Ciò significa essere da *interroganti interrogati* – non si tratta di opporre ragioni alle ragioni di Eftimio ma di farsi da queste *inquietare* – su quel *particolarissimo* declinarsi dell'immagine nella poesia, su quel *particolarissimo*

divenire dell'immagine *presentazione-ostensione* di un *reale* che nel reale si cela. Significa essere interrogati sul *perché* l'immagine «mai finge»⁵ e *come*, non fingendo, giunga a *testimoniare* finanche l'estremo essere a rischio della parola allorché ciò che *deve* dire consuma la stessa possibilità di dire. Ancora, significa dare risposta alla domanda se sia *immagine* ciò che rimane – se rimane – quando la parola si ritira *offesa* perché a pronunciarla è stato un labbro che «sanguinava di linguaggio»⁶.

La tremenda realtà della poesia

Afferma Eftimio: «È nel concetto stesso di realtà che si deve impegnare la ricerca sull'essenza della poesia, sicché la distinzione non sia per caso questa: che mentre l'espressione prosastica si riferisce sempre ad una realtà che sta fuori di lei, a cui fa capo e da cui dipende, quella poetica non crei essa stessa una realtà senza mandati e senza rappresentanza: qualcosa che senza essere blasfema, si avvicini al Verbum caro factum est»⁷. Più oltre aggiunge – ed è annotazione di estrema importanza – che la realtà creata dalla poesia non è sogno, né è fuga in un imprecisato altrove. «La poesia è la poesia»⁸, dice Eftimio, e non può essere pensata che secondo «la categoria della poesia». La sua unica realtà è quella che instaura la parola poetica ed è realtà che vale per sé, che non rimanda a nient'altro che a sé e solo da sé trae legittimità. La poesia è perciò *un assoluto infondato* – «realtà totale e autonoma», «realtà pura», «realtà che la coscienza umana crea per se stessa»⁹ – la cui infondatezza è il contemporaneo affermarsi della ferrea logica della parola poetica. Essa non è rappresentazione del mondo¹⁰, né ricomposizione delle imperfezioni e delle ferite di questo secondo grazia e bellezza, bensì il proprio *offrirsi* – un gesto che può dirsi con Eftimio *astanza*¹¹ – come mondo che del mondo che è sa essere continua, indeterminabile risignificazione. Ma non solo questo è la poesia. La parola poetica, spiega Eftimio, è capace di evocare «quello che non potrebbe sottoporsi a nessun senso, quello che non ha figura, aspetto, suono, sapore, odore, tatto»¹². L'evocare della parola è così un dare immagine¹³ a ciò che non è, a ciò che non ha mai avuto esistenza né forse mai l'avrà. In tal senso l'immagine è il prender forma di un indefinibile, il farsi presenza di un'assenza, un mostrarsi del lato in ombra del mondo, un assumere figura di un infigurabile¹⁴.

Se fin qui la riflessione di Eftimio ci ha condotti, è questo anche il punto dove essa, segnando un confine, il proprio confine, si fa spazio di interrogazione: se l'immagine è «l'evidenza dell'invisibile»¹⁵, che cosa deve intendersi per realtà della poesia? E se le immagini della poesia non trovano la loro giustificazione in un *quid* che abbia una propria determinatezza e consistenza, cosa si mostra in esse?

Nancy ha di recente osservato che «non soltanto l'immagine eccede la forma, l'aspetto, la superficie quieta della rappresentazione, ma per far questo deve attingere a un fondo – o a un senza-fondo – di potenza eccessiva». L'immagine, infatti, non è soltanto la rappresentazione di un assente, ma anche «la forza che trae dall'assenza la forma della presenza, vale a dire la forza del “presentarsi”»¹⁶. La questione posta da Nancy – una volta riferita alla poesia – riporta a Platone e a quanto da lui è affermato nello *Ione*. Il poeta, è qui detto, «non è in grado di comporre prima di essere diventato ispirato dalla divinità e messo fuori di senno»¹⁷. In questa condizione egli diviene il «sevitore» del dio, il quale, per suo tramite, parla a noi dicendo «cose tanto pregevoli»¹⁸. Il dio è dunque l'assente la cui assenza è la «potenza eccessiva» – potenza *infondata* – che abita il corpo del poeta. Il corpo e la mente di questo – l'*oscura* voce del dio è incompatibile con la *chiarezza* del *logos* – ne sono piegati, plasmati, assoggettati, resi meri strumenti del dio. È allora che nel vuoto divenuto¹⁹ la tremenda potenza del dio si dispiega senza rivelarsi. Mai, infatti, il farsi presente del dio si traduce in piena visibilità. La presenza di questo può essere solo *testimoniata* e il poeta ne dà *testimonianza* prestando al dio il proprio corpo e la propria voce perché di lui ne siano l'immagine. L'immagine rivela in ciò il suo carattere paradossale: non immagine di *qualcosa* – il dio non è *qualcosa* – ma immagine di un *non è*. Un *non è* che al suo manifestarsi introduce nell'ordine del cosmo un irriducibile disordine, fa irrompere un eccesso che non è mondo benché del mondo sia infinta possibilità e libertà. In questo modo «l'immagine sospende il corso del mondo e del senso»²⁰ e *sospingendoli* mostra di entrambi il *di più* come quel *resto* non addomesticabile che li lavora nel profondo e li rende continuamente altri ed estranei a se stessi. Da qui la *doppia* e *contemporanea* inclinazione dell'immagine: creazione dell'increato del mondo ed esposizione del *rischio* – l'*infondato* del dio – che ogni cosa creata porta inscritta nelle sue stesse fibre. Questo significa che la cosa è *veramente* tale solo come immagine perché nell'immagine il poeta *nomina* la cosa non nel suo quotidiano *esserci*, ma nel suo indeterminabile *poter essere*. E la cosa *sempre può essere* per l'inesausto agire in essa di un ineliminabile residuo caotico, il quale, al suo manifestarsi, fa segno alla «potenza eccessiva» del «senza fondo».

Hölderlin ha detto di ciò come dell'improvviso destarsi della «natura con clagore d'armi»²¹: uno strappo che, rompendo la calma serena della *fiesta*, lascia che si rinnovi «l'entusiasmo | Che di tutto è creatore». Allora «un fuoco si accende nelle anime dei poeti» e il fuoco, ardendo, consuma in loro ogni ingombro dell'io. Nella procurata nudità il poeta è pronto a raccogliere «il fulmine del padre» e se il poeta *sa* sopportarne il *tremendo* peso, noi non sappiamo farlo, non abbiamo forze sufficienti. Affinché anche a noi sia dato conoscere ciò che lui conosce, il poeta ci porge «avvolto | Nel canto, il dono celeste», ossia

ce ne fa dono come *immagine*. L'immagine non attutisce o mitiga il *tremendo* peso del dono divino, ma è *possibilità* per noi di averne conoscenza. Ecco perché un altro poeta, Rilke, dirà: «Sappi l'immagine»²²: *sapere* l'immagine è sapere che il mondo che noi abitiamo, nell'esserlo, è anche *non* mondo. Sarà per tale motivo che ancora un altro poeta, Celan, affermerà: «Dice il vero, chi dice ombre»²³. Le immagini del poeta dicono il vero esponendo una verità contraddittoria, opaca, insicura. Una verità *insopportabile* per il concetto, ma che l'immagine, invece, sa *soportare*.

L'immagine necessaria

Le immagini della poesia – è il severo monito di Eftimio – non hanno mai nulla di casuale, esse *debbono* ubbidire ad una rigorosa, inflessibile logica. Accade però che i poeti non abbiano «presenti le proprietà dell'immagine, la sua rigida fenomenologia, e che quest'ignoranza, non ingrandisca affatto la libertà del poeta, non ne accresca la gittata»²⁴. La parola, spiega Eftimio, non è immediatamente immagine, compito del poeta è suscitare la comparsa nella coscienza e perché ciò avvenga il poeta «deve rendersi conto di come avviene quest'improvvisa apparizione nella coscienza». Può accadere che l'immagine sopraggiunga «come testimone non richiesto, al di qua della parola, e sconvolgendo proprio il traliccio che aveva creato per un'immagine d'altra specie»²⁵. È perciò necessario che il poeta, nel momento in cui «voglia sollecitare la rappresentatività dell'immagine, sappia quando l'immagine sarà impedita di presentarsi e perché ne è stata impedita». Ma il poeta potrebbe mirare proprio ad ottenere un simile risultato ed in tal caso «dovrà sapere che, battendo certe strade, l'immagine si presenterà o non si presenterà affatto». Mai, comunque, egli «può ignorare quello che chiede all'immagine evocata». Invece – lamenta Eftimio – è proprio ciò che si verifica in larga parte della poesia moderna: «anche nei grandi poeti si incontrano scorrezioni, che denotano non già l'infrazione di una regola, ma l'ignoranza sulle modalità del manifestarsi dell'immagine»²⁶. Eftimio non ha esitazione a citare come esempio uno vertici della poesia moderna: *Il cimitero marino* di Valéry. Ad essere sottoposti ad esame critico sono i versi iniziali del poema: «Il tetto quieto ai passi di colombe | In mezzo ai pini palpita e alle tombe; | meriggio il giusto qui dà forma ardente | Al sempremai ricominciato mare»²⁷. A giudizio di Eftimio l'immagine del tetto non prepara né annuncia quella del mare, l'una non scivola nell'altra e fra le due non si crea quel corto circuito per il quale solo «l'immagine [...] balza fuori». Se nel poema di Valéry «ciò non accade è perché la coscienza non si è trovata di fronte ad uno schema dissidente dal contesto della frase, non ha subito l'urto per cui ricorre l'immagine».

Per provocare *l'urto* il poeta ha dovuto ricorrere a una nuova immagine: «quel mirabile *toujours recommencée* che finalmente rappresenta il mare». L'immagine precedente – il tetto – è stata così «ridotta a perifrasi e denuncia piuttosto il ricamo di concetti e di analogie, che dovrebbero ricostruire dal di fuori l'immagine che non riesce a sorgere dall'interno, e che il poeta stesso abbandona alla deriva per tentare l'evocazione diretta»²⁸.

Il dialogo, si è detto, per la sua struttura aperta consente anche ad altri di intervenire ed allora potrà essere Valéry stesso a sostenere le ragioni del suo fare poesia mostrando come siano state *queste* ragioni a generare *Il cimitero marino*. Il discorso di Valéry può muovere dalla medesima distinzione fra prosa e poesia su cui si era soffermato già Eftimio: «l'essenza della prosa è perire – argomenta Valéry – sostituita dall'immagine o dall'impulso che essa significa secondo la convenzione del linguaggio»²⁹. In questo caso però l'immagine non produce lo stacco, non pone una differenza – non è, secondo la definizione di Nancy, il *distinto* – piuttosto consegna alla trama dei rapporti consueti e con questi riconcilia. La poesia, invece, è un «Universo» in sé, «un universo di relazioni reciproche, analogo all'universo dei suoni» in cui «la risonanza è più importante della causalità»³⁰. Ad introdurre ad esso è il numero «o, meglio, la densità delle immagini, delle figure, delle consonanze, dissonanze, con il concatenarsi di movimenti e ritmi»³¹. Nel *perfetto* incastro di tali elementi, nel loro *logico* combinarsi, prende forma il poema-universo e tutto ciò che entra a farvi parte ha senso solo in quanto *essenziale* alla sua *costruzione*. Le immagini che lo costituiscono non ubbidiscono a una logica e a un moto proprio, ma l'acquistano nel farsi stesso del poema intrattenendo con questo una complessa e tenace complicità creativa. Se *Il Cimitero marino* fu prima di tutto «una figura ritmica vuota»³², è dal *ritmo* che si produce l'immagine e ancora *ritmo* è il loro succedersi e intrecciarsi, il loro confliggere e contraddirsi. E se il ritmo può essere simboleggiato dalla *danza*³³, corpi *danzanti* possano dirsi le immagini del poema. Nella danza i corpi dei danzatori – spiega Valéry – non perseguono «nessuno scopo visibile» perché *scopo* è la *purezza* del movimento, la quale diviene tale nel rigoroso rispetto di regole che non hanno altra legittimità che quella fondata dall'evento stesso. Come nella danza il corpo del danzatore disegna «l'impossibile, abusa dell'improbabile»³⁴, così agisce l'immagine nel poema e il suo agire si spinge fino a raccogliere ed esporre l'insignificanza della parola, il suo trapassare nella pura sonorità.

Sarà questa agilità di *danzatori* che Valéry conferisce alle immagini a fare della sua opera l'*esercizio* attraverso cui Celan³⁵ dovrà passare per *testimoniare* l'*intestimoniabile*. L'immagine si farà in lui flessibile, spericolata ripetendo il rimbalzare *in sé e contro* di sé della parola. Se la parola è *Gegenwort*, essa sarà *Gegenbild*: immagine che è tale nel

non poterlo più essere, immagine che si conferma tale esponendo il proprio venir meno e la volontà di resistere.

Gegenbild è la più estrema immagine che la poesia del novecento ci consegna: un'immagine che *testimonia* della lotta fra l'opera e il silenzio dando a vedere-udire il loro *tragico* corpo a corpo: «buch –, buch –, buch – | stabierte, stabierte»³⁶.

¹ Afferma Nietzsche a proposito dello *stile* che *La nascita della tragedia* inaugura: «Quanto mi rammarico oggi del fatto che allora non avessi il coraggio (o l'immodestia?) di permettermi in ogni rispetto, per vedute e ardimenti personali, anche un *linguaggio proprio*, – che cercassi faticosamente di esprimere con formule scopenhaueriane e kantiane valutazioni estranee e nuove» (F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 1977, pp. 11-12).

² E. Garroni, “Celso o della Poesia”, in L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni, *I Dialoghi sulle arti di Cesare Brandi*, Aesthetica Preprint, 51, 1997, p. 74.

³ La presenza di Heidegger in *Celso* è attiva e operante. M. Carboni ha fatto osservare come l'heideggeriana interpretazione dello schematismo kantiano sia in *Celso* «un supporto e un filtro decisivo attraverso il quale Brandi rilegge Kant» (M. Carboni, *C. Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Jaca Book, Milano 2004, p. 859).

⁴ Il riferimento è qui a quanto affermato da Heidegger in *Concetti fondamentali della metafisica*: «Un interrogare che in ogni sua domanda, e non soltanto dai risultati, si interroga a proposito della totalità. Ogni questione rivolta alla totalità co-afferra concettualmente in sé l'interrogante, lo pone in questione» (M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica*, a cura di C. Angelino, il Melangolo, Genova 1999, p. 22).

⁵ M. Machado, “Al gran Pieno o Coscienza integrale”, in *Poesie*, trad. it. di O. Macri, Mondadori, Milano 2001, p. 191.

⁶ P. Celan, “Ciocca di capelli”, in *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Mondadori, Milano 1998, p. 151.

⁷ C. Brandi, *Celso o della poesia*, Einaudi, Torino 1957, p. 18.

⁸ Ivi, p. 19.

⁹ Ivi, p. 20.

¹⁰ Si evidenziano in ciò le radici fenomenologiche della riflessione di Brandi. Tale problema è stato analizzato da P. D'Angelo in *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Quodlibet, Macerata 2006 (in particolare le pp. 40-48).

¹¹ In *Teoria generale della critica* Brandi ritornerà sulla questione dell'*astanza* riferita alla poesia affermando: «La distinzione fra l'espressione poetica e quella non poetica può essere data solo dal fatto di avviare sul proscenio il referente, senza che questo abbia rapporto con la realtà esistenziale, e, se anche questo rapporto ci sia stato all'origine e continui in parallelo, istituendo un divorzio in atto. Se tale chiamata in causa arriverà a costituirsi come *astanza*, si avrà poesia, altrimenti sarà favola o mito» (C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino 1974, p. 176).

¹² Ivi, p. 181.

¹³ «Fulcro della poesia, come di qualsiasi altra arte, è l'immagine che deve estollersi a realtà pura» (*ibidem*). Osserva a proposito Carboni: «L'immagine poetica trova la sua condizione imprescindibile di vita nello staccarsi dall'esistenza alla quale la designazione di senso della parola di per sé rimanda, convertendo, traslando in pura figuratività la sostanza conoscitiva sintetizzata dallo schema preconettuale, ma al contempo preservandone il carattere di struttura della rappresentazione disegnativa» (M. Carboni, cit., p.92).

¹⁴ Eftimio, attento lettore di Kant, sa che il poeta «osa dar corpo ad idee della ragione di esseri invisibili, del regno dei beati, dell'inferno, dell'eternità, della creazione ecc.; o anche dà corpo, con una perfezione di cui non si trova esempio in natura, a cose che ricorrono nell'esperienza (ad esempio la morte, l'invidia e gli altri vizi, così l'amore, la gloria ecc.)» (I. Kant, *Critica del Giudizio*, a cura di A. Bosi, UTET, Torino 1993, p. 287).

¹⁵ J. L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, trad. it. di A. Moscato, Cronopio, Napoli 2002, p. 47.

- ¹⁶ Ivi, p. 21.
- ¹⁷ Platone, *Ione*, a cura di G. Cambiano, UTET, Torino 1991, 534b.
- ¹⁸ «Il poeta è cosa alata, leggera e sacra» (*ibidem*). Va qui notato che Nancy a proposito dell'immagine afferma che questa «è sempre sacra» e per *sacro* egli intende il *distinto*. Il distinto – la *poiesis* poetica è in tal senso produzione del *distinto* – si tiene a distanza dal mondo delle cose in quanto mondo della disponibilità. In quel mondo le cose sono disponibili per l'uso e secondo la loro manifestazione. Ciò che si ritrae da quel mondo non è d'uso alcuno o è di tutt'altro uso, e non si presenta nella manifestazione [...]. È ciò che non si mostra, ma si raccoglie in sé» (J. L. Nancy, cit., p. 33).
- ¹⁹ Platone, cit., 534b.
- ²⁰ J. L. Nancy, cit., p. 45. L'immagine sospendendo il senso «afferma un *sensu* (e quindi un "insensibile") direttamente in ciò che fa sentire (se stessa)» (*ibidem*).
- ²¹ F. Hölderlin, "Come al giorno di festa", in *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Mondadori, Milano, p. 751.
- ²² R. M. Rilke, *Sonetti ad Orfeo*, cit.
- ²³ P. Celan, "Parla anche tu", in *Poesie*, cit., p. 231.
- ²⁴ C. Brandi, *Celso o della poesia*, cit., p. 134.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ Ivi, p. 131.
- ²⁷ P. Valéry, *Il cimitero marino*, trad. it. di P. Valduga e con un saggio di E. Franzini, Mondadori, Milano 2000, p. 9.
- ²⁸ C. Brandi, *Celso o della poesia*, cit., p. 132.
- ²⁹ P. Valéry, "Sul Cimitero marino", in P. Valéry, *Il Cimitero marino*, in cit., p. 44.
- ³⁰ Ivi, pp. 44-45.
- ³¹ Ivi, p. 45.
- ³² Ivi, p. 46.
- ³³ «Il ritmo – osserva Franzini – è il motore stesso della costruzione artistica, il vero e proprio principio operativo del fare arte. Esso è un equilibrio che la danza simboleggia» (E. Franzini, *Genesi e ritmo del Cimitero marino*, Postfazione a P. Valéry, *Il Cimitero marino*, cit., p. 61).
- ³⁴ P. Valéry, "Filosofia della danza", in G. T. Fechner, S. Mallarmé, P. Valéry, *Filosofia della danza*, a cura di B. Elia, il Melangolo, Genova 1992, p. 78.
- ³⁵ Va ricordato che Celan traduce la *Jeune Parque* di Valéry. Sul problema di tale traduzione e sull'importanza rivestita dalla poesia di Valéry per Celan si veda C. Miglio, *Celan e Valéry*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1997.
- ³⁶ P. Celan, "La sillaba 'Scmerz'", in *Poesie*, cit., p. 484.

Dante eikonográphos e il “visibile parlare” di Giovanni Lombardo

1. In un breve saggio sull'iconografia bizantina, contenuto in *Segno e immagine*, Cesare Brandi coglie nell'allegorismo cristiano una fase d'arresto nel processo d'emancipazione dell'immagine dal segno. Rispetto all'arte classica, che era riuscita a mantenere alla figuratività dell'immagine la sua piena sostanza conoscitiva, l'arte medievale cristiana non fa che «dirottare l'immagine a segno, trasformando la sostanza conoscitiva in contenuto semantico»¹. A conforto della sua tesi, Brandi adduce una lunga citazione da un vecchio libro di Gabriel Millet sull'iconografia evangelica, in cui, fra l'altro, si legge:

Cette iconographie s'est constituée sous l'influence des Pères de l'Église, nourris des lettres antiques, tels que Basile, Grégoire de Nysse, qui aimaient à reproduire, parfois en formules concises et expressives, les lieux communs des rhéteurs sur les rapports de la peinture et de l'éloquence: “la peinture muette”, dit l'un d'eux, “parle sur le mur” (Greg. Nyss. *PL* 46, col. 739D). [...] Plus tard, cette conception fournit une arme aux défenseurs des images: Jean Damascène et au patriarche Nicéphore. Elle avait pris alors une telle force qu'on finit par considérer l'illustration de l'Évangile comme une preuve de l'Incarnation. [...] Nicéphore nous l'explique en termes précis: entre la parole et l'image existe une telle communauté que [...] la peinture fait le même récit que l'écriture. [...] Cette extraordinaire autorité de l'image se justifiait par les lois mêmes de l'entendement humain: “La vue conduit mieux que l'ouïe à la croyance (*kai opsís akoés mállon to epagogon pros pístosín kékétetai*)”. Elle est plus rapide, plus concise, plus persuasive: “Ce qui est placé sous les yeux s'imprime plus fermement dans les parties affectives” (Niceph. *Antirr.* 3.5 *PL* 100, col. 381). L'image ne servira plus seulement d'écriture pour instruire les illettrés: le paysan et l'homme cultivé, qui participent de même façon à la connaissance, sont conduits d'autant plus sûrement par elle au mystère de l'Incarnation du Sauveur².

Traendo spunto dalle teorie di Brandi, vorrei qui proporre alcune riflessioni sul rapporto tra segno e immagine (o, più precisamente, tra parola e immagine) per entro alla *Commedia* di Dante, con particolare riferimento a quell'esperienza del «visibile parlare» (*Purg.* 10.95) in cui sembra perfettamente riverberarsi la problematica illustrata in questa pagina di Millet.

2. I canti X, XI e XII del *Purgatorio* dantesco sono dedicati al primo dei sette gironi (corrispondenti ai sette peccati capitali) di cui si

compone il «secondo regno» oltremondano: il girone delle anime che espiano il peccato della superbia. Dopo avere varcato la soglia che separa l'antipurgatorio dal purgatorio propriamente detto, Dante e Virgilio ascendono alla prima cornice attraverso un sentiero erto e accidentato, che richiede movimenti cauti: «Qui si conviene usare un poco d'arte» (v. 10), ammonisce Virgilio, intendendo certo l'accortezza del procedere, ma lasciando anche che il termine *arte* alluda, già dai primi versi, al grande tema dei tre canti: il tema, per l'appunto, delle arti figurative.

Al termine della loro faticosa salita, i due poeti giungono su una spianata solitaria, che si estende, per circa cinque metri, tra il vuoto precipizio e la parete rocciosa. All'ingresso della cornice, la parte inferiore della fiancata montana risulta di un marmo bianchissimo su cui sono scolpiti altorilievi raffiguranti scene di umiltà; all'uscita dalla cornice, il pavimento è invece un lungo bassorilievo istoriato da scene di superbia punita. Tanto gli altorilievi dell'umiltà, quanto i bassorilievi della superbia si ispirano a fonti classiche e a fonti testamentarie. Dante riprende qui l'uso medioevale di proporre storie esemplari, a fini di ammaestramento morale. Nell'ambito delle arti figurative, quest'uso risaliva alla polemica anticonoclasta sull'*adoratio in imagine* e sul valore didattico delle figure ³. Un valore che Gregorio Magno aveva così chiarito: *aliud est enim adorare, aliud per picturæ historiam quid sit adorandum addiscere*, «altra cosa è adorare, altra cosa è apprendere, attraverso il racconto di un dipinto, che cosa si debba adorare» (*Ep.* 9.13). Di qui la possibilità per gli *illiterati*, cioè per gli analfabeti, di avere accesso a una *Biblia pauperum*: ovvero la possibilità di «leggere» la Sacra Scrittura attraverso le immagini ⁴. Gli *exempla* del girone dei superbi sono scolpiti, prima, nella fascia inferiore della parete rocciosa e, poi, sul suolo, affinché possano essere visti dai superbi, condannati a reggere sulla schiena un enorme macigno che, con un eloquente contrappasso, obbliga ad avanzare con la testa bassa chi nella vita amò incedere sempre a testa alta. Qui però, senza sottovalutare l'importanza dell'*exemplum* per entro all'impianto allegorico della *Commedia*, vorrei prescindere dalla funzione morale delle figure scolpite e vorrei soffermarmi piuttosto sulle considerazioni teoriche che esse suggeriscono a Dante, soprattutto per ciò che è, da un lato, del confronto tra l'arte umana e l'arte divina e, dall'altro lato, del confronto tra l'arte figurativa e l'arte verbale ⁵.

3. Consapevole dell'accentuazione naturalistica intervenuta nelle arti figurative del tempo suo, per opera di artisti quali Arnolfo di Cambio o quali Nicola e Giovanni Pisano, Dante persegue l'ideale estetico di una mimèsi inerente al suo modello naturale: l'artista trae infatti le sue immagini dalla natura, che è, a sua volta, un'immagine dell'energia creativa di Dio ⁶. E appunto il sommo compimento di questo ideale

mimetico è la seconda Persona della Trinità: il Figlio come replica visibile del Padre, *eikòn tou̅ theou̅ tou̅ aorátou̅*, «immagine del Dio invisibile», secondo l'espressione di San Paolo (*Coloss.* 1.15) ⁷. Incapace di tanta perfezione, l'arte umana si giudica dal suo coefficiente realistico e si lascia tanto piú apprezzare quanto meno le immagini per essa prodotte sembrano distaccarsi dalla realtà. I tre altorilievi scolpiti sulla parete del monte all'ingresso del girone dei superbi (e cioè: l'Annunciazione dell'Angelo a Maria, la danza di Davide davanti all'Arca Santa e la clemenza dell'imperatore Traiano nei confronti di una vedova rimasta priva del figlio) sembrano annullare i confini tra la realtà e la sua rappresentazione, perché sono opera di un artefice divino con cui non possono cimentarsi né artisti umani grandissimi, come per esempio Policleto, né la stessa natura (*Purg.* 10.28-33). La medesima maestria sovrumana dimostrano i bassorilievi intagliati sul pavimento all'uscita del girone (*Purg.* 12.64-69). Nessuna mano d'uomo, neanche quella del pittore o dell'incisore peritissimo nelle tecniche del chiaroscuro e del disegno (ovverosia, come dice Dante, nell'arte di «ritrarre l'ombre e i tratti»), potrebbe uguagliare una perfezione acheropita tale da lasciare ammirato anche il piú acuto dei critici d'arte. Nessuna differenza tra la vita e la finzione: dettata da un talento sovrumano, la rappresentazione di quegli eventi si mostra a Dante con la stessa flagranza con cui, nella realtà, quegli eventi apparvero a chi ne fu testimone diretto.

È dunque inevitabile che l'efficacia realistica dell'arte divina generi in Dante una serie di illusioni sensoriali. L'illusione olfattiva che, nella scena dell'Arca Santa, gli fa percepire l'odore degli incensi (10.61-63). L'illusione ottica che, nella scena di Traiano, gli mostra le insegne imperiali ondegianti al vento (10.79-81). E, soprattutto, l'illusione acustica che, piú volte, lo induce a credere di percepire le voci dei personaggi scolpiti. Tale è il caso dell'annuncio di Gabriele e dell'umile risposta della Vergine (10.34-45). Tale è anche il caso del canto dei cori, sempre nella scena dell'Arca Santa (10.58-60). Ma tale è, soprattutto, il caso del serrato dialogo tra l'imperatore Traiano e la vedovella che ne invoca la pietà (vv. 73-96). La figura dell'Angelo è così vivida da non sembrare «immagine che tace»; i cori sono così realistici da mettere a conflitto l'orecchio e l'occhio di Dante; e la forza icastica del colloquio fra Traiano e la vecchia è tale da rendere quasi visibili le loro parole. È l'effetto che Dante chiama «visibile parlare» (10.95), giacché la rappresentazione visiva di questo colloquio ci dà l'impressione di sentire le parole dei personaggi.

Il motivo dell'illusione ottica ritorna quando, subito dopo, Dante e Virgilio stentano a identificare le anime dei superbi, che, come s'è detto, avanzano rannicchiate sotto il masso gravante sulle loro spalle. Dante ne paragona la penosa condizione alla forma delle cariatidi, introducendo così un altro riferimento all'esperienza dell'arte figurativa

(e, in ispecie, dell'arte scultorea) e agli effetti illusionistici che essa sortisce. Pur non essendo vere figure umane, le cariatidi suscitano una vera commozione e ripropongono quell'alternanza di vero e di non vero, di realtà e di apparenza che domina le riflessioni sull'arte disseminate nel corso di questi tre canti (*Purg.* 10.99-139). Ritorna anche qui l'esitazione percettiva che aveva confuso Dante davanti agli intagli divini: l'atroce castigo dei superbi fa vaneggiare la vista del pellegrino e, per un attimo, mette alla prova perfino gli occhi esperti di Virgilio. Ma, quel che piú conta, riaffiora anche qui, ai vv. 138-39 («qual piú pazienza avea ne li atti, | piangendo pareva dicer: 'Piú non posso'»), il motivo del «visibile parlare», per cui alla semplice vista del pianto di quei tormentati, Dante crede di sentire i loro gemiti inconsolabili.

4. I commentatori riferiscono in genere la felice *iunctura* sinestetica del «visibile parlare» al contesto immediatamente precedente, come se essa servisse a spiegare unicamente la maestria con cui la «favella», la parola viva, viene impressa negli atteggiamenti dei personaggi, di modo che lo spettatore abbia l'impressione di ascoltare veramente il saluto di Gabriele con la risposta di Maria, il canto dei cori intorno all'Arca Santa e, soprattutto, la fitta sequenza di battute nell'incontro dell'imperatore Traiano con la vedova⁸. Questa interpretazione, riducendo il «visibile parlare» alla funzione di uno «sguardo in ascolto», non può cogliere tutta la ricchezza teorica di una formula che, come qui vorrei suggerire, intende definire non solo l'inarrivabile altezza dell'arte divina ma anche la capacità dantesca di elaborare un linguaggio poetico in grado di competere con quell'altezza.

L'artista divino è «colui che mai non vide cosa nova» (*Purg.* 10.94). Operando in una dimensione di atemporale onniscienza, Dio non è sfiorato dalla ricerca della novità che investe l'esperienza umana dell'arte: non solo dal punto di vista dei contenuti (che, secondo un antichissimo *topos*, presente già in Omero, *Od.* 1.351-52, destano nei fruitori un'ammirazione tanto maggiore quanto piú riescano nuovi⁹: ne è affetto anche Dante quando, in *Purg.* 10.109-10, dichiara che i suoi occhi «[...] a mirare eran contenti | per veder novitadi ond'e' son vaghi»), ma anche e soprattutto dal punto di vista delle forme ovvero dei procedimenti tecnici che riescono a rendere nuova e interessante anche una materia nota. E appunto il «visibile parlare» definisce quella divina arte della flagrantizzazione che, come abbiamo accennato, trova il suo fastigio nella seconda persona della Trinità: in quanto Verbo incarnato, il Figlio è infatti Parola che si lascia vedere, è il «visibile parlare» per eccellenza. Questo incomparabile procedimento mimetico, spiega Dante, riesce «novello a noi perché qui non si trova» (*Purg.* 10.96). E infatti, egli aggiunge, le scene di umiltà lo diletano perché sono «per lo fabro loro a veder care» (10.99) ovvero perché la loro bellezza procede non tanto dai loro soggetti quanto dal modo assolu-

tamente inusitato (tale, come sappiamo, che né Policleto né la natura potrebbero eguagliarlo) con cui sono prodotte ¹⁰.

Che il motivo della novità inerisca soprattutto all'evoluzione delle tecniche artistiche ci viene ancora confermato, nel canto XI, dall'incontro fra Dante e, per l'appunto, un artista: il miniatore Oderisi da Gubbio (*Purg.* 11.82-99). Dante mette sulle labbra di Oderisi una condanna della gloria umana (qui sotto la specie del «gran desio | de l'eccellenza» proprio degli artisti e dei poeti: 11.86-87) che implica una visione della storia artistica e letteraria come progressiva acquisizione di nuove tecniche compositive. Diversamente dall'arte di Dio, perfetta, intatta da qualsiasi novità e ognora uguale a sé stessa, l'arte dell'uomo è sempre perfettibile ovvero sempre suscettibile di essere migliorata dai nuovi apporti tecnici e dalle nuove invenzioni creative che, di generazione in generazione, superano i risultati precedentemente raggiunti. Il riferimento alle «etadi grosse» (11.93), cioè alle epoche di decadenza e di barbarie – che, comportando una stagnazione creativa, arrestano il progresso della poesia e del gusto – ci conferma appunto che qui è in opera uno schema evolutivo concepito come un crescente raffinamento (un crescente “digrossamento”) delle tecniche di composizione. Così nella miniatura, Oderisi cede il primato a Franco Bolognese; nella pittura, la fama di Cimabue viene ora oscurata dalla fama di Giotto; nella letteratura, Guido Cavalcanti si è imposto su Guido Guinizzelli, mentre già si intravede chi sarà capace di superare entrambi i poeti: «e forse è nato | chi l'uno e l'altro cacerà del nido» (11.98-99). Con questa perifrasi, Dante attribuisce a sé stesso la «gloria della lingua» e addita, implicitamente, nella scrittura della *Commedia* il punto di arrivo della tradizione letteraria e insieme il vertice del linguaggio poetico del tempo suo.

5. Ma su quali basi Dante può orgogliosamente assegnare a sé stesso il primato della poesia? Sulla base appunto della novità che caratterizza la sua opera: sia sul piano dei generi letterari, sia e soprattutto sul piano del linguaggio. Sul piano dei generi, perché egli, diversamente dai due Guidi, non è rimasto nel recinto della lirica, ma ha concepito un'opera che, pur configurandosi nella forma del poema, fonde e trascende tutti i generi poetici. Sul piano del linguaggio, perché egli è consapevole di avere conferito al volgare una dignità espressiva assolutamente nuova. Libro esemplare dell'ansia medievale di un'approssimazione del verbo umano al Verbo divino, la *Commedia* è infatti l'altissimo risultato artistico di una speculazione linguistica che ha progettato il volgare illustre come la nuova lingua «gramaticale» (cioè convenzionale), succeduta al latino nelle funzioni di idioma universale, di linguaggio restituito all'integrità edenica della parola prebabelica. Il «poema sacro | al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Par.* 25.1-2) può così vantare un impianto stilistico abile a

tradurre l'esperienza irripetibile del viaggio ultraterreno e della finale contemplazione dell'Assoluto. Quali sono dunque i livelli formali e gli espedienti retorici che rendono la lingua dantesca adeguata a questo ambizioso progetto?

Il percorso formale della *Commedia*, perfetta proiezione espressiva dell'*itinerarium mentis in Deum*, dimostra, di cantica in cantica, una progressiva "tragedizzazione" dello stile destinata a esaurirsi nell'ineffabilità della visione mistica. Questa tragedizzazione risponde ai precetti di quell'*ornatus difficilis* che, secondo la trattatistica poetica medioevale, deve presiedere alla pratica dello *stilus tragicus* ovvero dello stile elevato¹¹. In particolare, la scrittura del poema dantesco (e in specie della terza cantica) è la coerente applicazione di un ideale stilistico che i retori medievali (e in specie Geffroy de Vinsauf) designavano come *transumptio*, termine ignoto all'antica manualistica ma, nella sostanza, mutuato (come ora vedremo) dalla retorica classica per indicare sinteticamente la "magnanimità verbale" propria di un uso competente e adeguato delle arditezze formali inerenti allo stile tragico¹². Come lo stesso Dante ricorda, in *de vulg. el.* 2.4.7-8, a costituire lo stile tragico devono concorrere un contenuto grave, una versificazione superba, una sintassi elevata e un lessico eccelso: la sapiente miscela di questi quattro elementi – ovvero la perfetta combinazione tra argomenti di un certo peso ed esiti formali d'alto conio – dà poi luogo a quel *modus transumptivus* che distingue una scrittura poetica in cui un complesso ordito di metafore s'accoppia a una non meno ardua organizzazione sintattica.

6. Come abbiamo accennato, il termine *transumptio* sembra essere estraneo alla retorica classica. Tuttavia, se estraneo è il nome, nota alla trattatistica antica è la fenomenologia stilistica cui quel termine allude. In materia di stile elevato, la teoria classica più rilevante è quella enunciata nel celebre saggio longiniano *Peri hypsous*, (scritto con ogni probabilità nel I sec. d.C. da un autore ignoto che chiamiamo convenzionalmente "Longino"). La famosa definizione longiniana del sublime come «l'eco di una grande anima» (*Auct. de sublim.* 8.2: *hypsos megalophrosynes apéchema*) converge con quella "magnanimità verbale" che appunto sintetizza i poliedrici significati della *transumptio*. L'affinità non è solo concettuale, ma è anche terminologica. Tanto lo *hypsos* quanto la *transumptio* rimandano, nel loro etimo, a uno *hypér* e a un *trans* indicanti l'esperienza di un "sovrappiù", di un trapasso da un grado inferiore a un grado superiore. In "Longino" come in Dante, questo trapasso solleva il linguaggio umano a un livello divino e assume un connotato etico e insieme estetico. Come, infatti, il sublime longiniano vuol essere la proiezione stilistica di un'esistenza morale d'eccezione, così l'uso dantesco della *transumptio* è, soprattutto nel *Paradiso*, la traduzione formale del *trasumanar*, della grazia straordinaria concessa al pellegrino asceso in Empireo. Attraverso l'altezza dei

pensieri, primo dei suoi costituenti congeniti, il sublime longiniano si esplica come *hyperphýes* ed esprime quella vocazione sovranaturale che avvicina l'uomo a Dio. "Longino" chiama perciò *isótheoi*, «pari agli dèi» (35.2), i grandi scrittori accesi da questa vocazione e celebra il pensiero umano, perché sa varcare i limiti dell'univoco prolungandosi in una dimensione ultracosmica. Negli animi eccelsi, il desiderio irresistibile della grandezza e di ciò che è «più divino» (*daimonioteron*: 35.2) dell'uomo si rivela proprio attraverso lo *hypsos*: «il sublime li innalza vicino alla grandezza mentale di Dio» (36.2). Questo innalzamento è possibile perché il sublime si esplica attraverso il linguaggio, il *logos*: e il *logos* è la facoltà naturale che spinge l'uomo verso ciò che va oltre l'umano (*to hyperaíon [...] ta anthropina*) consentendogli appunto l'esperienza che Dante chiamerebbe del *trassumanar*¹³.

Com'è noto, un confronto tra "Longino" e Dante fu già tentato da Erich Auerbach in uno studio volto per l'appunto a dimostrare che, proprio grazie alla *Commedia*, nella letteratura medievale rinacque l'antica categoria estetica del sublime. Applicando a un luogo dell'*Inferno* (9.64-72) lo stesso criterio adibito da "Longino" per descrivere il manifestarsi del sublime in Omero e paragonando quindi la descrizione omerica del maestoso incedere di Posidone al brano dantesco che preannuncia l'avvento del Messia celeste, Auerbach osservò, fra l'altro, che i versi di Dante «hanno la potenza dell'apparizione e la forza del movimento che c'era nel passo omerico»¹⁴. La «potenza dell'apparizione» (*Macht der Erscheinung*), qui rilevata da Auerbach, è l'*enárgeia*, la *subiectio sub oculos* ovvero quella capacità di visualizzazione che è tra le caratteristiche precipue dello stile sublime. "Longino" sottolinea infatti il potere "idolopoiético" della *phantasia* in quanto produzione (*poiesis*) di immagini (*eidola*) mentali che, per effetto dell'entusiasmo e della passione, conferiscono al discorso un'evidenza tale da cambiare l'ascolto in visione, dando all'uditore l'illusione di essere condotto «proprio al cospetto degli avvenimenti» e di vedere con gli occhi ciò che egli sta sentendo con le orecchie (15.1-2, 8-9; 26.2). "Longino" riserva propriamente il termine *enárgeia* agli effetti descrittivi della prosa e riporta all'*ekplexis*, all'urto emotivo, la visualizzazione più coinvolgente della poesia. Ma quando, per esempio, elogia l'ingegno descrittivo di Omero ricorre al verbo *eikonographéin*, (lett.: «tracciare immagini», «ritrarre»), che indica appunto la forza vivificante e immaginifica del verso omerico ovvero il suo effetto di *enárgeia*. Potremmo dunque dire che il sublime emerge anche dalla capacità di rendere visibile il parlare e che il poeta sublime si riconosce dalla sua forza efrastica.

E per l'appunto Dante, poeta orgogliosamente consapevole della qualità *transumptiva* (ovvero dell'impronta sublime) del suo stile, descrivendo le sculture della cornice dei superbi, si dimostra un *eikonográphos* non meno abile dell'Omero celebrato da "Longino" e ci conferma che la formula del «visibile parlare» indica non soltanto la

tecnica figurativa dell'arte divina ma anche le tecniche realistiche del linguaggio poetico. Quelle tecniche per cui, come poi dirà Lessing, anche la letteratura – arte del tempo, governata dalla *successione* – può rivaleggiare con la pittura e con la scultura – arti dello spazio, governate dalle *simultaneità* – e, grazie al corredo delle figure e degli altri espedienti retorici, può “teatralizzarsi” conferendo una speciale fragranza al pensiero ¹⁶.

Con la formula del «visibile parlare», Dante porta dunque un suo contributo alla problematica dell'*ut pictura poesis* ovvero a quel confronto tra linguaggio figurativo e linguaggio verbale che, com'è noto, aveva già impegnato molti scrittori antichi, dall'età arcaica all'ellenismo ¹⁷. Strumento di un più affilato intuito estetico, l'*ékphrasis* presuppone quel supremo governo della mimèsi verbale che, giusta il precetto longiniano, contrassegna lo stile sublime. E proprio al fine di prolungare il piacere offerto dalla bellezza delle sculture divine e al fine d'intrattenere in quel piacere anche i suoi lettori, Dante, poeta sublime, trasferisce il «visibile parlare» dell'arte divina nel «visibile parlare» della sua poesia: come egli sa bene, la risorsa icastica del *lógos* può esplicarsi non solo creando mondi fantastici che (com'è degli scenari del suo viaggio oltremondano) sembrano talvolta indipendenti da ogni realtà, ma anche contendendo alle immagini artistiche il primato dell'efficacia mimetica.

7. Non dobbiamo dunque sorprenderci se, proprio là dove mostra esempî di umiltà e di superbia punita, Dante si produce in una professione di superbia poetica. Intanto perché la superbia investe soprattutto lo stile, qui per l'appunto chiamato a svettare verso i suoi livelli più alti, più “superbi”. E poi perché là dove folgora il sublime, crollano le gerarchie stilistiche. Già in “Longino”: teorizzatore esplicito del sublime inerente all'essenzialità formale del dettato biblico. Ma ancora più cospicuamente nella retorica cristiana del Medio Evo: una retorica che, capovolgendo le tradizionali tripartizioni stilistiche, trae per l'appunto dal *sermo humilis* i suoi esiti più grandi ¹⁸. Non a caso Dante, vate cristiano, può intitolare *Commedia* un poema che si distingue per l'alto grado di tragedizzazione dello stile. Peraltro, Dante sa che il suo orgoglio poetico non rimarrà impunito e perciò si dichiara rassegnato al castigo che, oltre la sua vita mortale, lo attende in purgatorio tra le anime dei superbi (*Purg.* 13.133-38). E tuttavia mostrarsi superbo tra i superbi penitenti gli serve a rafforzare la condanna di questo peccato, proprio movendo dalla sua personale esperienza di poeta eccellentissimo. Attraverso la scrittura della *Commedia*, Dante ha imparato quanto sia vana la superbia dei mortali, anche quando tragga giustificazione da indubbe qualità come sono quelle degli artisti e dei poeti ricordati da Oderisi. Artisti e poeti del «visibile parlare»: come Giotto, in cui Boccaccio saluterà il pittore che ha reso indistinguibili

natura e arte (*Dec.* 6.5.5); e come lo stesso Dante, autore d'un poema che, se pure sfida in prontezza realistica le immagini scolpite da Dio, è tuttavia destinato a risolversi nello scacco dell'«alta fantasia» dell'ardito *scriba Dei*.

Gli uomini cadono nel peccato di superbia perché, dice Dante, sono «della vista della mente infermi» (*Purg.* 10.122): intendendo anzitutto privi del discernimento morale. Ma non può sfuggirci il connotato estetico di un'espressione inerente alle tecniche della visualizzazione mentale proprie dell'*enárgeia* e dell'*ekphrasis* e dunque di quel «visibile parlare» che, attivando un circuito tra l'occhio mentale del poeta e l'occhio mentale del lettore, presuppone una «vista della mente» ben ferma e anzi tale da gareggiare con l'arte divina: non soltanto con l'arte figurativa degli *exempla* intagliati, sí da restituirne un'attendibile descrizione, ma anche con l'arte verbale del *Pater Noster*, sí da restituirne un'adeguata parafrasi (per tacere di quella forma virtuosistica di «visibile parlare» che si esplica nell'acrostico nel canto XII, squisito esempio di «poesia per l'occhio», che lascia piú volte leggere verticalmente la parola *uom*). E tuttavia, ancorché la «vista della mente» di Dante si dimostri tutt'altro che inferma, il suo «visibile parlare» sarà inabile a dimolare lo scarto irriducibile tra il finito e l'infinito, fra la terra e il cielo: «Vegna ver' noi la pace del tuo regno», si legge appunto in quella parafrasi, «ché noi ad essa non potem da noi, l' s'ella non vien, con tutto nostro ingegno» (*Purg.* 12.7-9). Anche il piú alto fra gl'ingegni umani, anche un ingegno poetico tale da portare alle sue massime possibilità la forza *transumptiva* dello stile è inetto a tradurre verbalmente l'Assoluto. Che cosa succede, infatti, quando, nell'Empireo, al traguardo del viaggio oltremondano il «visibile parlare» di Dante deve cimentarsi con la visione suprema?

8. La piú diffusa esecuzione del *modus transumptivus* s'osserva nella scrittura del *Paradiso*: la cantica che racconta l'avvicinamento del pellegriano «al fine di tutt'i disii» (*Par.* 33.46) esige infatti un'intenzione stilistica rispondente all'esperienza specialissima della contemplazione dell'Assoluto. Ma si tratta, per l'appunto, di un'intenzione: perché la pienezza dell'esperienza oltremondana e del suo mistico compimento è tale da oltrepassare le possibilità mimetiche del linguaggio umano. Dante sa bene che il racconto del proprio viaggio lo chiama a un cimento espressivo ímpari: e piú volte, nel corso del poema, ribadisce l'inadeguatezza della parola a ridire la grazia straordinaria dell'ascesa in Empireo. Già sulla soglia della terza cantica, egli confessa che la sua memoria e dunque la sua scrittura hanno potuto ritenere soltanto «l'ombra del beato regno» (*Par.* 1.23) e súbito dopo, rimirando negli occhi di Beatrice, egli dichiara (*Par.* 1.70-72):

Trasumanar significar per verba

non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba.

Ma se è vero che una dimensione sovrumana avrebbe bisogno di un linguaggio anch'esso, in qualche modo, sovrumano, il *trans* del *trasumanar* viene ad allearsi al *trans* della *transumptio* per ritrovarvi la sua più adeguata mediazione espressiva, in una perfetta simmetria tra l'esperienza morale dell'andare oltre l'uomo (*trasumanar*) e l'esperienza stilistica dell'andare oltre la parola (*transumptio*). Gli eventi che attendono Dante nel suo itinerario celeste eccedono sempre di più le risorse ordinarie del linguaggio umano e possono essere ridetti solo da una forma poetica che sperimenti quella medesima eccedenza attraverso i sublimi espedienti della *transumptio*: gli *exempla* illustrativi (com'è, nella fattispecie, l'*exemplum* della divina metamorfosi di Glauco), le metafore visualizzanti, gli arditi costrutti sintattici. Il trattamento *transumptivo* trasforma infatti il trascorrere temporale del linguaggio, in quanto successione inabile a riprodurre la stabile simultaneità "pittorica" degli accadimenti e delle cose, in una trascorrenza spaziale che consente alla parola di funzionare "figurativamente" come un «visibile parlare» idoneo a competere con la flagranza e la spazialità del mondo extralinguistico. Ma la prospettiva teologica di Dante acuisce la consapevolezza dell'illusione stilistica: neanche la parola più squisitamente *transumptiva*, neanche il «visibile parlare» può sottrarsi al fallimento di fronte all'abbaglio indicibile dell'ultimo splendore. Qui il confronto tra parola ed esperienza si dà nella forma di un incolmabile sovrappiù dell'esperienza rispetto alla parola, nella forma di un eccesso che non sopporta sfide, nella forma di una frontiera oltre la quale c'è ancora esperienza ma non c'è più parola. Il luogo che riassume bene – anche etimologicamente – il senso di questo *excessus mentis*, di questa esperienza ultraverbale è *Par.* 33.54-57:

Da quinci inanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
e cede la memoria a tanto oltraggio.

Senza aspettare il cenno di Bernardo, Dante s'è affisato nel lume divino compiendo nello stupore muto dell'alta visione il proprio pellegrinaggio di salvazione. Il sovrappiù dell'esperienza sul linguaggio è quello della figura sul concetto, dell'*immagine* sul *segno*. E l'eccedenza sensibile qui descritta (e di cui è un preciso riscontro lessicale l'inverso cedimento della parola e della memoria) è un evento visivo, un evento cioè del tipo di quelli cui Lessing, teorico del primato delle arti visive sulle arti verbali, riconosceva una pienezza preclusa al linguaggio. Il verbo *mostra*, predicato del *parlar*, rinvia ancora al «visibile parlare»: ma anche una parola già "visiva", già "spazializzata" dalla *transumptio* rimane inferiore al *veder maggio* del poeta rapito in Dio.

9. Si può perciò tentare di consegnare all'alternativa dantesca tra la *memoria* e l'*oltraggio* quella dialettica di tradizione e novità che è peculiare d'ogni creazione artistica e che, nella sua forma più appassionata e radicale, distingue la poetica del sublime in quanto infrazione d'una legalità formale, superamento (*oltraggio*) d'una tradizione eletta a canone (*memoria*)¹⁹. D'altra parte, anche l'*oltraggio* mistico da cui Dante si sente vinto può essere letto in modo che il suo più specifico significato teologico diventi simbolo dell'essenza medesima del sublime, inteso come creazione di una parola "divina", di una parola prossima all'Assoluto. Infatti, ancora tra le ultime battute della *Commedia*, al tema dell'ineffabile s'interseca il tema dell'infanzia; e anzi di quell'*in-fantia* che, letta come l'etimo raccomanda, proprio all'ineffabile si riconosce semanticamente affine. I vagiti d'un lattante suonano più espressivi dell'impotenza verbale sopravvenuta al pellegrino finalmente rapito in Dio (*Par.* 33.106-108):

Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante,
che bagni ancor la lingua a la mammella.

La dimensione divina attinta da Dante si dà, pertanto, nella specie di una mimèsi del silenzio che ripete, al di là del linguaggio, l'inabilità verbale d'una vita appena desta, di un'esistenza ancora ferma al di qua del linguaggio. È il silenzio dell'essere in cui la parola, negandosi, può sentirsi coestesa all'universo, nella raggiunta identità tra l'esperienza novissima (e postlinguistica) e l'esperienza neonata (e prelinguistica).

Tra gli studiosi di Dante non è mancato chi ha segnalato l'affinità che, nell'opera del poeta, collega il linguaggio infantile al tentativo di conferire al volgare (alla lingua materna) quel prestigio universale ch'era stato del latino e, in origine, della lingua prebabelica²⁰. A differenza del latino (lingua, sí, universale, ma anche «gramaticale»), il volgare illustre può coniugare il tratto dell'universalità a quello della naturalità e può così ripristinare la coincidenza di essere e pensiero propria della lingua edenica. Appunto *universale* e *naturale* sono gli attributi dell'*in-fantia*, d'una lingua preculturale capace di mimare, senza mediazioni intellettuali, l'infinito. Perciò Dante (peraltro corrispondendo all'esigenza cristiana della semplicità espressiva) ha inteso aureolare d'infanzia il proprio linguaggio, ha voluto cioè conferirgli una chiarezza primordiale che, vincendo i confini delle lingue storiche, assurgesse a codice universale. E tuttavia neppure un impegno formale tanto strenuo avrebbe potuto esaurire la ricchezza del viaggio oltremondano: i limiti espressivi che Dante esperisce nella costruzione di una parola radicale corrispondono ai limiti topografici dell'universo, dal suo punto più fondo al suo vertice eccelso. Accingendosi a entrare nell'ultimo cerchio della voragine infernale, il poeta rimpiangere di non

disporre delle «rime aspre e chiocce» convenienti a descrivere l'abisso del mondo e invoca quindi il soccorso delle Muse «sí che dal fatto il dir non sia diverso» ovvero sí che egli possa produrre un «visibile parlare» (*Inf.* 32.1-15). Al piú basso livello di “comiccizzazione” dello stile (quello appunto delle «rime aspre e chiocce»), ritroviamo cosí un impaccio espressivo del tutto conforme a quello che si risconterà al livello della piú alta “tragedizzazione” della parola.

Ma, sulla soglia dell'Empireo, quando la bellezza di Beatrice gli appare compiutamente assimilata al fulgore divino, Dante proclama (*Par.* 30.19-33):

La bellezza ch'io vidi si trasmoda
non pur di là da noi, ma certo io credo
che solo il suo fattor tutta la goda.

Da questo passo vinto mi concedo
piú che già mai da punto di suo tema
soprato fosse comico o tragedo:

ché, come sole in viso che piú trema,
cosí lo rimembrar del dolce riso
la mente mia da me medesmo scema.

Dal primo giorno ch'í vidi il suo viso
in questa vita, infino a questa vista,
non m'è il seguire al mio cantar preciso;

ma or convien che mio seguir desista
piú dietro a sua bellezza, poetando,
come a l'ultimo suo ciascuno artista.

Qui il divario tra oltraggio mistico e oltraggio stilistico è lucidamente enunciato: se, sulla terra, Dante aveva potuto fedelmente descrivere la bellezza di Beatrice, in cielo, il *trasmodare* di quella stessa bellezza provoca un eccesso dell'esperienza che nessun eccesso formale, nessuna *transumptio*, nessuno *hypsos* sarà in grado di riprodurre. Nel corso del suo poema, Dante si è cimentato con una realtà tanto varia e complessa da mobilitare una gamma stilistica che ha sospinto alle conseguenze estreme il progetto di una verbalizzazione plausibile dell'esperienza. Ed egli ha sperimentato la resistenza della realtà al linguaggio sia, nei gradini bassi del suo viaggio, vestendo i panni del poeta comico, sia, al culmine della sua ascesa, paludandosi da tragedo. Ma ora il suo pur acutissimo ingegno formale non sa catturare la plenitudine della Bellezza assoluta: l'*oltraggio* che esalta lo slancio spirituale del credente non può affidarsi ad alcuna *memoria* linguistica, non può mostrare che la “non-monstrabilità” dell'intuizione diretta di Dio. Alla parola sottentra il silenzio: e il sublime si riconosce anche come assoluta irriducibilità dell'*immagine* al *segno*, come esperienza d'una parola condotta allo stremo, approdo a una frontiera verbale attingibile solo «poetando | come a l'ultimo suo ciascuno artista».

¹ C. Brandi, *Perché si formò un'iconografia bizantina*, in Id., *Segno e immagine*, Postfazione di P. D'Angelo, Palermo 2001⁴ [Milano 1960¹], pp. 45-54 (per la cit. p. 49).

² G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Paris 1916, pp. 1-3; vedi C. Brandi, *Segno e immagine*, cit., p. 53, nota 2.

³ Al riguardo: M. Ciccuto, *All'ombra della Garisenda: preistoria del visibile nella cultura poetica di Dante*, in Id., *Figure d'artista. La nascita delle immagini alle origini della letteratura*, Fiesole (FI) 2002, pp. 13-53, in specie p. 39.

⁴ Su questa problematica vedansi, ex. gr.: Ed. de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, Préface de M. de Gandillac, Paris 1998, vol I, pp. 263-65 [Bruges 1946¹]; S. Settis, *Pictura loquitur*, in Id., *Iconografia dell'arte italiana, 1100-1500: una linea*, Torino 2005², pp. 3-12; C. Segre Montel, *Pittura*, in F. Crivello (cur.), *Arti e tecniche del Medioevo*, Torino 2006, pp. 179-202.

⁵ La bibliografia relativa al «visibile parlare» e a Dante ecfrastra è piuttosto ampia. Qui cito soltanto, a titolo indicativo: E. G. Parodi, *Gli esempi di superbia punita e il «bello stile» di Dante*, in Id., *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, a cura di G. Folena e P. V. Mengaldo, Venezia 1965², pp. 147-61; D. Isella, *Gli exempla nel canto X del Purgatorio*, «Studi danteschi», 45, 1968, p. 56; J. Th. Chiampì, *The Logos of Visible Speech*, in Id., *Shadowy Prefaces. Conversion and Writing in the «Divine Comedy»*, Ravenna 1981, pp. 105-34; C. Ciociola, «Visibile parlare»: agenda, «Rivista di Letteratura Italiana», 7/1, 1989, pp. 9-77; Id., (cur.), «Visibile parlare». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Napoli 1997; G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano 1993; T. Barolini, *Ricreare la creazione divina. L'arte aranea nella cornice dei superbi*, in Ead., *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, trad. it di R. Antognini, Milano 2003, pp. 173-98 [ed. or.: *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton 1992], W. Hirdt, *Immagine del mondo e mondo delle immagini. Il «visibile parlare» in Dante*, in L. Coglievina & D. De Robertis, (curr.), *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Firenze 1998, pp. 129-42. La recente raccolta curata da G. Venturi e M. Farnetti, *Modelli ed esempi tra Medioevo e Rinascimento*, 2 voll., Roma 2004, ospita due contributi danteschi dello stesso G. Venturi, *Una «lectura Dantis» e l'uso dell'ecfrasi: Purgatorio X*, pp. 15-31, e di L. Battaglia Ricci, «Come [...] le tombe terragne portan segnato». *Lettura del dodicesimo canto del Purgatorio*, pp. 33-63, ed è corredata da un utile elenco bibliografico compilato da M. Farnetti, pp. 573-600 (per Dante: pp. 585-87). Senza pretendere di invadere il campo dei dantisti professionali, in queste pagine tento (anche con il soccorso di alcune categorie teoriche di Cesare Brandi) di interpretare il «visibile parlare» per entro alle affinità tra l'antica retorica del sublime e la scrittura poetica di Dante.

⁶ Sulla scultura medievale si può vedere ora la rapida sintesi di S. Lomartire e G. Gentile, *Scultura*, in F. Crivello, (cur.), *Arti e tecniche del Medioevo*, cit., pp. 223-71.

⁷ Vedasi J. Th. Chiampì, *The Logos of Visible Speech*, cit., pp. 105-108.

⁸ Valga per tutti l'esempio di G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, cit., p. 439: «Il «visibile parlare» di Dante designa le battute di un colloquio che si svolge tra persone scolpite in bassorilievi, sui quali non sono incise le parole che il poeta mette sulla loro bocca».

⁹ Per il *topos* della novità in Omero: G. Lombardo, *Omero e le origini della critica letteraria*, saggio introduttivo a: W. J. Verdenius, *I principi della critica letteraria greca*, Modena 2003, pp. 7-39 (in specie pp. 14-15).

¹⁰ L'importanza del procedimento tecnico è ribadita anche quando, per darci un'idea del realismo degli intagli raffigurati sul pavimento, Dante ricorre a un altro paragone con l'arte umana, quello con le «tombe terragne» ovvero con i bassorilievi sepolcrali (*Purg.* 12.16-24). Questi bassorilievi sono certo molto commoventi: ma proprio grazie al loro «artificio», grazie alla loro tecnica esecutiva, le sculture divine riescono «di miglior sembianza».

¹¹ Per la teoria medievale degli stili: Fr. Quadlbauer, *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter*, Wien 1962. Per Dante: P. V. Mengaldo, *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa 1978.

¹² Sulla «magnanimità verbale» della *transumptio*: F. Forti, *Magnanimitate. Studi su un tema dantesco*, Bologna 1977, pp. 103-35. Uno studio recente su Geffroy de Vinsauf si deve a J.-Y. Tilliette, *Des mots à la Parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève 2000.

¹³ Per un quadro complessivo della poetica longiniana del sublime: Ps. Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Palermo 1992².

¹⁴ E. Auerbach, *Camilla o la rinascita dello stile elevato*, in Id., *Lingua letteraria e pubblico*

nella tarda antichità latina e nel Medioevo, trad. it. di F. Codino, Milano 1960, pp. 165-213, in specie: pp. 205-13 [ed. or.: E. Auerbach, *Camilla oder Über die Wiedergeburt des Erhabenen*, in Id., *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, pp. 135-76; l'espressione «Macht der Erscheinung» leggesi alla p. 172.]. Sul sublime dantesco vedansi anche: G. Lombardo, *Constructionis elatio in due luoghi del Paradiso di Dante* (VI 140-42; VIII 49-51), in "Helikon", 28, 1988, pp. 325-35; P. Boitani, *Verso l'ombra d'Argo: «L'acqua che ritorna eguale» e il sublime dantesco*, in Id., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna 1992 [ed. or. Cambridge 1989], pp. 351-91.

¹⁵ Per la nozione di *enargeia* nella retorica classica: Demetrio, *Lo Stile*, a cura di G. Lombardo, Palermo 1999, pp. 171-73.

¹⁶ G. E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: Id., *Sämtliche Schriften*, hrsg. von K. Lachmann und F. Muncker, Leipzig 1907³, vol IX, pp. 1-177 (per una trad. it.: *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo 2000²).

¹⁷ Per il significato della famosa espressione oraziana *ut pictura poesis* (Hor. *ad Pis.* 361-65): G. Lombardo, *L'estetica antica*, Bologna 2002, pp. 169-70. Vedasi anche: R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, trad. it. di C. Blasi Foglietti, Firenze 1974, p. 8 [ed. or.: New York 1967]; da leggere con le obiezioni di C. O. Brink, *Horace On Poetry. The 'Ars Poetica'*, Cambridge 1971, pp. 368-72.

¹⁸ Al riguardo: E. Auerbach, *Sermo humilis*, in Id., *Lingua letteraria e pubblico etc.*, cit., pp. 31-79.

¹⁹ Gli ultimi due paragrafi del presente articolo ripropongono, con alcune modifiche, quanto ebbi a scrivere in G. Lombardo, *Memoria e oltraggio. Contributo all'estetica della transittività*, "Aesthetica Preprint", 12, 1986, pp. 45-52.

²⁰ Vedasi, per es.: R. Hollander, *Babyltalk in Dante's Commedia*, in Id., *Studies on Dante*, Ravenna 1980, pp. 115-29.

Appendice

Il testo che segue è un inedito trovato fra le carte di Cesare Brandi. Si tratta di un dattiloscritto di 36 fogli numerati, con correzioni autografe e firma dell'Autore. L'andamento dell'esposizione, e l'assenza di note e rimandi d'apparato critico, autorizzano la supposizione che esso sia stato steso per una conferenza di cui non è rimasta documentazione.

Malgrado l'assenza di datazione, per ragioni intrinseche agli sviluppi dell'estetica brandiana esso va riportato agli anni '70, e comunque si colloca sicuramente dopo la *Teoria generale della critica* (1974), alla quale fa esplicito riferimento.

Al di là dell'interesse delle soluzioni proposte, che articolano e sviluppano posizioni tipiche del pensiero brandiano maturo, questo saggio è testimonianza esemplare di una freschezza concettuale e un impegno per la ricerca estetica mai venuti meno in Brandi fino alla fine della sua parabola esistenziale.

Si ringrazia Vittorio Rubiu Brandi che ne ha consentito la pubblicazione in questa sede.

TESTO LETTERARIO E TESTO FIGURATIVO

Testo letterario e testo figurativo si pongono naturalmente come due formazioni parallele, indipendentemente dal fatto che insistano o no su uno stesso genotipo, o per dirlo in modo meno formale ma più corrente, sullo stesso contenuto.

I fatti che sono alla base dell'Orlando Furioso hanno dato luogo al poema e hanno dato luogo a varie serie di illustrazioni del poema: alla radice c'è uno stesso genotipo, ma le analogie si arrestano qui.

In realtà si può parlare di una serie figurativa anche ignorando quel che rappresenta, può anche non rappresentare nulla, come nel caso tutt'altro che marginale, della pittura astratta, e tuttavia potere affermare che si tratta d'opera d'arte. Ad esempio, su un quadro famoso, come la Tempesta di Giorgione, si sono accavallate le ipotesi su quale possa essere lo schema narrativo su cui si fonda: nessuna di queste ipotesi resiste al vaglio critico, ma il quadro si fruiva ugualmente. Certo, anche di un testo letterario è lecito asserire lo stesso: si può dissentire ad esempio su qualche allegoria dantesca e ciò nonostante concordare nulla

24.

dimensioni neo-totemiche ma strutturali e individuali, sia dell'interior di un edificio sia dell'intero, ciò abbiamo esplicitato ed esplicitato a lungo nel nostro Struttura e Architettura e nella prima architettura barocca e a questo rimandiamo chi desiderasse controllare l'ipotesi del problema nel Formismo e la Primo di Cortina architetta o la Michelangelo.

La lettura in chiave di struttura dell'operazione si svolgerà quindi indipendentemente dalla lettura in chiave della forma del contenuto, ma appoggerà su la special modo alla problema del contenuto tutto ciò che riguarda la tecnica, quello che sia allora il giudizio sulle tecniche totemiche di un'architettura, non potrà interferire con la struttura dell'opera come espressione, tranne se siamo architetti o migliori costruttori, o migliori costruttori o stato il laureato, o la torre Eiffel sarà pure un caposaldo della tecnica ingegneristica, ingegneristica rimese e la sua compartimentazione le trasparenze di interior e di interior bionda o simile non nascono le dimensioni proprie della spazio architettonico.

Luigi Mondini

Testo letterario e testo figurativo di Cesare Brandi

Testo letterario e testo figurativo si pongono naturalmente come due formazioni parallele, indipendentemente dal fatto che insistano o no su uno stesso *genotipo* o per dirlo in modo meno formale ma più corrente, sullo stesso contenuto.

I fatti che sono alla base dell'*Orlando Furioso* hanno dato luogo al poema e hanno dato luogo a varie serie di illustrazioni del poema: alla radice c'è uno stesso *genotipo* ma le somiglianze si arrestano qui.

In realtà si può parlare di una serie figurativa anche ignorando quel che rappresenta, può anche non rappresentare nulla, come nel caso tutt'altro che marginale, della pittura astratta, e tuttavia potere affermare che si tratta d'opera d'arte. Ad esempio, su un quadro famoso, come la *Tempesta* di Giorgione, si sono accavallate le ipotesi su quale possa essere lo schema narrativo su cui si fonda: nessuna di queste ipotesi resiste al vaglio critico, ma il quadro si fruisce ugualmente. Certo, anche di un testo letterario è lecito asserire lo stesso: si può dissentire ad esempio su qualche allegoria dantesca e ciò nonostante concordare sulla valutazione estetica della poesia, ma in questo caso, come in altri (si pensi solo alle difficoltà interpretative di Mallarmé) c'è sempre un'interpretazione di superficie, che, riprendendo una terminologia della più recente linguistica russa, si può chiamare del *fenotipo* e che non può mancare, altrimenti, nell'incomprensibilità assoluta del testo, cessa anche l'apprezzamento estetico. Ma per la letteratura è un caso limite, assai più eccezionale che nel caso della pittura astratta: continua tuttavia il parallelo fra testo letterario e testo figurativo.

In realtà il contenuto, e, per meglio dire, come l'abbiamo chiamato, il *genotipo*, o la soggiacente struttura profonda, rappresenta per il testo letterario un'emergenza prioritaria, mentre è secondario nel testo figurativo. Anche nel caso di uno stesso soggiacente *genotipo*, come per il testo e le illustrazioni dell'*Orlando Furioso*, posso benissimo ignorare che i due giovani rappresentati siano Angelica e Medoro, cosa che non posso ignorare per la poesia, per cui anzi la poesia reca l'identificazione in se stessa. Ma si dirà: si ignorino pure che i nomi

dei due giovani amanti sono Angelica e Medoro, risulterà tuttavia che sono amanti, e questo allora è il vero genotipo che sta alla base della rappresentazione. Ma in questo modo cessa il collegamento con una vicenda determinata: nel poema, il fenotipo – la vicenda come si articola – è anche il genotipo: è assolutamente impossibile ridurre Angelica e Medoro ad una vicenda generica, in cui non compaia Orlando né Cloridano né tutto il resto della storia cavalleresca.

Insomma noi abbiamo preso coscientemente una strada sbagliata per dimostrare due punti essenziali: che per un'opera d'arte, non si può fermarsi né fondarsi sul contenuto, e che, quello che più sembrava, sulla scia della linguistica, possibile per la poesia, lo è solo perché la poesia è legata indissolubilmente al linguaggio e il linguaggio proietta sulla poesia la sua struttura.

Ma la struttura del linguaggio, come viene perseguita dalla grammatica generativa più avanzata, quella di Šaumjan, può dar conto del linguaggio non della poesia. Per rendersi conto di questo occorre un approccio assai più stratificato, occorre rivolgersi alla poesia con gli utensili d'un'altra linguistica, quella di Hjelmslev, che offre il modo di sezionare il dato linguistico, e, in questo caso, poetico, separando il piano dell'espressione da quello del contenuto, e suddividendo l'uno e l'altro in due strati, la forma e la sostanza.

La possibilità di sceverare gli strati non significa che ognuno possa stare per conto suo: ma si riproduce lo stesso fenomeno di analizzabilità e di inscindibilità che è tipico della basilare istanza linguistica: significante e significato. Per il testo letterario la difficoltà sta nel determinare, data l'inscindibilità dei due livelli di espressione e contenuto, quanto e fino a che punto il contenuto è inscindibile dall'espressione, sia indispensabile per il fatto artistico, ossia, come diremmo con nostra terminologia, per l'astanza, e cioè la presenza che realizza alla coscienza l'opera d'arte.

Cominceremo con alcuni esempi. Nell'*Amleto* il sottofondo della vicenda è praticamente lo stesso che per *Oreste*: ma che cosa conta per la fruibilità dell'*Amleto* come opera d'arte questo possibile rimando alla vicenda degli Atridi? Una coincidenza del genere è in realtà irrilevante: neppure a livello dell'asse paradigmatico costituisce un ascendente rilevante: semplicemente non è un ascendente. Questo vale a dire che in ambedue le vicende il genotipo è identico e non influisce sulla valutazione estetica della tragedia intesa come fenotipo di quel genotipo. La *performance*, se si vuole usare una diversa terminologia, è al tempo stesso legata e indipendente dalla *competence*. Ma si potrà osservare: se la situazione familiare di Amleto fosse diversa, diverso sarebbe anche il dramma: non si può alterare un particolare della vicenda senza alterare anche il dramma. Dunque la vicenda deve esser valutata a livello di *performance*, o come diciamo noi a livello di astanza. Ma la indissolubilità di dramma e vicenda non è diversa da

quella di significante e significato: come con la stessa parola io potrò ordinare la spesa o farne la componente di un verso, così la vicenda è indissolubile, perché geneticamente indissolubile, non perché di per se stessa faccia poesia. Ma insistiamo ancora: con la stessa vicenda o dell'*Amleto* o dell'*Agamennone*, posso confezionare un film o dei cartoni animati, ebbene ognuna di queste *performance* non avrà niente in comune con l'*Amleto* o con Eschilo pur avendo al limite, tutto in comune. Quindi il *genotipo* come struttura profonda di un'opera letteraria, funziona come appunto una struttura profonda che può dar luogo a espressioni equivalenti sul piano del contenuto ma indipendenti dal punto di vista dell'astanza.

Questa situazione non è privilegio dell'opera d'arte letteraria, anche se in questa sia particolarmente accentuata. Forse che il *Barbiere di Siviglia* di Paisiello o quello di Rossini sono diminuiti nella loro originalità di melodramma dal fatto di derivare dalla commedia di Beaumarchais?

E insistiamo più da vicino: forse che Eschilo o Sofocle inventavano i miti su cui imbastivano i drammi?

In altro campo, l'invenzione melodica può essere ripresa tal quale e non determina uno scadimento della musica: si pensi ai temi che Bach riprese da Vivaldi e Beethoven da Mozart.

Non certo per questo il chiaro di luna di Beethoven che deriva dal 1° atto del *Don Giovanni* perde un attimo di originalità. E qui siamo in un campo diverso: qui non c'è più insistenza su uno stesso genotipo, ma addirittura si sale a livello di forma, di espressione cioè. Qui, allora, diciamolo subito, è facile accorgersi che il motivo melodico ripreso scende appunto al livello di *genotipo*: la sua rielaborazione è *performance* di una *performance* che scende a *competence*. Quindi non siamo riusciti a recuperare un'obiezione valida alla regola che il valore estetico dell'opera è indipendente, anche se legato, dal genotipo da cui discende.

Noi siamo costretti ad andare per sommi capi, ma dobbiamo pure rispondere ad una domanda: le ricerche volte ad appurare l'asse paradigmatico da cui discende una vicenda, soprattutto in un testo letterario, saranno allora inutili, dato che non interferiscono a livello di fenotipo o di *performance* dell'opera di arte? Orbene è chiaro che queste ricerche, mentre potranno dare ragione di determinati particolari, si collocano a livello di forma del contenuto, specificano, al di sotto dell'opera d'arte, e la fondano storicamente, il che non è né inutile né voluttuario in quanto che l'opera d'arte è allo stesso tempo opera d'arte e monumento storico, e, sotto questo punto di vista, deve essere indagata, sempre tenendo presente tuttavia la differenza di livello a cui la ricerca avviene, rispetto all'opera d'arte. È bene chiarire allora fin da questo punto quello che costituisce una scienza di moda, l'iconologia. Questa, rivolgendosi ai "significati" che l'opera cela in sé, si riferisce

chiaramente alla matrice stessa della vicenda o della rappresentazione: come l'allegoria, del resto, e la lettura che nel Medioevo si faceva della Scrittura a quattro livelli (letterale, allegorico, morale, anagogico). Ossia i sensi nascosti come l'allegoria o comunque la struttura simbolica appartengono chiaramente ad un antefatto dell'opera d'arte, che li riceve nella sua formulazione: ma appunto rappresentano una struttura profonda dell'opera che alla superficie, come fenotipo, dissimulerà. Ma è chiaramente una struttura profonda che non si può equiparare completamente a quella che sottofonda anche la frase più semplice che noi pronunciamo, perché in questo caso la struttura profonda è la matrice stessa della trasformazione in fenotipo, né questo esisterebbe senza struttura profonda, mentre l'allegoria o comunque l'ordito simbolico di una opera d'arte non la *produce* direttamente, e questa, a rigore, potrebbe anche farne a meno nel senso che ne sarà certamente determinata ma non originata. Ad esempio quando Beatrice compare a Dante nel Purgatorio potrebbe benissimo non essere vestita di bianco rosso e verde, colori delle virtù teologali, che rappresentano allora una surdeterminazione del personaggio, il quale è a sua volta allegorico, ma la cui riposta struttura profonda è la Beatrice che Dante conobbe da giovinetto più che la scienza del divino o che altro possa rappresentare nell'ordito simbolico del poema.

Insomma noi non diciamo davvero che uno studio filologico dell'opera d'arte non sia utile e necessario, uno studio cioè che parta dalla congiuntura storica in cui ebbe luogo l'opera d'arte, e indagli il sottofondo, se ce l'abbia, dell'opera stessa, e conglobi un'indagine che, per l'opera letteraria, va dalla particolare lingua che l'autore usa ai sensi riposti che vi ha collocato; tutto ciò è utile anzi doveroso, ma una volta fatto questo, va mantenuto al livello giusto che è quello del contenuto e non farne una specie di motivazione dell'opera d'arte come opera d'arte. Al punto che questi sensi riposti potranno anche essere ignorati e l'opera d'arte essere fruita lo stesso come opera d'arte.

Le osservazioni che precedono introducono il dubbio se possa o no l'opera d'arte letteraria essere utilmente letta con il metodo trasformazionale, quello di Chomsky o quello di Šaumjan. Quando noi abbiamo parlato per analogia di struttura profonda per l'iconologia e l'allegoria, in realtà non intendevano equiparare questa struttura profonda a quella che sottofonda qualsiasi enunciato e che è coestensiva alla lingua in ogni momento. L'allegoria e l'attrezzatura iconologica in realtà rappresentano ancora, per quanto interne alla rappresentazione letteraria, un aspetto della *performance* e non della *competence*: si pongono interne all'immagine letteraria come il significato è interno al significante, ma senza che dal significato-allegoria si possa risalire ad una struttura profonda, più profonda dell'allegoria o del contesto iconologico. La teoria trasformazionale chomskiana o quella applicativa di Šaumjan ammettono che da una data struttura profonda si possano

avere enunciati equivalenti per il senso anche se non identici di significato, ma un'opera d'arte letteraria non è opzionale, non può esser detta in altre parole o costrutti di come è scritta. In realtà l'autore stesso correggendo l'opera non la cambia o ne fa un'altra, come accadde al Tasso con la *Conquistata*, le cui correzioni non passarono nella *Liberata*, rimasero di lato in un'opera scarsamente vitale. Il Manzoni nelle varie redazioni del romanzo si avvicinò gradualmente a quell'optimum che intendeva raggiungere, ma una volta risciacquati i panni in Arno, lo lasciò immutato. La traduzione stessa di un'opera d'arte letteraria è sempre approssimativa o addirittura impossibile come per la poesia, in cui è più quel che si perde nel trapasso di quel che si salva.

Né la possibilità di una traduzione a livello elettronico che gli studi sulla struttura profonda dovrebbero assicurare, può assicurare altro che un trapasso di "quel che l'autore volle dire" ma non del "come l'ha detto".

Perciò gli studi delle grammatiche generative, per importanti che siano nella linguistica, battono inutilmente al piede dell'opera d'arte letteraria che per essere composta di parole sembra rientrare di diritto nel loro campo d'azione. Senza dire che se per l'opera d'arte esistesse qualcosa da paragonare alla struttura profonda, dovrebbe esserci per tutte le opere d'arte, dalla musica, alla pittura, all'architettura. Ma questo nucleo generatore tante volte cercato dilegua appena si creda di impugnarlo, proprio perché non esiste ed è un miraggio inferto dal parallelismo con la *parola*.

Per l'opera d'arte bisogna attenersi alla *performance*; tutti gli strati di *competence* che si potranno risalire sono precedenti al suo conio in immagine inalterabile.

Ciò non significa affatto affermare che l'opera d'arte in quanto tale non possa analizzarsi proprio in quello che la fa opera d'arte, ma che sarà interno a lei stessa. Appunto per questo abbiamo proposto l'analisi nei quattro strati sceverati da Hjelmslev, perché con questa analisi sarà possibile recuperare, ma al giusto livello, gli elementi analizzabili di un'opera d'arte. Senza tuttavia dimenticare che un'opera d'arte è una struttura, dove tutto si tiene, e dove contano le relazioni fra le parti più che le parti stesse. Si determina un campo di forze in cui l'analisi potrà penetrare fino ad un certo punto, proprio perché contano le relazioni fra queste forze, che sono qualitative e non quantitative. E tuttavia non sarà un'analisi inutile o necessariamente imperfetta, se sarà condotta in modo da rivelare dove queste relazioni si formano e come agiscono, anche se sarà impossibile arrivare al *perché* quelle relazioni diano un risultato *bello* o come noi preferiamo dire, portino all'astanza.

Ma noi dobbiamo esaminare anche un'altra ipotesi, sull'origine del-

l'opera d'arte letteraria, in relazione alla lingua. Questa ipotesi, che viene dalle parti più diverse, mira a considerare l'opera d'arte letteraria come un'estensione dell'enunciato.

Nell'enunciato sta l'origine del dramma come del romanzo. A partire dall'enunciato avviene la graduale trasformazione del soggetto dell'enunciato in attante e in attore. Come se l'enunciato fosse la rosa di Gerico, immerso nel flusso della fantasia, rinviene, si sdoppia, si articola: ma la origine resta quella.

La tendenza a studiare il testo letterario (e/o drammaturgico) a partire dall'enunciato, è già molto vecchia, anzi dissezionando anche più da vicino l'enunciato, si è cercato di ancorare alla persona del verbo la sfuggente nozione di genere letterario. Il tentativo più antico è quello di Dallas, nel 1852. Il Dallas individuava tre fondamentali forme di poesia: dramma, racconto e canzone, e riferiva il dramma alla seconda persona del presente, l'epica alla terza persona del passato e la lirica alla prima persona singolare del futuro. Questo tentativo di salvare i generi, in realtà inafferrabili e indefinibili, era interessante perché si partiva dalla lingua stessa, non da criteri formalistici o contenutistici estranei alla lingua. Ma la prospettiva durò poco, anche se, *mutatis mutandis*, la ritroviamo nei formalisti russi e soprattutto con lo Jakobson che tentò di dimostrare la corrispondenza fra la fissa struttura grammaticale della lingua e i generi letterari; ma ecco che allora la lirica è la prima persona singolare del presente, l'epica la terza persona singolare del passato. Insomma persone e modi del verbo risultano ugualmente intercambiabili, e l'enunciato, che sta all'origine del racconto come del teatro, confonde le acque dei presunti generi proprio al momento che, rifacendosi alle persone del verbo, pareva di avere acchiappato alla radice la distribuzione stessa. Vista l'aleatorietà dei risultati collegati alle persone del verbo, bisognava andare a cercare una ragione della differenza dei generi in qualcosa che stesse al di là o al di qua della struttura grammaticale della prosa. Questo perché la storia letteraria si sente inconsolabilmente vedova se deve separarsi dai generi, e soprattutto non tanto nella teoria letteraria italiana, dove i generi furono giustiziati una volta per tutte da Benedetto Croce, ma nelle letterature diverse dall'italiana, la dimostrazione migliore, nella sua conclusiva impotenza, è quella di Wellek e Warren, nella classica teoria della letteratura, dove con un'acuta disamina scartano tutte le varie teorie senza tuttavia rinunciare a postulare che ad una distinzione non opinabile si debba pure arrivare.

Ma a noi a questo punto interessa solo insistere, non tanto in generale sui *generi* quanto sulla possibilità di poter distinguere almeno l'epica dal romanzo, sempre partendosi dall'enunciato, o nel senso che epica e romanzo caratterizzano da sé sole alcuni periodi della storia letteraria.

Ma fallito il criterio grammaticale e restando l'enunciato come una

matrice che appunto si può rivolgere in vari sensi senza che dia modo di trarne una distinzione irrefutabile, almeno sembrerebbe di dovere poter cogliere la differenza fra epica e romanzo, anche se per questo assunto ci si dovrebbe partire da una definizione univoca di epica e romanzo, invece di ratificare l'assurdo di muoversi a definire prammaticamente qualcosa che in linea di principio non si sa definire.

Per questa ricerca di Sisifo mi limiterò a dar conto di due tentativi più recenti, tutti e due gravanti nel campo della semantica strutturale. Il primo è quello di Silvère Lotringer sulla *Structuration romanesque* in "Critique" del '70, l'altro è di Julia Kristeva nella tesi di dottorato *Le texte du roman* del 1970 ristampata nel 1976.

Lotringer mira al contenuto come base di distinzione, e in questa scelta c'è già il riconoscimento del fallimento di assumere un principio formale.

Nell'epica, come è esemplata dall'epica greca, c'è un contrasto relativo fra l'ordine degli dèi e quello degli uomini; nell'epica latina, come è caratterizzata dall'*Eneide*, la simmetria, il parallelismo fra cielo e terra si è rotto: l'unità epica diviene problematica. Nella terza esemplificazione di epica, che sarebbe quella francese della *Chanson de Roland*, la gerarchia fra dèi e guerrieri accusa la differenza interna degli dèi, senza che la cesura fra i due piani venga ancora abolita. Riguardo a questi tre gruppi che dovrebbero identificarsi con l'epica, il romanzo, scelto nella *Princesse de Clèves* mostra il ravvicinamento dei due piani sovrapposti, degli dèi e degli uomini, nella Corte che risponde al piano degli dèi e nei personaggi a quello degli uomini. Ciò che dimostrerebbe che dall'epopea greca a quella medioevale le categorie contrapposte restano fundamentalmente le stesse, mentre dalla *Chanson de Roland* alla *Princesse de Clèves* l'alterazione viene a toccare le due articolazioni principali, la differenza fra gli dèi e gli uomini avendo perduto ogni carattere distintivo.

Sarà superfluo rilevare – come abbiamo già fatto in altra sede, nella *Teoria generale della critica* – che si tratta di una distinzione illusoria, del tutto incapace di rendere conto, al di là delle ipostasi dell'*Iliade* come epopea e della *Princesse de Clèves* come romanzo, perché quest'ultima non sia un'epopea o l'*Iliade* un romanzo, dato che il fatto della prosa e dei versi non serve a distinguere, se non con un criterio formalistico e non formale, l'una dall'altra. D'altronde la contrapposizione di due classi di personaggi, dèi e uomini, o cortigiani e uomini, non è che una distribuzione di parti in un determinato intreccio. E perciò, a volta, o romanzo o teatro, e già gli antichi retori avevano visto la vicinanza dell'*Iliade* al teatro. Sarebbe allora un bellissimo esito della distinzione, quello che portasse a mettere sullo stesso piano dell'epica greca anche la tragedia, per una ineccepibile deduzione, ma col risultato che al momento di distinguere l'epica del romanzo si unificerebbe poi col teatro.

Se volessimo spingere all'assurdo questa contrapposizione di un ordine celeste e di uno umano, non avremmo che da estenderla all'arte figurativa, dove dovrebbe ugualmente potere servire ad un'analogia e mai tentata (per fortuna) distinzione. Vi immaginate l'utilità a distinguere la *Disputa del Sacramento* di Raffaello dal *Martirio di San Matteo* del Caravaggio, fondandola unicamente sul fatto che nella *Disputa* l'ordine celeste è separato da quello terreno, mentre nel *Martirio* un angelo infrange la distinzione e viene a recare la palma del martirio? (Ben altro divide, e sostanzialmente, la pittura di Raffaello da quella del Caravaggio.)

Il tentativo della Kristeva si parte anch'esso da un'opposizione di epica e romanzo, assumendo epica e romanzo come assiomi, ma d'altronde ipotizzando due attitudini fondamentali alla base dell'epica e del romanzo. Queste due attitudini fondamentali sarebbero quella del simbolo e del segno. Per quanto sia problematico di giungere ad una distinzione precisa del simbolo dal segno. In realtà infatti ogni segno è un simbolo, è sempre *aliquid pro aliquo* e assumere come criterio di base l'asserzione di Saussure, che il simbolo ha per caratteristica di non essere mai del tutto arbitrario è per lo meno discutibile e lascerebbe comunque al di fuori del simbolo, ad esempio, i simboli algebrici, mentre il segno si presta più a designare una classe generale che una particolare. Se allora è già così opinabile contrapporre simbolo a segno, figurarsi cosa accade quando si tenta di impostare sul simbolo e sul segno due ideologie opposte, come sarebbero, nel pensiero della Kristeva, quella che nel simbolo caratterizzerebbe l'epoca classica, e l'epica, mentre nel segno si instaurerebbe la nuova fase che al pensiero del simbolo sostituirebbe il pensiero del segno e sarebbe documentata nel romanzo. A questa antitesi simbolo-segno, epica-romanzo, si arriva considerando nell'epoca antica una semiotica cosmogonica, in cui i simboli rimandano ad una trascendenza universale, ma in cui i simboli non "rassomigliano" all'oggetto che simbolizzano, e i due spazi (simbolizzato e simbolizzante) sono separati e incommunicabili. Durante l'evo di mezzo, a partire dalla bassa latinità, avvengono delle mutazioni, per cui si transita gradualmente dal simbolo al segno ma il segno mantiene la caratteristica fondamentale del simbolo, ossia l'irriducibilità dei termini e cioè, nel caso del segno, del referente a significato e del significato al significante. Le differenze fra simbolo e segno sono differenze di minore comprensività, nel senso che il segno rimanda a entità meno vaste, più concretizzate, universali reificati. La pratica semiotica del segno assimila perciò il percorso metafisico del simbolo ma lo proietta sull'immediatamente percettibile; così valorizzato, l'immediatamente percettibile si trasforma in *oggettività* che sarà la legge principale del discorso della civilizzazione del segno, ossia della nostra civiltà moderna.

Mi rendo conto che riassumere un testo concettoso come quello

della Kristeva è estremamente arduo e dà dei risultati insoddisfacenti: tuttavia quel che si voleva mostrare è che si tratta di una caratterizzazione dove si trova quello che ci si è messo e con tutto ciò una distinzione netta fra simbolo e segno, ideologema del simbolo e ideologema del segno non viene fuori in modo perspicuo. Senza dire che è frettoloso unificare tutto l'evo antico sotto il simbolo, quasi che il V secolo greco corrispondesse, poniamo, al secolo di Augusto, e quasi che l'*Iliade* e l'*Odissea* si possano porre sullo stesso piano dell'*Eneide* sulla base di una unificazione quanto meno imprudente e corriva. Qui si parte dai generi come da un assioma e nella caratterizzazione delle epoche in cui i pretesi generi fiorirono si postula una concezione unica che, limitandosi alla Grecia, nelle varie forme di pensiero greco non c'è mai stata.

Senza dire che per l'esemplificazione che la Kristeva fa del romanzo, prende un'opera degli albori del romanzo, lo *Jehan de Saintré*, di Antoine de la Sale della metà del '400, e anche qui è posta come un assioma che lo *Jehan de Saintré* è un romanzo, senza poterne dare una definizione, e senza mai porsi il problema se sia un'opera d'arte o semplicemente, come è più probabile, un centone.

Dopo aver visto l'aleatorietà di una distinzione fra simbolo e segno, asserire perentoriamente che nell'enunciato romanzesco appare una funzione non disgiuntiva che si oppone alla disgiunzione esclusiva del simbolo, fa venire la voglia di controllare se nell'epica non ci siano egualmente funzioni non disgiuntive: e forse che Ulisse non è insieme un eroe della guerra di Troia e un cervello astuto e un navigatore impenitente e un donnaiolo non meno impenitente? Sono tutte funzioni non disgiuntive, e come esempio di disgiunzione assoluta non saprei vedere che il carattere di Enea nell'*Eneide* che Virgilio riconduce sempre ad una costante *pietas* verso il fato.

Per quanto interessante possa apparire allora il tentativo della Kristeva c'è da rammaricarsi che non abbia affrontato l'analisi dal punto di vista di Hjelmslev, che solo alla fine del suo lavoro cita, e che nelle dissezioni di forma e sostanza avrebbe offerto risultati più attendibili delle elucubrazioni sul simbolo e il segno. In quanto poi al metodo trasformazionale, la sua estensione dalla lingua al romanzo è solo apparente, perché nel romanzo non si dà una struttura profonda da cui possano discendere differenti strutture di superficie. Se io pongo che la struttura di superficie "Giulio e Luigi si trovarono insieme a Roma" ha una struttura profonda diversa a seconda se Giulio e Luigi si incontrarono per caso o volontariamente, a Roma, questa struttura di superficie può avere trasformazioni, potrò dire che s'erano dati appuntamento oppure no, ma la struttura profonda nei due casi veramente è diversa e dà luogo a enunciati diversi. Invece, in un romanzo, quale che sia la struttura profonda che si può svelare al di sotto di un episodio, non c'è luogo a trasformazioni, la struttura di superficie è quella e basta. Si

provi a ipotizzare qualche variante agli episodi dei *Promessi Sposi* e si vedrà che ne verrebbe alterato non solo l'episodio, ma tutto l'insieme, perché un romanzo come i *Promessi Sposi* è una struttura dove tutto si tiene, anche i polli di Renzo.

A questo punto possiamo ribadire che, posto che un'opera letteraria va letta o può essere letta a vari livelli, quando si prospetta come opera d'arte, ossia astanza, ossia presenza, può essere analizzata ricorrendo alle due grandi partizioni di Hjelmslev dell'espressione e del contenuto, suddivise in forma e sostanza. Sceverare questi livelli non significa affatto scindere quel che è unito al vertice della forma, ma proprio esperire un'indagine parallela a quella che nella lingua fa analizzare il significante indipendentemente dal significato senza negarne l'indissolubilità. Solo questa analisi dà il modo ad esempio di risolvere l'annosa questione dei generi, come abbiamo mostrato nella *Teoria generale della critica*.

Il genere sussiste allora come l'asse paradigmatico della forma del contenuto, nei precedenti ai quali si è riferito l'autore e che sono chiaramente desumibili, rintracciandoli nell'opera. Solo così si dà ragione delle assonanze, e d'altronde dell'impossibilità di formulare "il genere" come genere.

Si tratti di Proust, mentre sarebbe ozioso disquisire se sia o no un romanzo, noi possiamo rintracciare l'asse paradigmatico a cui si ispirò per dar forma al suo contenuto; i memorialisti francesi, Balzac, delle *Illusions perdues* e di *Splendeurs et misères des courtisans*, i saggi di Montaigne e di Sainte Beuve e probabilmente molte altre opere che non passano né come saggi né come romanzi: con questi riferimenti ideali si creò il suo "genere" che non corrisponde singolarmente a nessuna delle voci che abbiamo elencate.

Solo con questa analisi portata sui quattro strati diversi è possibile rendersi conto della peculiarità di un testo letterario, senza impantanarsi nella ricerca di un genere inesistente.

Queste considerazioni che non perdono di vista la stratigrafia di un'opera faranno comprendere come ad esempio sia in genere inadeguata la critica letteraria che di un romanzo o d'un dramma si limita a dare una parafrasi del contenuto. Questa non è altro che la parafrasi della sostanza del contenuto, parafrasi per lo più valida solo a titolo di informazione, ma che non ascende a critica.

Con questo sistema rudimentale si può ridurre ad un resoconto di grande piattezza anche un'opera che sfiori il sublime come la *Chartreuse de Parme* o i *Promessi Sposi*. Sarà ben chiaro allora che noi non affermiamo che il contenuto non conta, ma che conta solo in quella determinata formulazione, per cui non può essere elevato a simbolo di tutta l'opera.

Un'analisi dei *Promessi Sposi* fatta da questo punto di vista darebbe ben altri risultati: si potrebbe cioè sceverare l'intervento dell'autore come narratore, ma anche come improvviso attore del dramma, e questo sempre nell'ambito della forma dell'espressione: si potrebbe allora capire meglio che lo "Addio ai monti" o la descrizione della peste non sono estrapolazioni ma il momento stesso in cui l'autore-attore si inserisce come poeta e testimone nel racconto dramma. Sceverando allora i vari piani sarebbe più agevole riconoscere la struttura dell'opera e riuscirebbe facile situare le *gride* famose (quelle che il Carducci saltava nella lettura del romanzo) al posto giusto, che è sempre quello dell'autore-testimone che si inserisce nel racconto quasi come il Coro si inseriva nella struttura della tragedia greca. È tutta una dialettica nuova che verrebbe fuori fra l'Autore come narratore, l'autore come sostituto di altro attore (così nell'"Addio ai monti") e come testimoniale: ma allora, come per le gride il suo luogo non è alla forma dell'espressione, ma alla forma del contenuto. Le gride hanno un po' la funzione, testimoniale ed esplicativa, che hanno in certi affreschi le scritte, relative al fatto o episodio che l'affresco rappresenta: non rientrano perciò nella struttura del romanzo, ma nella scrittura del romanzo, e come tali, non sono superflue o ridondanti, o possono anche apparire tali, ma sempre nella scrittura del romanzo, nella sua grammatizzazione, che è posteriore alla costituzione dell'oggetto del romanzo. Perciò si può anche censurare la loro presenza ma sempre riconoscendo che appartengono alla grammatizzazione del romanzo e non alla sua struttura. Allo stesso modo che le iscrizioni-didascalie poste al piede dell'affresco, poniamo agli affreschi di S. Benedetto del Signorelli e del Sodoma a Monte Oliveto, non interferiscono, se non nel piano del contenuto, con la rappresentazione figurativa. E lo stesso vorrei dire delle minute didascalie archeologiche della *Sallambò* di Flaubert, o delle minuziose estenuanti descrizioni di congegni impossibili fatti da Roussel, che appartengono non all'opera ma alla scritturazione dell'opera, alla grammatizzazione di un contenuto. Ma tali distinzioni risultano chiare e perspicue solo se ci si parta da una rubricazione esatta per l'espressione e per il contenuto.

L'esemplificazione dei dipinti del Signorelli e del Sodoma ci ha ravvicinato naturalmente a quel testo figurativo che abbiamo posto come tema del nostro discorso, ma che potrà essere trattato un po' più velocemente, per il fatto che un testo figurativo non è fatto di parole e che la grande difficoltà del testo letterario è insita proprio in quel fatto. Non è fatto di parole: e infatti tutte le parole che accompagnano le figurazioni, da quelle del Nuovo e Vecchio Testamento ai fumetti sono esplicative, rappresentano un commento a margine, che si riferisce al solito alla sostanza del contenuto, ma che non incidono sull'espressione. A meno che non siano *inserite* figurativamente nel testo figurativo, nel qual caso valgono per quel che rappresentano e non

per quel che significano. Così le scritte devozionali nelle aureole del Trecento, spesso miracoli calligrafici e come tali inseriti a buon diritto nella figurazione, ma del tutto irrilevanti, o rilevanti su un altro piano – esattamente come i particolari iconografici che in seguito risultino magari eretici, rispetto alla loro significanza. Così infatti, deliberatamente non significanti, simile scritte ornamentali in caratteri cufici o quasi cufici, nei manti delle Madonne del Trecento.

Quando poi come nell'*Annunciata* di Simone Martini le parole della salvezza angelica vengono scritte come uscissero – i caratteri! – dalla bocca dell'angelo, si ha allora e allo stesso modo una perfetta inserzione nella figuratività del dipinto, rientrando in una linea ascensionale che ricollega l'angelo alla Madonna, una linea ascensionale che serve ancora di più a cementare il gruppo meraviglioso.

Quindi l'inserzione della parola nel testo figurativo è solo marginale e didascalica, o resta indistinguibile come grafema a-significante e solo come manifestazione figurativa.

Quanto si è detto della parola come didascalia di un'immagine vale anche per l'immagine ridotta a didascalia di se stessa, quella che Barthes in un saggio ben noto ha chiamato retorica dell'immagine. La retorica dell'immagine non è il fatto che l'immagine rappresenti qualcosa, ma che con quel che rappresenta voglia istruire, promuovere pietà o terrore, e insomma si riferisca come "agente" al fruitore. Una Madonna col Bambino che non voglia soltanto offrire un'immagine e condensarsi nella presenza che l'immagine sviluppa potrà certo svolgere un'azione edificante sul devoto, istituirsi come opera di pietà e religione. Riconosciuto questo, che conto ne dovremo tenere nella valutazione dell'opera? Bisognerà stabilire se la funzione edificante è prevalente o sussidiaria; nel primo caso significa che la forma del contenuto, in cui consiste il fatto di demandare a scopo di pietà il contenuto stesso, ha una prevalenza sulla forma dell'espressione: è un fatto pratico che si sostituisce al fatto espressivo o che convoglia il fatto espressivo a fini pratici come sono quelli pietistici.

In tal caso l'opera subisce una contaminazione: la sua *astanza* invece di prodursi libera dal fenomeno viene conservata nell'ambito del fenomeno: è nel mondo, anche se sia apparentemente sulla sfera contraria al mondo profano, in quello religioso.

Che allora questo scopo istituzionale si possa dimostrare che sta all'origine stessa dell'opera, e che quindi innegabilmente rientri nel tessuto della opera, non significa che necessariamente produca uno scadimento dell'opera, basta che la forma dell'espressione non ne sia condizionata. Questa deve contenerla ma senza esserne condizionata, allo stesso modo che lo scheletro è certamente portante il corpo dell'animale ma non è visibile nell'animale e, se ne condiziona l'aspetto, non ne condiziona la parte spirituale, a cui si può dare il nome che si vuole, spirito, anima, coscienza, ma che sempre si contrappone alla parte fisica.

Noi non sosteniamo quindi che lo scopo devozionale sia estraneo all'opera d'arte, costituisca sempre un gravame o una zavorra, ma che, per essere contenuto nell'opera, non la deve esaurire.

Si pensi ad un'opera famosa come la *Madonna Sistina* di Raffaello, o a quella, altrettanto famosa, che è detta della *Seggiola*. Chi può escludere che soprattutto la prima, con quel senso di apparizione subitanea, possa sommuovere profondamente le aspirazioni mistiche del devoto? Ma dal fatto di ritrovarla ora nella Galleria di Dresda invece che a S. Sisto a Piacenza non viene all'opera nessun condizionamento diverso, rispetto alla forma dell'espressione. Anzi quel senso di apparizione divina si propone come esempio stesso che realizza l'opera d'arte come presenza non fenomenica. La quale allora si riconoscerà che non è legata alla qualità soprannaturale del soggetto, ma non è diversa da quella presenza che realizza la *Canestra di frutti* del Caravaggio all'Ambrosiana, dove solo superficialmente si può credere di apprezzare la realizzazione naturalistica dei frutti e delle foglie, mentre non potrebbe mai passare per una *réclame* della frutta lombarda o romana, se, com'io credo, fu dipinta a Roma. Di fronte all'astanza che realizza e la *Madonna Sistina* e la *Canestra di frutti*, la qualità divina o terrestre del soggetto non fa differenza: siamo di fronte a un fenomeno che fenomeno non è, e cioè all'astanza.

Ma come lo scopo devozionale è contenuto ma riassorbito nell'immagine, come la realtà esterna è suggerita ma riassorbita e direi neutralizzata nella Natura morta, così accade anche delle iconologie varie che possono sottendere l'opera d'arte. Qualsiasi sottofondo iconologico o allegorico o è riassorbito totalmente nell'opera, da dover essere ricercato con una analisi che non ha nulla a che fare con la qualità dello stile, oppure rappresenta un gravame per l'opera e la condizione proprio nell'immediatezza della sua astanza.

Si prenda ad esempio la *Calunnia* del Botticelli: si può benissimo ignorare la resurrezione erudita della *Calunnia di Apelle*, e fruire completamente dell'opera: è solo in un momento di ripiegamento sull'opera, quando la si considera come monumento storico, che queste considerazioni storiche, iconografiche, iconologiche, allegoriche avranno il loro posto. Quello che non si può pretendere è di credere di avere esaurito l'esame dell'opera come opera d'arte, dopo averne inseguito i significati nascosti. Per meritorio che sia questo studio non si deve credere che possa surrogare l'altro che mira a rivelare la struttura dell'opera come espressione, nella sua astanza. Per questo la voga che ha ora l'iconologia non deve far credere che possa soppiantare l'analisi formale dell'opera. Per gli studi iconologici occorre più scienza che intuizione, più ragionamento che apprendimento diretto, ma per fruttuosi che siano non potranno mai sostituirsi alla valutazione dell'opera d'arte.

Come per certi secoli lo studio dell'iconografia è indispensabile,

dal IV secolo a tutto il Trecento, così lo studio dell'iconologia diventa basilare nel Cinquecento e soprattutto nel Manierismo, quando cioè la cultura umanistica preme sull'artista in modo preminente. Ma se l'opera risulterà totalmente determinata dalla iconologia vorrà dire che all'opera d'arte non è arrivata. Gli indovinelli e i rebus non sono un'opera d'arte e per quanto l'*Amor sacro e Amor profano* di Tiziano sia stato ridotto ad un rebus, in cui anche le erbe hanno un significato secondo, resta un'opera d'arte e non un rebus. Sicchè si può ignorare tranquillamente quello che al di sotto del velame figurativo intende rappresentare.

Ciò, è superfluo dirlo, non implica certo un discredito di queste ricerche purché non si arroghino di assumere il ruolo indebito di lettura unica della opera d'arte. Valga il vecchio detto latino: *Ne sutor ultra crepidam*.

Dal punto di vista dell'analisi questi contenuti allegorici o genericamente iconologici appartengono come si è detto alla forma del contenuto, mentre le particolarità iconografiche risalgono alla forma dell'espressione. Certo, si potrà ignorare benissimo, di fronte ad un affresco di Giotto o a una delle storie di Duccio, quale sia la storia evolutiva del determinato schema iconografico seguito, e se vi sia o no novità rispetto all'originario schema bizantino: sono opere d'arte assolute e valgono per se stesse, ma ciò non toglie che quel determinato gesto, quella posizione degli attanti sia motivata da un'uguale raffigurazione bizantina, e che soltanto, nel riprenderla, tanto Giotto che Duccio, siano riusciti a riassorbirla senza residui, rigenerandola come se fosse stata inventata per la prima volta. In questo senso non c'è opera d'arte figurativa dove non si possa seguire una determinata iconografia; anche quando la matrice bizantina era scomparsa, si vennero a creare spunti iconografici che talora sono stati ripresi per secoli. Si pensa alle matrici formali di Leonardo; per la sua progenie è più determinante l'iconografia dello stile. Basta ricordare tale gesto della *Vergine delle Rocce*, o del *Cenacolo*, o della *Gioconda*. La volta della Sistina sarà una miniera iconografica per tutto il Manierismo; e perfino un innovatore assoluto come il Caravaggio ci pescherà qualcosa, e non solo là, ma nella statuaria antica.

Questo per dire come nella pittura che sembra – sembra ma non è – più libera dal passato si ricostituisca proprio per tramite iconografico un legame col passato. Certo nessuno penserebbe che, nella Sant'Anna della *Madonna dei palafreni* del Caravaggio, le mani intrecciate vengano dal Demostene classico e significhino, come nel Demostene, cordoglio, amarezza – il Bambin Gesù sarà crocifisso. Ma pure è così e non si può dubitare dell'ascendente classico che fa vedere di quanto sale sia condito il presunto naturalismo del Caravaggio.

Non sarà difficile ammettere che lo stesso discorso tenuto per la pittura vale anche per la scultura, relativamente ad allegoria e iconolo-

gia, ma potrebbe parere che per l'architettura si dovesse impostare in modo diverso, in quanto che il contenuto dell'architettura è diverso, posto che ce l'abbia, rispetto a pittura e a scultura.

Potremmo associare all'architettura la musica se non esulasse dal nostro tema.

Ora, quale può essere il contenuto dell'architettura se non l'uso a cui l'edificio è stato designato? Quest'uso resta impresso *ab origine*, e, per quanto sconosciuta, una chiesa rimarrà sempre una chiesa, un ponte, un ponte, un arco di trionfo, un arco di trionfo. In questo uso consustanziale alla architettura possono allora entrare anche dei valori simbolici: il crocifisso nella pianta di una chiesa, a croce latina, il valore cosmico del centro nella pianta circolare o a croce greca iscritta nel quadrato e dunque nel cerchio, e così via. Questi valori simbolici saranno letti ugualmente come forma del contenuto, anche se fonderanno la fenomenologia della forma dell'espressione. Ma non rientreranno nella forma dell'espressione. La cui istanza fondamentale sarà data dalla spazialità nelle sue dimensioni proprie di interno e di esterno come di dimensioni non fenomeniche ma strutturali e indivisibili, sia dell'esterno di un edificio sia dell'interno. Ciò abbiamo esplicitato ed esemplificato a lungo sul nostro *Struttura e Architettura* e nella *Prima architettura barocca* e a questi rimandiamo chi desiderasse controllare l'impostazione del problema nel Borromini o in Pietro da Cortona architetto o in Michelangiolo.

La lettura in chiave di struttura dell'espressione si svolgerà quindi indipendentemente dalla lettura in chiave della forma del contenuto, ma apparirà in special modo alla *sostanza* del contenuto tutto ciò che riguarda la tettonica. Quale che sia allora il giudizio sulle tecniche tettoniche di un architetto, non potrà interferire con la struttura dell'opera come espressione. Bramante fu sommo architetto ma mediocre costruttore, né migliore costruttore era stato il Laurana, ma la torre Eiffel sarà pure un capolavoro della tettonica ingegneristica, ingegneristica rimane e la sua compenetrazione in trasparenza di interno e di esterno blocca e annulla sul nascere le dimensioni proprie dello spazio architettonico.

Aesthetica Preprint

- 1 *Croce e l'estetica*, di R. Assunto, P. D'Angelo, V. Stella, M. Boncompagni, F. Fanizza
- 2 *Conversazione con Rudolf Arnheim*, di L. Pizzo Russo
- 3 *In margine alla nascita dell'estetica di Freud*, di L. Russo
- 4 *Lo specchio dei sistemi: Batteux e Condillac*, di Ivo Torrighiani
- 5 *Oruel "1984": il testo*, di F. Marengo, R. Runcini, V. Fortunati, C. Pagetti, G. Sertoli
- 6 *Walter Benjamin: Bibliografia critica generale (1913-1983)*, di M. Brodersen
- 7 *Carl Gustav Jochmann: I regressi della poesia*, di P. D'Angelo
- 8 *La Luce nelle sue manifestazioni artistiche*, di H. Sedlmayr
- 9 *Anima e immagine: Sul "poetico" in Ludwig Klages*, di G. Moretti
- 10 *La disarmonia prestabilita*, di R. Bodei, V. Stella, G. Panella, S. Givone, R. Genovese, G. Almansi, G. Dorflès.
- 11 *Interpretazione e valutazione in estetica*, di Ch. L. Stevenson
- 12 *Memoria e oltraggio: Contributo all'estetica della transitività*, di G. Lombardo
- 13 *Aesthetica bina: Baumgarten e Burke*, di R. Assunto, F. Piselli, E. Migliorini, F. Fanizza, G. Sertoli, V. Fortunati, R. Barilli.
- 14 *Nicolò Gallo: Un contributo siciliano all'estetica*, di I. Filippi
- 15 *Il processo motorio in poesia*, di J. Mukařovský
- 16 *Il sistema delle arti: Batteux e Diderot*, di M. Modica
- 17 *Friedrich Ast: Estetica ed ermeneutica*, di M. Ravera, F. Vercellone, T. Griffero
- 18 *Baltasar Gracián: Dal Barocco al Postmoderno*, di M. Battlori, E. Hidalgo Serna, A. Egido, M. Blanco, B. Pelegrin, R. Bodei, R. Runcini, M. Perniola, G. Morpurgo-Tagliabue, F. Fanizza.
- 19 *Una Storia per l'Estetica*, di L. Russo
- 20 *Saverio Bettinelli: Un contributo all'estetica dell'esperienza*, di M. T. Marcialis
- 21 *Lo spettatore dilettante*, di M. Geiger
- 22 *Sul concetto dell'Arte*, di Fr. Schleiermacher
- 23 *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, di A. Trione, M. T. Giaveri, G. Panella, G. Lombardo
- 24 *Paul Gauguin: Il Contemporaneo ed il Primitivo*, di R. Dottori
- 25 *Antico e Moderno: L'Estetica e la sua Storia*, di F. Fanizza, S. Givone, E. Mattioli, E. Garroni, J. Koller
- 26 *I principi fondamentali delle Belle Arti*, di M. Mendelsshon
- 27 *Valori e conoscenza in Francis Hutcheson*, di V. Bucelli
- 28 *L'uomo estetico*, di E. Spranger
- 29 *Il Tragico: Materiali per una bibliografia*, di M. Cometa
- 30 *Pensare l'Arte*, di E. Garroni, E. Grassi, A. Trione, R. Barilli, G. Dorflès, G. Fr. Meier
- 31 *L'ordine dell'Architettura*, di C. Perrault
- 32 *Che cos'è la psicologia dell'arte*, di L. Pizzo Russo
- 33 *Ricerca Nowau. Una forma di oralità poetica in Melanesia*, di G. M. G. Scoditti
- 34 *Pensieri sparsi sulla pittura, la scultura e la poesia*, di D. Diderot,
- 35 *Laocoonte 2000*, di L. Russo, B. Andreae, G. S. Santangelo, M. Cometa, V. Fagone, G. Marrone, P. D'Angelo, J. W. Goethe
- 36 *La decostruzione e Derrida*, di A. Van Sevenant
- 37 *Contributi alla teoria della traduzione letteraria*, di E. Mattioli
- 38 *Sublime antico e moderno. Una bibliografia*, di G. Lombardo e F. Finocchiaro
- 39 *Klossowski e la comunicazione artistica*, di A. Marroni
- 40 *Paul Cézanne: L'opera d'arte come assoluto*, di R. Dottori
- 41 *Strategie macro-retoriche: la "formattazione" dell'evento comunicazionale*, di L. Rossetti
- 42 *Il manoscritto sulle proporzioni di François Bernin de Saint-Hilarion*, di M. L. Scalvini e S. Villari
- 43 *Letture del "Flauto Magico"*, di S. Lo Bue
- 44 *A Rosario Assunto: in memoriam*, di L. Russo, F. Fanizza, M. Bettetini, M. Cometa, M. Ferrante, P. D'Angelo
- 45 *Paleoestetica della ricezione. Saggio sulla poesia aedica*, di G. Lombardo

- 46 *Alla vigilia dell'Æsthetica. Ingegno e immaginazione nella poetica critica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 47 *Estetica dell'Ornamento*, di M. Carboni
- 48 *Un filosofo europeo: Ernesto Grassi*, di L. Russo, M. Marassi, D. Di Cesare, C. Gentili, L. Amoroso, G. Modica, E. Mattioli
- 49 *Scritti di estetica*, di L. Popper
- 50 *La Distanza Psicologica come fattore artistico e principio estetico*, di E. Bullough
- 51 *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, di L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni
- 52 *Nicea e la civiltà dell'immagine*, di L. Russo, G. Carchia, D. Di Cesare, G. Pucci, M. Andaloro, L. Pizzo Russo, G. Di Giacomo, R. Salizzoni, M. G. Messina, J. M. Mondzain
- 53 *Due saggi di estetica*, di V. Basch
- 54 *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, di L. Russo, L. Amoroso, P. Pimpinella, M. Ferraris, E. Franzini, E. Garroni, S. Tedesco, A. G. Baumgarten
- 55 *Icona e arte astratta*, di G. Di Giacomo
- 56 *Il visibile e l'irreale. L'oggetto estetico nel pensiero di Nicolai Hartmann*, di D. Angelucci
- 57 *Pensieri sul sentire e sul conoscere*, di Fr. Ch. Oetinger
- 58 *Ripensare l'Estetica: Un progetto nazionale di ricerca*, di L. Russo, R. Salizzoni, M. Ferraris, M. Carbone, E. Mattioli, L. Amoroso, P. Bagni, G. Carchia, P. Montani, M. B. Ponti, P. D'Angelo, L. Pizzo Russo
- 59 *Ermanno Migliorini e la rosa di Kant*, di L. Russo, G. Sertoli, F. Bollino, P. Montani, E. Franzini, E. Crispolti, G. Di Liberti, E. Migliorini
- 60 *L'estetica musicale dell'Illuminismo tedesco*, di L. Lattanzi
- 61 *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, di A. Ardovino
- 62 *Dilthey e l'esperienza della poesia*, di F. Bianco, G. Matteucci, E. Matassi
- 63 *Poetica Mundi. Estetica ed ontologia delle forme in Paul Claudel*, di F. Fimiani
- 64 *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura*, di E. Di Stefano
- 65 *Il teatro, la festa e la rivoluzione. Su Rousseau e gli enciclopedisti*, di E. Franzini
- 66 *Cinque lezioni. Da linguaggio all'immagine*, di P. Ricoeur
- 67 *Guido Morpurgo-Tagliabue e l'estetica del Settecento*, a cura di L. Russo
- 68 *Le sirene del Barocco*, di S. Tedesco
- 69 *Arte e critica nell'estetica di Kierkegaard*, di S. Davini
- 70 *L'estetica simbolica di Susanne Katherina Langer*, di L. Demartis
- 71 *La percezione della forma. Trascendenza e finitezza in Hans Urs von Balthasar*, di B. Antomarini
- 72 *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, di M. Heidegger
- 73 *Percezione e rappresentazione. Alcune ipotesi fra Gombrich e Arnheim*, di T. Andina
- 74 *Ingannare la morte. Anne-Louis Girodet e l'illusione dell'arte*, di C. Savettieri
- 75 *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, di A. Scarlato
- 76 *La nascita dell'estetica in Sicilia*, di F. P. Campione
- 77 *Estetica e critica d'arte in Konrad Fiedler*, di M. R. De Rosa
- 78 *Gustav Theodor Fechner e l'estetica sperimentale*, di A. Borscia

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di S. Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di A. Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di M. B. Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di E. Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di E. Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di S. Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di R. Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di R. Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di L. Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di C. Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di G. Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di E. Di Stefano
- 13 *Poeta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di A. Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di L. Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di L. Russo
- 16 *Il metodo e la storia*, di S. Tedesco
- 17 *Implexe, fare, vedere: L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, di E. Crescimanno
- 18 *Arte ed estetica in Nelson Goodman*, di L. Marchetti
- 19 *Attraverso l'immagine: In ricordo di Cesare Brandi*, a cura di L. Russo

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

Collana editoriale del Centro Internazionale Studi di Estetica
Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

Through the Image *In Memory of Cesare Brandi*

The International Centre for the Study of Aesthetics has celebrated the centenary of Cesare Brandi's birth (1906-1988) and the 200th anniversary of the foundation of the University of Palermo by organizing a Conference entitled "Through the Image", which took place in Palermo on 30 June and 1 July, 2006.

The present volume, edited by Luigi Russo, collects the lectures and papers presented at that Conference, and more specifically: Luigi Russo's "Brandi-shing the Image", Paolo D'Angelo's "Reality and the Image in Cesare Brandi", Elio Franzini's "Sign, Symbol, and Image", Giovanni Matteucci's "Remarks on the Para-Semiotic Nature of the Image", Roberto Diodato's "On the Relationship between Work of Art-Consciousness-Image", Fabrizio Desideri's "The Unity of Object and Image in the Work of Art", Filippo Fimiani's "Larvae of Images and Signs", Fabrizio Scrivano's "Images: Between Secrecy and Communication", Andrea Pinotti's "The Sphere of the Figurative: Brandi, Fiedler, and *pure visibility*", Silvia Ferretti's "Gombrich, Brandi, and Twentieth-Century Iconology", Carmelo Cali's "Image and Perception in Cesare Brandi", Elisabetta Di Stefano's "Cesare Brandi and the Theory of the Ornament", Michele Sbacchi's "Cesare Brandi: Outline and Project", Roberto De Gaetano's "The Problem of Form and the Dynamics of Forces in Film", Elena Tavani's "The Ways of the Figurative (Starting from Cesare Brandi)", Fulvio Carmagnola's "Beyond the Image, After Brandi", Pietro Kobau's "Cesare Brandi and the Problems of Contemporary Art", Tiziana Andina's "Cesare Brandi in the World of Brillo Boxes", Pina De Luca's "Cesare Brandi and the Poetic Image", and Giovanni Lombardo's "Dante Eikonográphos and *Visible Speech*". These essays examine some of the most relevant aspects of Brandi's thought, as well as their interaction and intersection with crucial issues of 20th-century debates on the image. They also emphasize the relevance of Brandi's work for contemporary scholarship.

The Appendix presents an unpublished essay by Brandi, entitled "The Literary and the Figurative Text", which constitutes a remarkable example of his aesthetic approach.