

**Libri...****P. D'Angelo, Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia, Quodlibet, Macerata 2006.**

Nel 2006, in occasione del centenario della nascita di Cesare Brandi, Paolo D'Angelo ha raccolto in volume i suoi saggi dedicati al critico e già pubblicati, tra il 1983 e il 2003, su riviste e volumi miscellanei. Ne è nata una monografia compatta ed organica, che offre un importante contributo alla ricostruzione del polimorfo percorso intellettuale di Brandi. Critico d'arte, ma anche teorico delle arti e del restauro e, non in ultimo, filosofo: voce tra le più originali e complesse dell'estetica italiana del Novecento «Brandi ha incarnato piuttosto il tipo del critico filosofo, del critico che fonda il proprio giudizio e l'intero proprio edificio interpretativo su di una teoria dell'arte – su di una estetica» (pp. 13-14).

Ricostruire i nuclei fondanti dell'estetica brandiana e, insieme, contestualizzarli nel panorama teorico dell'estetica italiana del Novecento è l'obiettivo di questo saggio che, in primo luogo, riconsidera la questione dei rapporti tra Croce e Brandi. Il lavoro teorico brandiano si situa, difatti, all'indomani della lunga riflessione estetica di Croce, dalla quale accoglie stimoli e contesti problematici. La prima fase dell'estetica di Brandi è compresa tra i *Dialoghi in Elicona* (il *Carmin*e, il *Celso*, l'*Arcadio*, l'*Eliante* dedicati rispettivamente a: pittura, poesia, scultura e architettura) e la redazione delle monografie *Segno e Immagine* e *Le due vie* in un arco temporale che va dalla fine degli Anni Quaranta alla metà degli Anni Sessanta. Già solo cronologicamente, Brandi rappresenta il dopo-Croce, senza tuttavia esserne, da un punto di vista filosofico-teoretico, un mero "epigono". Certamente questo sembra trapelare dalle parole dello stesso Croce per il quale Brandi: «si muove (né poteva essere altrimenti) nella cerchia segnata e coltivata dal lavoro italiano di estetica, continuo e intenso nell'ultimo mezzo secolo, e lavora su quei concetti; e lo stesso spirito animatore, che è quello del carattere, come si suol dire, ideale e meglio si direbbe astorico dell'arte, è di tutta questa estetica [...] il Brandi non ripete, ma riporta e rispone a modo suo quei concetti e quelle critiche acquisite, e così li ripresenta *rinfrescati*» (B. Croce, Recensione a C. Brandi, *Carmin*e o della pittura, in «Quaderni della critica», 1946, 4, qui citato da *L'estetica di Cesare Brandi. Antologia critica*, a c. di V. Rubiu, in «Storia dell'arte», 1981, 43, p. 291, corsivo mio).

Nonostante la concessione finale, Croce ridimensiona radicalmente e, forse, ingenerosamente, la portata innovativa dell'estetica di Brandi che «si configura come la prima estetica post-crociana che sia apparsa in Italia, se con questo termine si indica non tanto una relazione cronologica ma un atteggiamento mentale che, senza nessuna ostilità preconcetta, e senza rifiutare di giovare di alcuni risultati crociani, pure si muove su linee proprie e si avvale di nuovi strumenti di ricerca» (p. 15). Post crocianesimo di Brandi, piuttosto che anticrocianesimo, dunque. Del resto è sufficiente entrare nella non facile prosa dei due primi Dialoghi – il *Carmin*e e il *Celso* – per rendersi conto di come Brandi proceda a partire dall'orizzonte problematico crociano con il dichiarato intento di prospettare, per quei problemi, soluzioni e percorsi teoretici differenti, nuovi rispetto alla *vulgata* neoidealista. Uno dei punti centrali di distacco di Brandi da Croce emerge nello smontaggio della identità arte-linguaggio: per Brandi il linguaggio non è essenzialmente artistico, esso ha una genesi intellettualistica, arbitraria e tutt'altro che espressiva. Emblematico risulta allora il *Celso* dove con maggiore forza teoretica, Brandi nega la natura artistico-espressiva del linguaggio e, il che è lo stesso, della originarietà poetica della lingua. Si tratta di un radicale smontaggio dell'*Estetica come linguistica generale* condotto attraverso un sapiente uso di motivi filosofici altri dall'idealismo, a partire dallo schematicismo di Kant: testimonianza dell'apertura e ricchezza della filosofia di Brandi non riducibile a motivi nostrani o provinciali, ma apertissima e straordinariamente ricettiva nei confronti delle novità europee. Dissoltosi il nesso espressione-linguaggio emerge, in Brandi lettore di Kant e di Heidegger interprete di Kant, il nesso schema-parola.

Certo, all'origine della parola continua ad esservi l'immagine: v'è dunque una relazione tra immagine e parola, sebbene non di identità. L'orizzonte artistico – che è costituito di immagini – non coincide con l'orizzonte linguistico fatto di parole, pur essendo quest'ultimo derivato dal primo. L'immagine ha per Brandi una costitutiva ed incancellabile ambiguità. Nella sua dimensione artistico-rappresentativa essa lascia comunque aperta la "porta" dell'elaborazione intellettualistica, di una via non *stricto sensu* artistica: pur in quanto rappresentativa l'immagine resta sempre immagine-di-qualcosa, legata ad un contenuto reale,

utilizzabile in funzione meramente referenziale, conoscitiva. In ogni immagine, accanto alla rappresentatività, permane quella che Brandi definisce “sostanza conoscitiva”, una duplicità per la quale la parola si forma a partire dall’apertura intellettualistica dell’immagine, che rende lecito dire: la parola si forma a partire dal versante *non* artistico dell’immagine. Il percorso che porta alla fondazione del linguaggio è l’opposto della via, artistica, della rappresentazione: “l’immagine come sostanza conoscitiva diviene terreno aperto alle categorie operanti, e l’intelletto vi opera la prima selezione e la prima sintesi; e sarà selezione e sintesi a cui l’intuizione avrà collaborato offrendo l’immagine rappresentativa in quanto conoscibile, mentre per l’arte deve risultare conoscibile in quanto rappresentativa. È così che nasce lo schema preconcettuale dell’oggetto che intanto non si forma su un’unica immagine, ma da varie multiple immagini dell’oggetto, dalle quali si deduce una *struttura costante*” (C. Brandi, *Celso o della Poesia*, Einaudi, Torino 1957, p. 39).

Lo schema è dunque il risultato di un’elaborazione intellettuale di varie immagini di un medesimo oggetto, è, in altri termini, il *tratto* che esce fuori dal lavoro di astrazione degli elementi comuni alle particolari immagini. Residuo dell’immagine come sostanza conoscitiva, lo schema è una sorta di “scheletro mentale” della cosa raffigurata. Esso non rappresenta più nulla, serve piuttosto all’uomo per orientarsi nel multiforme e caotico mondo dell’empirico, per evitare di perdersi in un labirintico succedersi di cose determinate, singole, ciascuna differente dall’altra. Se dunque lo schema è il raggiungimento di una struttura costante della cosa, generalizzazione dell’immagine, ecco che la parola “viene a testimoniare l’atto spirituale dello schema”, riflette in sé la medesima generalità e costanza dello schema.

Si tratta di un momento centrale nell’evoluzione estetica di Brandi non solo perché segna la rottura con il nucleo portante dell’estetica di Croce, ma anche perché prepara gli sviluppi successivi di *Segno e Immagine* e di *Le due vie*: opere nelle quali, compiuta la revisione del crocianesimo, Brandi è ormai pronto ad affrontare un’autonoma linea di pensiero fondata, in primo luogo, sulla indagine della «relazione tra la natura dell’opera d’arte, non riducibile a fenomeno comunicativo, e gli innumerevoli processi di comunicazione in cui essa tuttavia può entrare e che possono attraversarla» (p. 113).

La dicotomia “segno” “immagine” diviene lo strumento principe con cui Brandi costruisce una storia filosofica dell’arte: l’oscillazione tra immagine e segno è discriminata tra ciò che è arte e ciò che arte non è. Difatti non tutto ciò che, tradizionalmente e storicamente, è definito artistico, si rivela essere *veramente* tale. Sono i casi del disegno infantile, dell’arte egizia, della pittura bizantina, dell’astrattismo contemporaneo: fenomeni che rivelano una natura di segno piuttosto che di immagine *stricto sensu*, in cui l’immagine prevale come sostanza conoscitiva piuttosto che come forma rappresentativa, come *semiosi* piuttosto che come *astanza*, per usare due categorie dell’ultimo Brandi, quello di *Teoria generale della critica*. In questo modo Brandi fa qualcosa di simile a «quel che succede ad Hegel nelle *Lezioni di Estetica*» (p. 125): il tentativo di fissare un momento ideale di arte – in entrambi questo modello è l’arte classica – non solo lascia ampio spazio alla trattazione di ciò che da questo modello si differenzia, ciò che non è artistico *stricto sensu*, ma, soprattutto, risulta teoreticamente meno rilevante rispetto a quest’ultimo aspetto. L’indagine hegeliana sul classico, ad esempio, recupera, senza distaccarsene molto, motivi ampiamente radicati nella cultura filosofico-estetica tedesca della fine del XVIII secolo (Humboldt, Schiller), laddove elementi decisamente più originali e teoreticamente interessanti sono connessi alla trattazione del “simbolico” e del “romantico”; parimenti ciò che colpisce e “dà a pensare” in *Segno e immagine* è proprio la discussione intorno a quei momenti della storia dell’arte che si distaccano dall’ideale classicistico: momenti in cui è evidente la contaminazione di segno ed immagine, il declinare dell’immagine in segno con conseguente perdita dello *status* di purezza artistica. Brandi, insomma, «sotto l’apparenza di offrirci gli strumenti per pensare la purezza dell’arte, l’immagine pura, ci sta offrendo invece gli strumenti per pensare innanzi tutto il fenomeno opposto, ossia le interferenze, le commistioni, i rapporti [...] i contuberni del segno e dell’immagine» (*ibidem*). Il riconoscimento delle interferenze tra immagine e segno e, quindi, della inevitabile e frequente riconversione dell’arte a fenomeno meramente comunicativo costituisce una delle scoperte più importanti della filosofia di Brandi, anticipazione di quello che sarà il *Leitmotiv* del dibattito estetico della seconda metà del Novecento: l’arte è comunicazione? È possibile rinvenire nelle opere d’arte una fondazione semiotica? Il problema è già tutto condensato nelle pagine di *Segno e Immagine* e di *Le due vie* tanto che, nota D’Angelo, se solo «queste pagine fossero state lette di più, forse si sarebbe potuto comprendere prima che la disponibilità dell’arte a coniugarsi con processi semiotici può avere una spiegazione diversa da quella di un suo carattere originariamente linguistico, e si sarebbero evitati tanti vicoli ciechi» (*ibidem*).

D’Angelo ha poi evidenziato un secondo elemento di originalità, rispetto alla tradizione neoidealistica,

dell'estetica di Brandi: la componente fenomenologica e, strettamente connessa a questa, la concezione dinamica, processuale della creazione artistica. Anche in questo caso si tratta di riconoscere una aperta fuoriuscita dagli schemi dell'estetica crociana e, in modo particolare, dalla identificazione di intuizione ed espressione; a differenza di Croce «che 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» (p. 15).

Certo anche Croce si è posto il problema della dinamica formativa dell'opera d'arte – del processo di creazione – senza tuttavia uscire fuori dalla identità di intuizione ed espressione. Il punto è che Croce non entra nelle concrete dinamiche costitutive dell'espressione-intuizione, non dice in che modo, secondo quali percorsi e dinamiche, un artista formula un'espressione: l'elaborazione artistica consiste, secondo lui, nel mettere insieme, nel comporre, intuizioni-espressioni particolari che, una volta connesse, vengono a formare un'intuizione espressione totale, definitiva, compiuta. Rispetto alle intuizioni-espressioni particolari l'intuizione-espressione finale (l'opera d'arte) è un po' come il "periodo rispetto alla proposizione" o come la concezione di un profilo rispetto ad un naso e ad un occhio isolati: «ciò che sorge a un tratto è un nuovo nesso, una nuova immagine, in cui si unificano innumerevoli immagini precedenti, ciascuna delle quali ha già richiesto uno sforzo ed è stata una creazione geniale» (cfr., B. Croce, *Il padroneggiamento della tecnica* [1905], in Id., *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Laterza, Bari 1910, pp. 252-253). Chiaramente rimane aperto il problema di fondo: come si formano le intuizioni-espressioni particolari dalla cui connessione deriva l'opera d'arte? In che modo cioè una materia – la rapsodicità del sentimento vissuto – è racchiusa e formata in una parola, in un'immagine, in una forma, in un'espressione? Croce non dà una risposta, restando legato alla necessità spirituale dell'espressione come risultato, come forma concreta che è – e altrimenti non può essere – forma di un contenuto, sintesi di materia e forma. Ovvio, allora, che rompere la fissità dell'espressione significa sviscerare le dinamiche attraverso le quali la forma struttura artisticamente una materia: in una parola *analizzare* la sintesi. Un percorso possibile solo quando ci si muove da presupposti filosofici altri da quelli idealistici per i quali analizzare la sintesi significa negarla, romperla, dissolverla in un'astrazione intellettualistica, da concreta e reale renderla astratta ed irreale.

Brandi entra nell'officina dell'artista movendo dalla fenomenologia, in particolare dal libro di Sartre sull'*Imaginaire*. D'Angelo ricostruisce il rapporto Brandi-Sartre: dal pensatore francese Brandi accoglie il principio per cui l'immagine artistica si compie a partire da una de-realizzazione della realtà esistenziale, l'idea insomma della radicale eterogeneità tra esistenza e immagine, tra mondo-della-vita e mondo dell'arte, mentre rifiuta la tendenza – evidente soprattutto nell'ultima parte dell'*Imaginaire* – a fare dell'arte un *irreale*, assimilandola al sogno. Alla realtà dell'immagine come forma Brandi non rinuncia, ma è una forma che non assume più le determinazioni concettuali proprie dell'idealismo crociano. La sua fenomenologia della creazione artistica si fonda infatti su due motivi centrali: *costituzione d'oggetto* e *formulazione d'immagine*. Movendo dalla realtà esistenziale – dalla cosa empiricamente determinata – l'artista si "costituisce l'oggetto", ricrea, nella propria coscienza, la cosa di cui ha avuto esperienza esistenziale. L'oggetto costituito non è però un *analogon* dell'oggetto esistenziale: questo, difatti, nella coscienza si produce libero e sciolto da ogni legame esistenziale, da ogni relazione pratico-utilitaristica. L'oggetto costituito è de-esistenzializzato, vagliato da un processo di riduzione fenomenologica, di *epochè*, che ne ha tranciato via tutti gli aspetti esistenziali, pratici. L'oggetto costituito nella coscienza è simile al "bulbo che si estrae dalla terra", ripulito dalle scorie e delle sporcizie del fango, della terra.

Il processo di creazione artistica non si esaurisce nella costituzione d'oggetto: quest'ultimo deve essere formulato in immagine, realizzato in una forma. Molto ci sarebbe da dire sulla relazione costituzione d'oggetto/formulazione d'immagine a partire dal fatto che, una volta formulato in immagine – realizzata l'opera –, l'oggetto costituito, concretizzatosi in un'immagine reale, può "decadere" ad esistenza: il caso di un quadro, una scultura, una poesia intenzionati da una coscienza (dello spettatore/fruitor si intende) non come formulazioni di immagini di oggetti costituiti ma come "cose" materiali, investite esse medesime di significati esistenziali, pratici, utilitari. Problema interessante che rivela suggestive aperture brandiane verso l'estetica contemporanea (anche di estrazione analitica) e che certo non può essere in questa sede affrontato. Altro invece qui preme sottolineare: lo statuto dell'immagine *formulata*, della *forma*, appunto. Essa, a differenza di ciò che riteneva Sartre, non è un irreale, vacua ed evanescente illusione, ma forma

assolutamente reale, sebbene – ed è uno dei motivi più suggestivi dell'estetica di Brandi riconducibile ad una matrice kantiana – di una realtà non esistenziale ma pura: in Brandi *esistenzialità e realtà* non coincidono affatto. La seconda, come luogo dell'arte, spazio della forma artistica, è la realtà pura: «qualcosa di irriducibile sia ai rapporti concreti, pratici, che ci legano all'esistenza, sia all'attitudine irrealizzante dell'immagine e del sogno» (p. 47).

Resta da vedere che rapporto sussiste, nella fenomenologia della creazione artistica, tra la costituzione d'oggetto e la formulazione d'immagine. Anzitutto la costituzione d'oggetto non è "materia" su cui dovrebbe operare la formulazione d'immagine: piuttosto il processo di costituzione di un oggetto nella coscienza è la condizione imprescindibile per la forma, è la *gestazione*, nella coscienza, della formulazione d'immagine, è, per dirla con Brandi, «la forma nel suo imminente divenire, è uno stadio della forma». La fenomenologia della creazione artistica si risolve così in una concezione *dinamica* dell'opera d'arte, in una visione processuale che reintroduce, nella logica dell'opera d'arte, ciò che Croce aveva cassato: l'abbozzo, la preparazione, lo scartafaccio. Opportunità di incontro tra Brandi e la variantistica di Contini ma anche tra Brandi e le teorie della formatività di Pareyson: un nuovo capitolo della storia dell'estetica italiana del Novecento.

*Vincenzo Martorano*

---