



Citation: G. Crivella (2020) Il plasticismo dell'immagine resta attivo come il lievito... Una rilettura di Cesare Brandi. *Lea* 9: pp. 151-168. doi: <https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-12425>.

Copyright: © 2020 G. Crivella. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution – Non Commercial – No derivatives 4.0 International License, which permits use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited as specified by the author or licensor, that is not used for commercial purposes and no modifications or adaptations are made.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The Author(s) declare(s) no conflict of interest.

Il plasticismo dell'immagine resta attivo come un lievito...

Una rilettura di Cesare Brandi

Giuseppe Crivella

Université Paris-X Nanterre (<giuseppe.crivella@parisnanterre.fr>)

Abstract

This text focuses on the essays that Cesare Brandi wrote from the mid-1940s until the late 1970s. By means of a detailed analysis of the formation of concepts such as *object constitution*, *image formulation*, *pre-conceptual* and above all *astanza*, we aim to show the development of Brandi's thought from the early stages, still close to Crocician elements up to the vast reconstruction entitled *Disegno della pittura italiana*. In this way it is possible to highlight how Brandi gradually detaches himself from Croce through the use of some notions taken from phenomenology and that lead him to elaborate an original aesthetic theory based on the explanatory capacity of the notion of *astanza*.

Keywords: *astanza*, Cesare Brandi, Italian baroque, phenomenology and semiotics, preconceptual

1. Prolegomeni ad ogni imagologia futura

Questo scritto si propone di interpretare l'opera teorica di Brandi, vagliandola a partire dalla genesi del concetto di *astanza*. Muovendo dalle analisi che ad essa hanno già dedicato studiosi come Barilli, Russo, Carboni, D'Angelo, la nostra riflessione procederà secondo una duplice linea di sviluppo:

a) Innanzitutto, noi intendiamo mostrare la serrata coerenza interna di un percorso di pensiero la cui unitarietà a volte risulta difficilmente identificabile. Ciò che Brandi stesso denomina formulazione d'immagine si delinea da subito come il vettore tematico in relazione al quale far iniziare le nostre letture.

b) In secondo luogo, il nostro scritto, andando a leggere in maniera ravvicinata alcuni passaggi tratti da *Disegno della pittura italiana*, tenterà di sottolineare in che misura ancora oggi alcuni contributi della riflessione brandiana appaiano del tutto originali e innovativi sotto molteplici aspetti.

Come vedremo, sarà proprio soffermandoci su quest'ultimo connotato che riusciremo ad intercettare con più precisione e pregnanza ciò che contraddistingue in maniera radicale la ricerca del grande studioso italiano.

In questa sezione e nella prossima prenderemo in esame due dialoghi composti da Brandi nell'arco di un decennio e apparsi tra il 1945 e il 1957. Ci riferiamo a *Carmine o della pittura* e *Celso o della poesia* i quali, insieme agli altri due scritti sull'architettura e sulla scultura, compongono il *corpus* di quella robusta riflessione teorica che va sotto il nome di *Elicona*.

Ci concentreremo soprattutto sul primo e sul quarto¹ perché sono quelli in cui Brandi affronta in maniera diretta ed esplicita il problema dell'immagine, mettendo a punto quella che secondo noi può essere a buon diritto definita una prima, embrionale ed ancora congetturale *imagologia* ristretta. Il *Carmine* e il *Celso* rappresentano pertanto due tentativi di mettere in discussione numerosi punti critici del crocianesimo, al fine di inaugurare una serie di riflessioni feconde partendo da presupposti teorici che prendono in esame il fenomeno dell'immagine da angolature estranee al pensatore di Pescasseroli.

Brandi si muove su un duplice versante: da un lato riqualificare sotto un profilo pienamente teorico il problema dell'immagine, sottraendolo alle ipoteche di certo intuizionismo crociano (D'Angelo 2006, 15-16); dall'altro proporre una nuova ed inedita chiave di lettura in grado di focalizzare la questione secondo una linea di analisi che, pur avendo trovato un vasto terreno fertile in passato presso alcuni pensatori, era stata gradualmente abbandonata senza riuscire a dare i contributi sperati. Il *Carmine*, fin dalle prime pagine, da un lato formula una felpata ma risoluta confessione di anticrocianesimo (Brandi 1962, 21; D'Angelo 2006, 49-51), dall'altra disegna una precisa cornice teorica all'interno della quale i tre personaggi svilupperanno i loro argomenti.

Introdotta il tema della problematicità del ritratto nelle prime battute, è Eftimio, controfigura dell'autore, a prendere immediatamente un rilievo decisivo. Le considerazioni di quest'ultimo, ormai del tutto remote da ogni forma di speculazione vertente sulla coppia espressione-intuizione, partono dalla questione della figura per arretrare fin al momento aurale in cui essa non presenta ancora neppure una fisionomia nebulosa, ricondotta al frangente inattingibile del suo sorgere in una proteiforme deflagrazione di pure energie morfologiche. Lasciamo a tal proposito la parola a Brandi stesso:

Quanto allora l'artista vuol fare, non è l'arte, che è risultato ancora ignoto finché non è raggiunto, ma salvare l'improvviso rigoglio che gli è sorto dentro, indistinto, confuso, senza forma, eppure carico come un campo magnetico, pronto ad esplodere e imminente come la folgore. Si figura in lui una densa intenzione che ancora oscilla nel verso da prendere, e che si concentra di energia senza ancora un punto in cui applicarsi, ma non può ricadere nell'oblio interno, nella suppurazione e nell'assorbimento delle ore grigie, atone, in cui dal corpo si guarda con gli occhi, come da una finestra, sulla terra. (1962, 31)

Lo studioso italiano poco a poco penetra là dove l'immagine è ancora solo un barlume inquieto di forme erranti nello spazio, pressoché inaccessibile all'occhio, di ciò che recalcitra ad ogni rappresentazione. L'opera d'arte figurativa qui non esiste ancora, essa è custodita in una regione dove domina l'infigurabile. L'immagine è infrastruttura di tensioni irrisolte, un

¹ Anche se essi sono i due testi che, inframezzati dai due dialoghi su scultura e architettura, a distanza di più di dieci anni l'uno dall'altro aprono e chiudono l'*Elicona*, *Carmine* e *Celso* furono iniziati esattamente nello stesso anno (Brandi 1957, 336). Pertanto, riteniamo possibile supporre che la stesura integrale del primo dialogo e la redazione della sezione iniziale del quarto siano state coeve.

bianco reticolo di forze che non riescono a trovare un punto di equilibrio e quindi continuano ad essere in conflitto.

Lontanissimo da ogni scrupolo definitorio tipico di tanto crocianesimo, a Brandi non interessa l'opera d'arte, ma il processo che si agita prima che essa venga alla luce. Siamo in presenza di un'operazione di delicata anamnesi figurale, grazie alla quale tentare di intercettare le fasi primigenie di maturazione plastica di ogni possibilità formale destinata poi, in un secondo tempo, a diventare visibile e percipibile sotto le fattezze di un oggetto d'arte. Proprio in relazione a ciò Brandi prosegue osservando:

Perché [la densa intenzione] non si estingua e la sua carica di interna potenza si conservi, occorre rimuoverla da se, darle un'esternità, e quindi inserirla nel mondo, con un'autonomia propria, con una durata sottratta al declinare del giorno e degli anni. Finché l'artista l'ha in se, come in un sotterraneo buio, in una gestazione ancora naturale, ne è conscio senza possibilità di intervento: può reprimerne la massa informe e fluida, può lasciarla espandere; ma la può formulare solo se riesce a fissarla di fronte a se stesso, estraendola da se e cogliendola. (*Ibidem*)

Per la prima volta la critica d'arte si insinua nella pura e immateriale latitudine psichica in cui la forma che poi prenderà corpo e dimensioni in una determinata materia viene appena a delinearsi; essa appare nell'intenzionalità del soggetto senza alcuna coordinata definita o definitiva. Fluttuante, instabile, refrattaria ad ogni tentativo di irreggimentazione, essa è ancora un'ipotesi astrattamente morfogenetica (Franzini 2006, 33) che stenta a prendere una delineazione precisa entro cui sedimentarsi e rapprendersi una volta per tutte.

La chiara matrice fenomenologica che sorregge e scandisce nel dettaglio la lettura brandiana ci permette di vedere l'oggetto artistico in un momento anteriore al proprio pieno manifestarsi. Esso è ora un nodo di linee genetiche in costante evoluzione. In esse non c'è mai un momento morto, ma piuttosto ognuna di esse si accavalla alle altre, si fonde con un'altra in una movimentatissima coreografia di effimere metamorfosi prossime a contrarsi in una *conformazione* (Brandi 1962, 39-41; Carboni 2004 [1992], 18) di assestamenti incrociati da cui esse non potranno infine più districarsi.

Brandi sposta l'asse della descrizione in un contesto di riflessioni che trasforma l'oggetto d'arte in un fenomeno di coscienza e, a sua volta, tale fenomeno di coscienza si tramuta in un fragile "fantasma" (1962, 27) di forme ancora inattuata ove mettere a fuoco quella che egli chiama, con espressione felicissima, "realtà sperimentale dell'oggetto" (*ibidem*; Diodato 2006, 47-55). Risalendo verso questa congetturale eziologia morfologica dell'opera, lo studioso italiano può pervenire a quelle due nozioni a cui egli non rinuncerà mai nel prosieguo della sua produzione e a cui anzi continuerà a lavorare per metterne a fuoco numerosi aspetti salienti: la *costituzione d'oggetto* e la formulazione d'immagine.

L'intenzione in cui folgora uno sfarfallio confuso e cangiante di immagini in divenire non lascia ormai alcuno spazio all'intuizione di mera derivazione crociana. Il nuovo armamentario gnoseologico e descrittivo di cui si dota Brandi gli permette di offrire una disamina capillare di ciò che l'artista ha dentro di sé, nella sua dimensione intenzionale, al momento della piena formulazione d'immagine. Quest'ultima ora non è più derubricabile come un semplice involucro espressivo deputato a contenere un'intuizione più o meno articolata. Come dichiara lo stesso Brandi in questo scritto che apre l'*Elicona*, la critica qui non è mai sterile valutazione di un'opera, ma piuttosto essa è "storia figurativa dell'immagine" (*ivi*, 166), sforzo ricostruttivo orientato verso le fasi proto-costitutive che hanno preceduto e portato a maturazione quella determinata messa in forma che ora appare dinanzi a noi come oggetto d'arte (Carboni 2004 [1992], 20-22).

Oggi, più che di una storia figurativa, si potrebbe parlare di un'*archeologia figurale* dell'immagine, dettagliatamente smontata e ricostruita fin dentro quei minimi accadimenti che l'hanno

disegnata così come appare ora, al termine del processo di strutturazione endogena. L'estetica di Brandi da subito si profila come un'analisi capillare di ciò che l'immagine cela dietro la sua conformazione finale.

Se Croce, nelle battute iniziali della sua *Estetica* del 1902, aveva avanzato l'ipotesi, per altro abbastanza forzata, di una identificazione di intuizione e percezione (Croce 1946, 7-8), Brandi fa saltare senza esitazione questo binomio poco convincente, arrivando a congedare il primo termine della coppia, per concentrarsi sul secondo, elaborato fino a dare luogo a quella che potremmo definire una percettologia espansa, grazie alla quale tentare di rifluidificare le concrezioni in cui ha preso corpo un'immagine (Carboni 2004 [1992], 27-30). A questo punto Brandi sente la necessità di introdurre la *costituzione d'oggetto*. Scrive ancora nel *Carmine*:

[L'artista] è allo stesso tempo attirato e respinto dall'oggetto. Deve depauperarlo, renderlo assente dalla vita, collocarlo fuori dalla presa della sua mano, del suo desiderio e del suo disgusto: e tenerlo in essere solo in un aspetto distaccato e indifferente per tutto ciò che lo ricollega alla trama sempre nuova dell'uso [...]. Egli si costituisce il suo oggetto, l'oggetto si costituisce in lui. [Si tratta] di una liberazione che si opera nell'immagine, per cui l'immagine via via si articola, si spoglia [...]. È così che si costituisce l'oggetto. (Brandi 1962, 33)

Siamo in una fase ulteriore della fattura dell'opera. Ora l'oggetto della realtà esterna subisce un'operazione progressiva e tentacolare di decantazione sensibile. Esso diventa una pura dimensione potenziale di soluzioni figurative che di volta in volta sembrano scolpirlo da numerose angolature, facendolo variare in tutti i suoi aspetti. La costituzione d'oggetto ha un posto di privilegio nella teoria brandiana perché, come vedremo tra poco, essa permette di eludere ogni chiave di interpretazione sbilanciata verso la semplice *mimesi*. L'oggetto d'arte non è un *analogon* (ivi, 100-101), ma è piuttosto una reinvenzione radicale di qualcosa che d'improvviso entra in un processo di rigenerazione plastica a cui diventa anche difficile porre un argine.

Per questo motivo Brandi, passando a parlare della formulazione d'immagine (ivi, 50-54) sottolinea che nel dispiegarsi di questo nuovo processo la costituzione d'oggetto approda a ciò che egli chiama "pura figuratività – o anche 'fantomaticità' – dell'immagine" (ivi, 52). Quest'ultima appare per conferire una fisionomia sensibile a quella nebulosa pre-oggettuale che abbiamo visto in apertura di paragrafo.

Da quel momento aurorale alla formulazione d'immagine, Brandi finisce col riattraversare tutte le fasi epigenetiche di un prodotto d'arte colto nel momento del suo venire alla luce, sorpreso e sospeso in quell'inafferrabile limbo di brancolamenti morfologici in cui l'artista lavora l'oggetto dopo averlo alleggerito di tutti i suoi attributi mondani. Alla luce di ciò l'autore del *Carmine* può chiosare affermando che il rapporto intensamente dialettico tra i due poli qui esaminati non culmina mai in un'intellettualizzazione dell'immagine, dal momento che essa procede sempre ad una "epurazione estrema dell'oggetto nell'orbita mentale dell'immagine" (ivi, 113).

Costituzione d'oggetto e formulazione d'immagine sono due momenti successivi e complementari di un medesimo movimento di elaborazione della figura: la seconda fase può intervenire solo al termine del processo allo scopo di ridonare all'oggetto d'arte una nuova ed inedita dimensione sensibile, previamente e provvisoriamente obliterata dal primo (Calì 2006, 124-125). Per chiarire in maniera inequivocabile tale stato di cose Brandi si serve di due proposizioni sintetiche e lapidarie che puntellano in maniera recisa quanto espresso finora:

1. *La forma in sé non è nulla, ma è forma solo in quanto immagine* (Brandi 1962, 55). Non è possibile confondersi: in ultima istanza figuratività e *conformazione* vanno sempre di concerto e non possono quindi prescindere l'una dall'altra. L'immagine si manifesta attraverso una forma; la forma appare tramite la precisa delineazione di un'immagine che in essa e di essa si sostanzia.

2. *La forma non è mai un risultato, ma è sempre una scoperta* (ivi, 80). La forma non viene ad aggiungersi dall'esterno come un'astratta superfetazione all'oggetto previamente costituito nella sua pura figuratività. L'artista lentamente la fa emergere dal suo interno, fa in modo che la forma coincida perfettamente con quell'oggetto che essa finisce per rivelare diverso da come era sempre apparso (Carboni 2004 [1992], 32-37).

Vediamo ora meglio che i tre termini chiamati in causa da Brandi – oggetto, forma, immagine – intrattengono una serrata complicità interna che non può essere in alcun modo messa in discussione. L'oggetto d'arte si mostra attraverso una forma sensibile che per forza di cose prende vita in un'immagine.

Esattamente come aveva fatto Sartre verso la fine degli anni '30, lo studioso italiano già negli anni '40 aveva capito che i problemi dell'immagine rappresentano un immenso ma inavvertito punto cieco all'interno della tradizione filosofica occidentale. Per questa ragione ci è parso legittimo parlare di una *imagologia futura*, lasciando inoltre intendere l'acume dello stesso Brandi che, modificando totalmente l'asse di ricerca dell'estetica, non solo riesce ad evitare le secche di tanto crocianesimo ma, uscendo dall'orbita di quest'ultimo (Contini 1972, 230), riesce a proporre un nuovissimo territorio di riflessione che lo porta verso la seconda metà degli anni '50 ad ampliare il discorso critico messo in campo nel *Carmine*.

Concluso questo primo dialogo, l'autore si accorge infatti che *costituzione d'oggetto e formulazione d'immagine* necessitano di un decisivo ampliamento teorico (D'Angelo 2006, 45-48). Partendo da questa complessa archeologia della figuratività, si profila poco a poco un altro problema che ruota intorno al ruolo e alla funzione da attribuire al linguaggio nel contesto delle analisi prodotte nel '46. Proprio per questo motivo Brandi si rivolge senza esitazione al kantismo e, in particolare, alla *vexata quaestio* concernente lo schematismo trascendentale.

2. Critica della ragion figurativa pura: dal preconettuale all'astanza

Nell'edizione del 1962 del *Carmine* i riferimenti diretti alla fenomenologia e al metodo fenomenologico sono circa una quindicina. Brandi esplicita in tal modo i debiti contratti con questa nuova corrente di pensiero che funge da detonatore per far implodere la teoresi crociana (Philippot 1953, 394-395; Barilli 1964, 380-387). Altrettanti sono i richiami espliciti alla fenomenologia nel *Celso*, ma con una differenza rispetto al dialogo precedente: mentre nel *Carmine* essi erano distribuiti in modo omogeneo per tutta la lunghezza del testo, nell'ultimo scritto dell'*Elicona* quasi tutti i riferimenti alla fenomenologia si concentrano nella prima parte, quella più marcatamente teorica.

Il dialogo si sviluppa secondo un doppio movimento incrociato: da un lato Brandi affronta un problema inedito rispetto agli altri tre testi, che riguarda la definizione della metafora; dall'altro lato però l'autore sfrutta questo nuovo argomento per recuperare numerosi aspetti della sua riflessione precedente. In questo modo egli arriva ad ampliare le tesi portanti espone nel *Carmine*.

In relazione a ciò, nel paragrafo precedente abbiamo visto che per Brandi l'oggetto si *irrealizza*² nell'immagine, apparendovi come un "relitto fenomenico" (Brandi 1962, 161), mentre la forma diventa il precipitato dinamico di una scomposizione spettrale che si deposita gradualmente nell'inesauribile portato fenomenale della figuratività. Ciò spiega perché la

² Si tratta di un calco su lemma sartriano (Sartre 1940, 11, 240, 254) che Brandi utilizza a volte in *Teoria generale della critica*. Cfr. *infra*.

forma è sempre scoperta, esito imprevisto di un'operazione di scavo e ricombinazione dei dati sensibili dell'oggetto dissolto e ricomposto nel corso della formulazione d'immagine. La forma è cioè sempre proiezione plurale ed aperta del complesso dei dati oggettuali di partenza che non smettono di trasmutarsi – ora arricchendosi di particolari nuovi o appena intravisti, ora perdendo momentaneamente in nitidezza e risoluzione – dinanzi a noi, senza però assumere mai le medesime fattezze sclerotizzate (ivi, 132).

L'estetica brandiana già nel primo dialogo si presenta come una “fenomenologia dell'immagine” (ivi, 143), la quale cerca di penetrare nel labirinto di quella *molteplicità variazionale* a cui è sottoposto un oggetto tutte le volte che questo viene sublimato in una forma artistica. Ma tale approdo non può che essere provvisorio e parziale: a Brandi in effetti preme attribuire all'immagine un posto preciso all'interno del quadro gnoseologico che l'*Elicona* con grandi difficoltà stava tentando di costruire.

Alla luce di questa esigenza il *Celso* chiama ora in causa lo schematismo kantiano (Garroni 1986, 53-76; D'Angelo 2006, 15), impiegato qui per precisare che l'immagine – eterogenea rispetto alla categoria, la quale fa capo direttamente all'intelletto – sorge nella coscienza umana come formazione simmetrica e inversa rispetto al concetto. Brandi complica e arricchisce sempre più il contesto del suo discorso, nel tentativo di costruire un'architettura teoretica particolarmente sfaccettata e flessibile, alla luce della quale vedere con sempre maggior chiarezza quale sia la genesi e la funzione dell'immagine (D'Angelo 2006, 18-19). Approfondendo gli assunti del *Carminè*, nella prima sezione del *Celso* l'autore può osservare quanto segue:

L'origine della difficoltà, di inserire l'intelletto nella produzione dello schema, cessa tuttavia se si pon mente alla duplice natura dell'immagine, che consta di rappresentatività e di sostanza conoscitiva: ed è indivisibilmente ma reversibilmente rappresentatività e sostanza conoscitiva, dipendendo soltanto dalla intenzionalità della coscienza di volgerla in un senso piuttosto che nell'altro. (Brandi 1957, 39)

Siamo lontanissimi dalle conclusioni del *Carminè*. Ora l'immagine può vantare anche un ruolo attivo sotto il profilo conoscitivo, essendo una controparte inestirpabile del lavoro di messa a punto dei concetti dell'intelletto, una volta partiti dalla percezione del fenomeno esterno. Brandi innesta numerosi aspetti del kantismo su un vasto sistema di elementi desunti dalla fenomenologia husserliana (D'Angelo 2006, 15-16); questa viene qui usata per lavorare al dettaglio il rapporto a tre termini tra l'intenzionalità della coscienza, il fenomeno che si manifesta ad essa e l'immagine che la prima mette a punto – *formula*, potremmo dire, con terminologia desunta dal *Carminè* – sulla base del secondo elemento. In relazione a ciò, poco oltre nel *Celso* viene detto:

Se non si ammette questa ambivalenza dell'immagine, veramente essa resterà confitta nella coscienza come un sassolino, un calcolo, che va espulso [...]. Ma l'immagine, come sostanza conoscitiva, diviene terreno aperto alle categorie operanti, e l'intelletto vi opera la prima selezione e la prima sintesi [...]. È così che nasce lo schema preconettuale dell'oggetto, che intanto non si forma su un'unica immagine, ma da varie, multiple immagini dell'oggetto, dalle quali deduce una struttura costante. (Brandi 1957, 39)

L'immagine ora non è più soltanto il luogo di manifestazione della forma dell'oggetto d'arte. Forte della sua variabilità, essa abita la coscienza come un fattore insopprimibile di tutti i processi di pensiero, dalla percezione alla concettualizzazione, fino all'espressione verbale, quasi del tutto assente nel *Carminè*. L'immagine sorge nella coscienza partendo dall'oggetto. È una proiezione molteplice e cangiante di quest'ultimo che viene attraversato dall'intenzionalità muovendo da angolazioni di coglimento molto diverse le une dalle altre.

Nella mossa e sfumata zona d'intersezione di queste ultime affiora con una fisionomia instabile e fluttuante l'immagine su cui l'intelletto già inizia a proiettare le sue categorie per

levigarla fino a conferirle un'ossatura alquanto ferrea, intorno alla quale poi prenderà corpo e forma il concetto. Per spiegare tutto questo processo Brandi ricorre ad un termine su cui ruota tutta la sua presentazione: *preconcettuale*.

In maniera percussiva, per tutta la prima parte del dialogo, questo lemma torna decine di volte per rendere sempre più chiaro che l'immagine ha una natura ibrida: essa appartiene *in primis* ad una dimensione prettamente empirica del processo conoscitivo, in seno alla quale essa è pura rappresentatività dell'oggetto esterno colto percettivamente nella sua mutevolezza sensibile; ma in un secondo tempo l'immagine è chiamata a diventare il nucleo primigenio attorno a cui si svilupperanno le operazioni cognitive più elevate e complesse, destinate a dare luogo a varie matrici di concettualizzazione (Calì 2006, 127-129).

Il *preconcettuale* permette a Brandi di trasformare l'immagine in un elemento di mediazione tra l'asse empirico-percettivo e quello categorial-concettuale. Ma soprattutto esso gli consente di far baluginare nell'immagine un embrionale contenuto di natura strettamente conoscitiva che va di concerto con la vocazione essenzialmente rappresentativa. La teoria dello schematismo kantiano funziona qui in maniera eccellente: l'immagine si forma nella coscienza dal momento che ci offre una prima formulazione dell'oggetto sedimentatosi al fondo delle numerose linee intenzionali che lo hanno reso presente sotto molteplici aspetti, grazie ai quali essa si dispiega secondo la propria *rappresentatività*. Proprio in forza di ciò essa possiede però anche un contenuto nozionale minimo che può essere lavorato ed elaborato dall'intelletto al fine di mettere a punto un piano di cognizioni che non intrattengono più alcun legame diretto con la rappresentatività, ma piuttosto sfociano di diritto nella conoscibilità dell'oggetto o, per usare un'espressione brandiana, accedono ad un piano di piena descrittività (Brandi 1957, 40).

Tramite la natura ibrida dell'immagine la coscienza può muoversi con grande agilità da un polo all'altro dal momento che essi non solo comunicano, ma posseggono per forza di cose dei fattori in comune che li rendono parzialmente sovrapponibili. Tutto ciò che nel *Carmin*e era *costituzione d'oggetto* ora viene assimilato nella dimensione del *preconcettuale*, mentre la *formulazione d'immagine* viene riletta qui come "struttura della rappresentatività" (ivi, 157) su cui, in seconda battuta, possono innestarsi i procedimenti miranti all'astrazione concettuale i quali, come noto, tendono ad offrire dell'oggetto una descrizione sagomata su determinati caratteri scientificamente oggettivi.

Brandi sente la necessità d'introdurre il *preconcettuale* per un duplice motivo: da un lato esso gli permette di riprendere nel prosieguo del dialogo la questione del rapporto tra immagine e parola, nonché quello tra prosa e poesia, aspetto che qui non ci riguarda; in secondo luogo, il *preconcettuale* serve a Brandi per penetrare in maniera più capillare nei processi afferenti alla formulazione d'immagine. Ed è proprio a questo punto che egli inizia a lavorare la nozione di *astanza*.

Termine destinato ad occupare tutta la scena di *Teoria generale della critica*, qui esso non viene mai menzionato nella sua forma sostantivale, ma conta ben nove occorrenze nella sua veste aggettivale, *astante* (ivi, 57, 80, 101, 139, 161, 201, 212, 218, 331). Ma che cosa designa questo lemma così insolito? La risposta non è semplice e sarà bene proporre un esempio di ciò che Brandi intende con questo termine. Prenderemo in considerazione l'ultima menzione che di esso viene fatta nel *Celso*, in un estratto dedicato al funzionamento del monologo interiore nell'*Ulysses* di Joyce. Scrive Brandi:

Nel suo accavallarsi senza legami apparenti di immagini e di enunciati, in eruzione scomposta e lutulenta, [il monologo interiore] può essere nulla più di un documento umano [...]. Ma, quando non è allo stato grezzo, e si rivela anzi magistralmente sincronizzato sulla situazione che l'artista intende suggerire senza nominare, rendere *astante* senza descriverla, nel suo veloce asindeto, nei suoi trapassi iperbolici, stabilisce come una sequenza interiettiva, quasi al tempo stesso teatro all'aperto e lirica segreta. (Ivi, 330-331)

In questo passo finale *preconcettuale* e *astanza* si trovano non solo accordati con estrema evidenza, ma si saldano strettamente in quel flusso di immagini che, come nota lo stesso autore, deflagrano nella coscienza moltiplicandosi, amplificandosi, espandendosi liberamente in un riverberare di analogie, somiglianze a cui non è possibile porre alcun vincolo o argine.

L'*astanza* è l'apparizione folgorante di immagini veicolanti una realtà pura (Brandi 1966, 104), le quali non smettono di riflettersi le une con le altre nel vorticoso dispiegamento di un campo gravitazionale in cui ognuna di esse è libera di articolarsi secondo le traiettorie più imprevedibili di quella figuratività che senza preavviso *irrealizza* l'oggetto enucleandolo dalla sua torpida apparenza. L'*astanza* equivale ad un improvviso evento epifanico di pura rappresentatività che non intrattiene ancora alcuna relazione con la descrittività di derivazione scientifica.

Per questa ragione *preconcettuale* ed *astanza* non solo vengono tenuti a battesimo nello stesso volume, ma vengono elaborati nel medesimo contesto di discorso: essi rimandano a una *parousia senza ousia* (Brandi 1974, 83, 133; Carboni 2004 [1992], 73), a una manifestazione prima di qualcosa che non può essere soggetto ad alcuna concettualizzazione (Brandi 1974, 27), dal momento che essa si compone di "un'innumerabile casistica di fenomenica" (ivi, 81) tutti diversi seppur tutti strettamente interrelati e convergenti verso determinati modi congruenti di "datità percettiva" (ivi, 88).

Non è un caso che in *Segno e immagine* Brandi parli di una "fenomenologia della conformazione" (Brandi 1960, 28) da declinare secondo i termini di un'"analisi morfologica" (ivi, 90-91), esattamente come fa egli stesso allorché nel 1974 quale soggetto elettivo su cui mettere alla prova tale metodo di lettura viene scelta un'opera di Morandi. Nota Brandi:

Una bottiglia vuota e polverosa [...] viene isolata e proposta in altro contesto, in cui non è d'uso [...]: valgono solo relazioni cromatiche, luminose, plastiche. La bottiglia resta bottiglia [...], ma folgorata, inutilizzata, che è quanto dire neutralizzata, sospesa dalla sua utilità e quindi dal significato che vi corrisponde. È dunque simile ad un referente che *ambisce* a divenire significante, ma con diverso significato da quello che reca iscritto come bottiglia, un significato di grado zero. (Brandi 1974, 71-72)

L'*astanza* è a tutti gli affetti l'altro nome di quella figuratività pura che avevamo incontrato inizialmente nel *Carmine*, datità percettiva di un'apparizione rescissa da ogni connessione con la dimensione meramente esistenziale dell'oggetto – che invece Brandi denomina *flagranza* (ivi, 23-58) – costituitosi dinanzi a noi esibendo un fitto plesso di linee di forza poste in tensione reciproca (ivi, 97). Per questa ragione, sempre nel solco di quanto detto già nel *Carmine*, la critica deve intendersi ora come "decifrazione della struttura della forma" (D'Angelo 2006, 25).

Per chiarire tale stato di cose Brandi utilizza anche un lemma sartriano (Sartre 1940, 203, 240), *presentificazione* (Brandi 1974, 36, 48, 66, 73, 83, 151, 199), intendendo con ciò quella disordinata esplosione epifanica in cui l'oggetto è sì riconoscibile, seppur privato di ogni nesso diretto al contesto di appartenenza e di provenienza, in cui esso finirebbe con l'atrofizzarsi nella propria inerte presenza quotidiana. Spiegando meglio questo aspetto ne *Le due vie*, Brandi chiosa:

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 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. (Brandi 1966, 19-20)

È quanto accade in Morandi (Brandi 1976, 17-18), dal momento che nelle sue tele scodelle, vasi, bottiglie, recipienti improvvisamente sono attraversati da una sorta di sorda vibrazione che li carica di destabilizzanti accensioni metafisiche. Il quadro diventa lo spazio altro ove allestire

le quinte di una *camera magica* (ivi, 17) in cui gli oggetti, nella loro modesta ordinarietà, sono sottoposti ad un “attacco dissolvente” (ivi, 19).

Essi giungono a noi come attraverso le fluttuazioni e le increspature di un'acqua appena smossa, in una materia sottilmente “irritata, duttile, multiforme” (ivi, 24), la quale porta l'oggetto a decantarsi in immagine, traslitterato nello specchio ustorio di un'*astanza*, di una *figuratività preconettuale*, di una *presentificazione* in cui esso non è altro che il “velato archetipo” (ivi, 195) di ciò che aspetta ancora di essere nuovamente portato alla luce e riformulato. Ecco perché, ancora ne *Le due vie*, Brandi può rimarcare che “l'opera d'arte non comunica, si presenta; non informa, si dà astante” (Brandi 1966, 31).

3. *Né fragranza, né semiosi: verso la realtà pura dell'arte*

Nell'arco di tempo che va dalla pubblicazione dell'ultimo dialogo dell'*Elicon* alla raccolta di scritti sull'arte contemporanea, usciti nel 1976, Brandi si dedica ad una messa a fuoco sempre più precisa dell'*astanza* attraverso la stesura di tre opere fondamentali: *Segno e immagine* (1960), *Le due vie* (1966) e *Teoria generale della critica* (1974).

Rinviando alle raccolte di interventi di Russo e al lavoro di Carboni, qui non ci soffermeremo a lungo sulle numerosissime questioni sollevate da tali testi, limitandoci a sottolineare che le tre opere succitate permettono a Brandi di pervenire ad alcune conclusioni particolarmente rilevanti per il tipo di ricostruzione qui proposta:

a. Per come è stata delineata nel *Celso*, l'*astanza* permette di smontare dall'interno tutte le letture che riducono l'immagine ad un doppio analogico dell'oggetto. Come visto, essa non è una semplice riproduzione del dato esterno, ma una sua reinvenzione capillare e proteiforme. L'immagine non imita la cosa, la *irrealizza* in una pluralità di *presentificazioni* che non possono in alcun modo essere definite copie dell'oggetto, simili piuttosto alle armoniche implicite di quest'ultimo che l'artista deve tentare di far emergere. La figuratività si definisce proprio in forza di questa sua capacità di disgiungere l'oggetto in immagine dall'oggetto reale. In caso contrario, infatti, l'*astanza* finirebbe con l'essere schiacciata sulla fragranza (Carboni 2004 [1992], 70-71).

b. Nell'opera del 1960 Brandi mostra invece che cosa succede quando l'*astanza* si riduce a mero tratto segnico, quando cioè l'immagine è ridotta, previo “soltanto fenomenico” (Brandi 1960, 68), a semplice sigla grafica incaricata di veicolare un contenuto specifico, immobilizzata quindi in un astratto “ruolo significante” (ivi, 13). Diversamente dal caso precedente, l'*astanza* qui rischia di essere riassorbita senza resto in un reticolo di equivalenze semiotiche tra segni strettamente codificati, che fanno dell'immagine un'atrofizzata surrogazione simbolica rinviate in maniera unilaterale ad un referente esterno.

Al fine di rendere più chiare queste distinzioni, assolutamente cruciali e piuttosto impegnative, Brandi a questo punto deve ricorrere direttamente ad Husserl, grazie al quale può scrivere:

Husserl distingue fra evidenza predicativa e evidenza ante-predicativa. Ora, l'evidenza ante-predicativa non è altro che la *fragranza*, l'intenzionalità presentificante, contrapposta a quella significante (*meinende*) che è la semiosi. D'altra parte la percezione, che non è un'attività meramente speculare e ricettiva, *struttura il percepito non in senso semantico ma nel senso di renderne più perspicua l'apparizione*, donde i *pattern* ben noti scoperti dal *ghestaltismo*. (Brandi 1974, 19)

Con una mossa imprevedibile, l'autore rettifica ancora una volta la teoria del preconettuale chiamando in causa direttamente l'ante-predicativo husserliano, concepito qui come

quel momento assolutamente primo in cui l'intenzionalità inizia a dare forma ad un prodotto mentale – ma non concettuale – lavorando le sembianze esterne, quindi essenzialmente ottico-percettive, dell'oggetto preso di mira.

L'*astanza* brandiana, pur intrattenendo rapporti con entrambi i versanti della fragranza e della semiosi, deve mantenersi sempre rigorosamente equidistante da esse, dal momento che ritornare alla prima significherebbe coincidere senza resto con l'oggetto inchiodato alla propria contingenza, mentre essere assimilata dalla seconda la porterebbe ad estinguersi in un piano di espressione che non lascia alcuno spazio alla figuratività.

È vero, *astanza*, fragranza e semiosi costituiscono dei campi quasi isomorfi (ivi, 61) dal momento che esse potrebbero riferirsi tutte al medesimo oggetto. Ma la fisionomia plastica e semantica di quest'ultimo muta profondamente se visto in una struttura di presenza come quella veicolata dalle forme della fragranza, oppure se trasformato in segno e quindi calato in una griglia concettuale che cancella anche il suo profilo concreto inserendolo, ad esempio, in uno schema di equivalenze ed opposizioni – come vorrebbe la linguistica saussuriana – oppure se trasposto in quella *presenza-assenza* (ivi, 83), propria dell'*astanza*, che imita perversamente la fragranza (ivi, 76; Brandi 1966, 167) al fine di svuotarla dall'interno; nello stesso modo, sovente l'*astanza* sembra innescare una semiosi, la quale di fatto si rivela condotta ad un insituabile punto di catastrofe, dato che l'oggetto non rimanda ad altro che alla propria manifestazione pura, cassando in tal modo il referente (De Aloysio 1967, 68-74; Brandi 1974, 111).

Segno e fragranza sono due tentazioni costanti, due rischi fisiologici che una corretta tematizzazione dell'*astanza* deve analizzare in dettaglio. Ed è proprio ciò che fa Brandi con *Segno e immagine*. In quest'opera – così diversa dai dialoghi precedenti e che funge da cerniera tra il progetto dell'*Elicona* e il cammino speculativo che culminerà in *Teoria generale della critica* – egli passa in rassegna quei casi in cui l'immagine si ritrae in una "stringata schematicità" (Brandi 1960, 38), la quale blocca ogni movimento verso una figuratività compiuta.

Come noto, per Brandi ciò accade presso la civiltà egizia, ove il geroglifico è una formazione ibrida che sintetizza in sé, attraverso una specie di anomala simbiosi, quei due piani di espressione altamente eterogenei aventi origine comune nello schema preconconcettuale: in esso infatti troviamo sia un embrione di figuratività – dal momento che ogni geroglifico si sostanzia di una marcata controparte plastica, sebbene altamente stilizzata, ridotta a essenziale stenografia – sia un preciso contenuto semantico, reso palese tramite l'esibizione grafica a cui concorre la prima.

Presso gli egizi il geroglifico rappresenta una forma di semiosi imperfetta (ivi, 48-51), poiché essa ora sembra improvvisamente risalire verso l'oggetto esterno, rimpombando però in una fragranza scheletrica, ora sembra invece far decantare quest'ultima in un macchinoso alfabeto di simboli che funzionano solo se calati in un farraginoso circuito di codificazione.

Brandi inoltre ravvisa un fenomeno di innaturale confusione tra segno e immagine anche presso l'iconologia bizantina, ove però non si dà alcuna figuratività effettiva, poiché l'immagine è riassorbita e disseccata nelle forme di una mentalità allegorizzante, la quale trasforma le raffigurazioni stesse in concetti da decifrare. Qui l'*astanza* è da subito carinata e corrotta da un esasperato sforzo di intellettualizzazione mirante a dotare ogni figura messa in campo di un sostrato semantico, più o meno unitario e condiviso, da attribuirle (ivi, 64-72).

Un esito simile, seppur tramite un processo diverso dal precedente, si ha anche col Manierismo in cui il segno di fatto usurpa le potenzialità espressive della figuratività, facendo delle singole forme un campionario limitato e soprattutto ripetitivo di tracciati plastici soggetti a castrante tipificazione (ivi, 87).

Anche la fragranza però ha le sue insidie. Brandi affronta incidentalmente questo aspetto nelle battute di apertura di *Disegno della pittura italiana*, ove buona parte dell'arte dell'Ottocento

italiano viene vista come il trionfo di un realismo troppo accademico, orientato cioè non tanto verso una reinvenzione dell'oggetto tramite la fantasia prensile e manipolatrice della figuratività, ma piuttosto verso un'espunzione progressiva di quest'ultima che astringe l'immagine ad un ruolo seccamente documentario (Brandi 1980, 4). L'*astanza* qui è dunque soffocata dalla flagranza, il percepito cioè non è più adibito a materiale plasmabile dalla formulazione d'immagine, ma piuttosto esso è restituito alla propria empirica immediatezza, facendo della rappresentazione stessa l'opaco referto di un oggetto arenatosi nel torpore della propria realtà quotidiana.

Flagranza e semiosi sono i casi specifici in cui si attua una palese degradazione dell'immagine. Quest'ultima deve rifuggire simultaneamente dal segno e dalla datità esistenziale, per mantenersi in quell'oscillazione libera di potenzialità plastiche che le sono assicurate solo dal fatto di essere interpretata come *astanza*, cioè come quella radicale "posizione fenomenologica" (Brandi 1974, 133) in cui l'oggetto si presentifica nel "continuo aprirsi e chiudersi di figure come in un caleidoscopio" (ivi, 199).

A questo punto però si pone un interrogativo cruciale: dove intercettare questa dimensione e soprattutto, in che modo dare voce a tale stato di cose? Nasce in tal modo quel testo fondamentale intitolato *Disegno della pittura italiana*, dove fin dalle prime battute Brandi esplicita immediatamente la volontà di orientare il suo sguardo critico verso l'*astanza* intesa come manifestazione di quegli stili pittorici in cui "la forma passa a comunicazione di se stessa" (Brandi 1980, 8).

4. Discorso della pittura italiana: *spettrografie dell'astanza*

In questo paragrafo prenderemo in esame una serie di descrizioni di alcune opere d'arte per mostrare in che modo Brandi in questa fase matura della sua produzione dia un ulteriore contributo essenziale alla teoria dell'*astanza*, mettendo in luce come un'immagine proficuamente mantenuta nel suo alveo di *figuratività pura* non possa prescindere dall'elaborazione di un particolare linguaggio deputato ad esprimerla.

Disegno della pittura italiana viene pubblicato nel 1980. Si tratta di una poderosa ricostruzione di quasi settecento pagine in cui Brandi intercetta una plurale linea di svolgimento lungo la quale si snodano le molteplici vicende che, più o meno dal basso Medioevo fino al Settecento inoltrato, segnano gli sviluppi dell'arte italiana. Brandi è consapevole di formulare un'ipotesi di lavoro ardita e di difficile dimostrabilità, tuttavia va detto che lo sforzo di ricognizione messo in campo, a nostro giudizio, finisce col rendere convincenti le sue posizioni.

Qui però non ci interessa la tesi di fondo del testo. Ciò che attrae la nostra attenzione riguarda piuttosto il modo in cui l'autore affronta la descrizione delle opere. Brandi deve aver avvertito questo aspetto con una certa sollecitudine, dal momento che il volume presenta un'insolita organizzazione degli argomenti.

Esso si articola infatti in cinque sezioni, ognuna delle quali sdoppiata in due sottocapitoli: nel primo l'autore offre puntualmente il quadro globale del periodo storico preso in considerazione di volta in volta, spesso muovendosi da un'area geografica all'altra in modo da mappare tutta la penisola; nel secondo – intitolato non a caso *Letture* – Brandi invece presenta per ogni segmento cronologico esaminato un certo *corpus* di singole opere d'arte analizzate dettagliatamente³, così da mostrare le più raffinate soluzioni stilistiche e i più riposti accorgimenti plastico-formali reperibili in una o più correnti, in una medesima regione, presso uno stesso autore o nella transizione di un tema da un artista ad un altro.

³ Le 138 *letture* si distribuiscono nel modo seguente: 22 per il primo capitolo ("Dal IX al XIV secolo"), 42 per il secondo ("Il secolo XV"), 25 per il terzo ("Il secolo XVI"), 35 per il quarto ("Il secolo XVII"), 14 per il quinto ("Il secolo XVIII").

Ma, per capire meglio il metodo di lettura messo in opera, vediamo come si muove Brandi. Esaminiamo questa interpretazione del giottesco *Pianto sul Cristo* agli Scrovegni. Dopo aver succintamente presentato l'opera nella sua globalità, l'autore scrive:

Al di sopra di un reticolo tragico c'è un controllo che arriva quasi allo straniamento. Il controllo sentimentale è pari alla impeccabile tenuta stilistica: non una sbavatura, non un eccesso, neppure nelle attitudini disperate degli angeli, o in violenta picchiata, o accartocciati in se stessi, ma sempre intessuti nella severa plastica che regge tutta la scena. (Brandi 1980, 79-80)

L'immagine viene letta a partire dalla forza di strutturazione complessiva che le singole figure liberano nella scena, incastonandosi in essa pur a fronte dei diversi coefficienti di definizione formale che mettono in gioco: Brandi si sofferma qui proprio sugli angeli che costituiscono dei fattori portanti, dal momento che non solo solcano la superficie dell'opera dinamizzandola intensamente, ma ognuno di essi attrae l'attenzione dello spettatore per le singole attitudini di dolore espresse dal trattamento dei loro volumi. Risalta in particolare quell'*angelo accartocciato su se stesso*, il quale sembra incresparsi appena la tersa scenografia emotiva dell'opera, conferendole un vigore di equilibrata teatralità che non può essere messa a repentaglio da nessun dettaglio accessorio. Proprio in relazione a ciò prosegue Brandi:

Giotto si serve di mezzi esclusivamente pittorici [...], senza coartare l'immagine in un gioco di rigide simmetrie e di rilanci puntuali. La struttura della scena è libera, comporta dei blocchi che la iniziano e la concludono, distingue almeno cinque piani in profondità prima del velario del cielo, ma non sente di spingere la dinamica inchiodandola in aride geometrie. La plastica è bassissima, rilievo minimo, le pieghe si schiacciano l'una sull'altra, con un risultato che anticipa Donatello. Le misure delle figure sono piccole, le proporzioni risultano immense, a una scala figurativa che non ha parametri diretti: la grandiosità dell'insieme è solo pari alla sua semplicità. (Ivi, 80-81)

L'azione pateticamente sovraccarica si dischiude nell'immagine come un'implosione attentamente trattenuta, infinitamente ritardata fino a spegnersi nella figura esanime del Cristo che è l'unico a non essere scosso da alcun movimento, pur essendo egli l'origine assoluta ed il fulcro generativo dei numerosi moti che scuotono tutta la scena.

Brandi osserva come l'artista da un lato disponga le varie figure del dramma caricandole singolarmente di una propria forza espressiva e distribuendole lungo quel quintuplici scaglionamento di piani che si dilata diradandosi fino alla trasparenza della volta celeste, mentre dall'altro lavora l'intero assetto atmosferico-spaziale dell'opera in modo tale che nessun elemento risulti isolato o avulso da essa. Esempio ne sono proprio le pieghe le quali, benché celino *in toto* col loro astratto drappeggio la concreta dimensione corporea dei personaggi, di fatto partecipano alla vicenda dando l'idea di un'angoscia che si concentra fin negli abiti, per essere poi sublimata dalla distaccata coreografia dei gesti, mai eccessivi o goffi.

Brandi può concludere scrivendo: "il pianto sul Cristo morto è, senza lacrime, un'ascesi perenne, presenza senza fine" (ivi, 81). Egli fa scivolare il suo sguardo nelle linee di forza dell'immagine, lasciando che questa si apra dinanzi a lui in un calibratissimo diagramma di infrastrutture profonde. Queste si ripercuotono capillarmente sulla disposizione dei singoli fattori, in cui si articolano le configurazioni di superficie. L'immagine, svelata nella sua *astanza*, letta a partire dalla sottile ingegneria della sua pura figuratività, non si riduce mai ad un legnoso campionario di matrici di geometrizzazione, così come non si risolve in alcun modo in una vacua e didascalica pantomima di figuranti che si limitino ad esibire il portato emotivo connotante la vicenda rappresentata.

Ma lasciamo Giotto e cambiamo fronte. Spostiamoci ora verso il Quattrocento ferrarese e concentriamoci su un quadro di Cosmè Tura: le ante dell'organo al Museo del Duomo di Ferrara. Ecco cosa scrive Brandi:

Accettata la struttura prospettica dello spazio mantegnesco come una gabbia di fili metallici, assorbito nel disegno il luminismo dinamico di Donatello, accettato, della luce pierfrancescana, solo quel po' di lume radente che può venire da una lanterna cieca, dalla pittura del Pisanello la duttilità di forme che è come se si rovesciassero a mo' di guanto, da quella di Rogier van der Weyden, il colore profondo e nitido e mai di tono chiaro, proprio delle pietre preziose che hanno come una luce interiore; Cosmè [...] con un impianto architettonico mantegnesco, ma di continuo rotto e come restaurato provvisoriamente, affigge le due figure monumentali, che il contorno aggredisce come il mare che erode la spiaggia. La tonalità cupa delle due ante [...] rispecchia, come in altre opere, l'interpretazione del colore fiammingo non più in linea ascendente, ma come prosciugato. (Ivi, 242)

La chiave di lettura qui si complica: Brandi, in un succedersi martellante di partecipi passati, individua, separa e distingue le une dalle altre tutte le stratificazioni stilistiche che Cosmè Tura ha assimilato e reso omogenee nella sua formulazione d'immagine, deformandole fin quasi a rovesciarne il senso e la funzione: la griglia architettonica di Mantegna ora non è più la traslucida proiezione di un'idea platonica in una preclara forma terrena, ma diventa una sorta di scorsoia trappola spaziale, in cui le figure rimangono come imbrigliate, attorte a quei fili metallici che presiedono, in maniera pressoché ossessiva, all'organizzazione della scena.

Le forme dei corpi perdono in duttilità, non sono più libere e dinoccolate, sciolte nei loro movimenti, ma assorbono in sé una notevole quota di quell'artificio intellettualistico che regge e innerva tutto l'allestimento dell'immagine. Da essa evapora la *lumescenza* (*ibidem*) tipica dei fiamminghi, ma in un'accezione pressoché degradata, essiccata e ferma, priva di quella cangiante liquidità imbevuta di riflessi, la quale dava spessore e animazione alle opere provenienti dai Paesi Bassi.

Proprio tale prosciugamento del cromatismo fiammingo indurisce e altera le fisionomie dei personaggi: queste si allungano, facendo affiorare sotto la pelle delle dita la frastagliata geografia delle ossa, scolpite dall'incidenza affilata di una luce che non bagna più i volumi, ma li intacca e li scheggia: questi si sviluppano in forza di uno nodoso linearismo connesso – nota Brandi – “alla macerazione del colore, allo scarnirsi delle forme” (*ibidem*).

Ancora una volta l'immagine è letta partendo dalla formulazione delle soluzioni stilistiche che l'artista ha messo in campo. Ricorrendo ad un registro espressivo ricco di rimandi metaforici, Brandi cerca di far affiorare nella lingua l'asprezza tagliente e disumana di questi profili ormai lontanissimi dalla grazia donatellesca e dalle misure auree degli impianti figurativi propri di Piero della Francesca. Qui l'immagine cova in sé qualcosa di visceralmente tormentoso e pertanto deve essere descritta esprimendo la scabra spigolosità di una dimensione plastica che si arena in un araldico paesaggio di preziose effigi, ormai soffocate sotto i sembianti di una cerebrale algebra figurale.

Transitando verso il Cinquecento, Brandi incontra la potentissima *Deposizione della croce* del Barocci. In una delle pagine più alte di tutto il saggio, ove l'*astanza* viene chiamata in causa *expressis verbis*, essa appare in questo modo:

Nella *Deposizione* di Perugia l'osmosi spaziale del Correggio determina definitivamente il senso nuovo della sfaldatura, come una lama di luce che faccia saltare la prima pelle del volume, e ne affiora un colore come carne viva. Il balletto manieristico, costruito come il periodo latineggiante, sulla sintassi michelangiolesca di continuo avvolgimento, si disfa, si liquefa, come, entro le ampolle, il sangue di San Gennaro. Luci vaganti, come rossori improvvisi, colpiscono le figure: ombre vaganti, come di nuvola

che occluda il sole o la luna, intercettano a loro volta quelle luci: niente è realistico e tutto è reale. Reale nell'astanza propria della pittura, e cioè non flagrante. (Ivi, 397)

Brandi illustra una pura drammaturgia di fattori strutturanti che non smettono di intersecarsi e di interferire, dando luogo ad una rappresentazione ove ogni elemento prende senso solo se messo giustamente in relazione con ciò che, in maniera più o meno evidente, entra in contatto – o in contrasto – con esso. Si tratta di una scacchiera di spinte e contropunte ove, ad esempio, il dato cromatico si propaga in perfusione, toccando e irrorando tessuti, carni e materiali in forza della sua progressiva liquefazione nell'amnio di una luce che spazza la superficie dell'affresco, si accende senza preavviso e poi viene subito aspirata nella compatta densità di ombreggiature morbidamente avvolgenti, come intangibili spire di tenebra che poco a poco si serrano intorno ai corpi dei vari personaggi.

Posto dinanzi all'immagine, che cosa vi cerca lo sguardo di Brandi? Innanzitutto, egli tenta di scovarvi i molteplici punti di attivazione incrociata dell'azione, a partire dai quali inizia a tramarsi la fitta e tenace intelaiatura di dinamiche attorno a cui si sviluppano i tracciati figurativi chiamati ad imprimere un reticolare impulso costruttivo all'intera rappresentazione. Brandi sembra qui sezionare l'affresco, scomporlo in una precisa tabulazione di mobili nuclei formali, i quali non smettono di reagire alle pluridirezionali sollecitazioni che essi ricevono senza sosta da altre zone dell'opera.

Lo studioso punta a portare ad emersione i numerosi piani di elaborazione che pulsano sotto l'immagine: osservata in questo modo, essa non arriva mai a chiudersi sulla propria configurazione finale, ma sembra piuttosto sempre sul punto di dissaldarsi, finendo per esibire in ultimo l'ossatura portante che l'artista ha selezionato quale imbastitura originaria all'inizio del suo lavoro.

Brandi riesce a risalire al momento di progettazione e delineazione prima della spazialità specifica da cui prende le mosse quella che potremmo definire un'aurorale *formulazione d'immagine*: in questa *Deposizione* i moti convulsi delle figure umane, i panneggi tesi fin quasi allo strappo, la posizione obliqua e periclitante delle scale disposte ad assediare la croce, concorrono tutti in egual misura a comporre quella vibrante partitura tragica fatta di improvvise intensificazioni tonali.

Queste scorrono sulla superficie dell'intero impianto scenico, facendolo vacillare senza tregua, conferendogli un diffuso equilibrio oscillante, sempre prossimo a sgretolarsi in un rotto rosario di gestualità ormai divenute un po' innaturali, decisamente troppo pesanti o forzate. Ma ciò non accade perché Barocci allestisce la deposizione del Cristo proiettandola in un tempo che improvvisamente si arresta, lasciata come in sospensione in un frangente senza durata e senza sviluppo ove essa può conservare intatta tutta la sua rarefatta ed enigmatica sacralità, salvata dal rischio di tramutarsi in uno spaccato cronachistico e, quindi, umano, troppo umano. Nota Brandi:

[...] [I] colori, tutti distillati, tutti eterei nei loro trapassi di arcobaleno, sono come pollini che si depositano, polvere impalpabile delle ali delle farfalle. In questa scena esagitata in realtà non c'è che un continuo sorriso: e non è il sorriso delle labbra, in genere atteggiato a pietà, ma il sorriso che va al di là del personaggio e della azione raffigurata, una temperie irriducibile, un modo di essere sovransensibile. (Ivi, 398)

Non solo, ma di fronte a questo affresco l'autore concentra ripetutamente la sua attenzione sulla spazialità in cui esso viene a porsi: spazialità dell'immagine, spazialità dunque dell'*astanza* stessa che trasfigura i vari elementi realistici proiettandoli su di un immateriale proscenio tutto mentale. Qui l'evento rappresentato si modula in una sorvegliatissima orchestrazione di motivi organizzati secondo un compenetrarsi profondo di tempi forti e tempi deboli, i quali tendono

ora ad accelerare l'azione – come nello slancio improvviso delle braccia della donna gettata a soccorrere frontalmente la Vergine priva di sensi – ora a trattenerla nella sua proliferante vorticosità, come ad esempio accade con la grazia del braccio arcuato dell'uomo in rosso che, oltre ad essere il centro strutturale dell'opera, è anche l'unico punto di appoggio in cui si scarica tutto il peso del corpo morto del Cristo.

L'*astanza* designa qui quell'altrove assoluto dell'immagine, a cui però è possibile accedere in ultima istanza solo attraverso una lettura dell'opera illuminata dalla cognizione piena dei complessi codici figurativi messi in gioco dall'artista. Col Barocco e col primo Settecento la situazione non muta. Le tele del Fetti, ad esempio, si caricano di colori che sembrano essere stati sottoposti ad una prolungata macerazione, la quale ne ha moltiplicato le sfumature e le iridescenze (ivi, 495), per poi dare luogo ad un impasto cromatico corposo e vibratile: gli alberi dei suoi sfondi appaiono come “flabelli di penne di struzzo” (ivi, 496), mentre la profondità atmosferica ottenuta coll'abbassamento della linea dell'orizzonte trasforma la lontananza in “uno spazio vellutato” (*ibidem*), dove troviamo “una fibrillazione di luci e di riflessi, in cui l'immagine si addipana come una matassa di seta, aggregandosi luci come vaganti, ombre che sedimentano in disparte” (*ibidem*).

È difficile non rimanere affascinati da queste pagine sul Barocco italiano. Le trentacinque letture consacrate al Seicento sono forse quelle in cui Brandi profonde un maggior sforzo di ricerca espressiva. Ciò accade perché nel Barocco l'immagine deve innanzitutto districarsi dai vischiosi paludamenti della Maniera (ivi, 447), per risalire verso quella figuratività che raggiunge esiti indubbiamente virtuosistici, come nel caso delle nature morte del Caravaggio, le quali “insegna[no] a guardare la realtà” (ivi, 449).

Se l'*astanza* in Giotto e nel Barocco caricava la rappresentazione di un'inquieta aspirazione verso una trascendenza capace di attraversare il dato reale da parte a parte aprendovi squarci ove veder tralucere dei contenuti di alto significato teologale, ora l'immagine è come richiamata verso l'immanenza concreta, calamitata da quanto di più terreno vi sia in un oggetto quotidiano. La formulazione d'immagine diventa una sfida continua che l'artista barocco lancia alla realtà stessa.

Brandi coglie perfettamente questo elemento nuovo proprio del Seicento e in relazione a ciò arriva a mettere a punto una serie di descrizioni finalizzate ad inquadrare in dettaglio il modo in cui l'*astanza* viene a prodursi, per esempio, in un'opera del Caravaggio, ove lo studioso immediatamente isola quell'“uso formante della luce” (ivi, 454) la quale s'attorciglia ai corpi in un linguaggio di bagliori furtivi, scattanti e nervosi fino a tornire i volumi con una marezzata intermittenza di cromie soggette ad ampie escursioni chiaroscurali, grazie alle quali i profili delle figure vengono come sgusciati da un'ombra spugnosa per lampeggiamenti improvvisi.

Altre volte la luce appare prossima a solidificarsi in tutto ciò che incontra, incorporandosi al colore che, in tal modo, riesce a dare “un'evidenza quasi protendente dell'immagine” (ivi, 463). Il dato luministico diventa il vettore portante di quel fenomeno di diffusa iridescenza che Brandi ripetutamente chiama “transverberazione” (ivi, 470): essa fiorisce da quegli imbuti prospettici che il Borgia utilizza per verticalizzare lo spazio lasciando che le striature luminose si allunghino sulle pareti degli interni con un tracciato filante o si spezzino in uno sparpagliamento cangiante sulle fogge degli abiti, come increspandoli “di polvere d'oro e di sangue cagliato” (ivi, 467).

Agli occhi di Brandi in queste opere l'*astanza* si rivela nel momento in cui l'artista lavora l'immagine in modo da inchiodare paradossalmente la figuratività al rilievo materico degli oggetti ritratti i quali, per esempio, sotto lo sguardo del Morazzoni, del Ceruti, del Procaccini accennano a muoversi, scossi da un inavvertibile palpito di vita che li fa apparire come percorsi da un flebile tremito reso sulla tela tramite un effetto di serificazione luminosa, il quale dona

vibratilità a tutta la superficie stillante un tiepido umidore prossimo a raccogliersi in quella *fluenza* che lo studioso più volte mette in evidenza nella descrizione delle opere di Jan Lys (ivi, 499-500).

Altre volte Brandi si sofferma sull'ordito compositivo strutturato a spirale intorno al gioco di diagonali incrociate che generano un imposto architettonico congegnato in modo tale da prevedere più sorgenti di luce. Moltiplicata in tal modo, quest'ultima permette di segmentare in piani distinti la profondità degli spazi intercalandosi per larghe falcate alle spesse zone di penombra, oppure distillandosi in quella "fusione [...] emulsionata" (ivi, 530) di cromie che si sfrangano in una "lievitazione spumosa" (ivi, 502) di lucori oscillanti tra il madreperlaceo e l'erubescente, finalizzato a lasciare sopra gli oggetti come una trasparenza di vetro soffiato.

L'arte barocca ora coincide quasi totalmente con la perfezione tecnica di una resa figurativa che fa apparire l'oggetto stesso in tutta la sua ricchezza di sfumature cangianti. Ed è proprio in questa sottilissima scissione tra cosa e immagine che Brandi ci fa vedere senza sosta all'opera le innumerevoli manifestazioni di quella nozione chiamata *astanza*.

5. Conclusioni

Su questa tracimante ricchezza di autori ed opere si apre il Settecento che, agli occhi di Brandi, è il canto del cigno dell'arte italiana. Rappresentato attraverso appena quattordici letture, questo secolo appare come una lunga appendice del Seicento, una sorta di Barocco crepuscolare. *L'italianità*, inseguita e messa a fuoco per circa seicento pagine, ora sembra arrestarsi d'improvviso in una cristallizzazione di schemi formali esausti, privi di propulsione interna, vuoti moduli di un frasario che ormai non riesce ad esprimere più nulla. Chiosa laconico Brandi: "così, per noi, l'arte italiana cessa alla fine del Settecento" (ivi, 4).

Dalle nature morte dell'ultimo Seicento italiano alle primissime nature morte di Morandi, richiamate poco sopra, il passo è breve. In entrambi i casi l'*astanza* opera tra l'oggetto reale e la figura in modo tale che i legami tra questi due termini, antinomici ma congruenti, non siano mai del tutto interrotti. Da qui derivano anche, come noto, le sue perplessità relative all'arte informale, la quale agli occhi di Brandi dissolve in maniera traumatica ogni tipo di relazione tra il segno pittorico, la cosa concreta e una formulazione d'immagine che ormai non può più essere individuata come tale.

Certo, si tratta di posizioni che andrebbero problematizzate a fondo. Ma il nostro studio per ora si interrompe qui. In esso abbiamo cercato di sottolineare alcuni aspetti cruciali della riflessione di Brandi. Da Croce a Kant, dalla *querelle* con la *koinè* semiotica fino a *Disegno della pittura italiana*, egli non ha mai smesso di cercare nuove traiettorie di analisi lungo le quali riprendere sempre da capo la tematizzazione dell'immagine. Brandi, perciò, attraversa numerosi territori di speculazione tenendo sempre presente una doppia esigenza di natura metodologica:

1. L'immagine non sopporta in alcun modo di essere incapsulata in maniera definitiva in un discorso di natura teorica troppo rigido e cristallizzante. Egli sa che la lettura di un'opera d'arte non è un sigillo posto su di essa, ma è un modo per farla reagire e per riattivarla selezionandone alcuni elementi che d'improvviso riprendono vita sotto lo sguardo del critico. Proprio per questo abbiamo parlato di una *imagologia futura*, così da sottolineare che, agli occhi di Brandi, il lavoro di riflessione sull'immagine deve essere sempre ripreso da capo, senza cadere mai in sclerotizzazioni di carattere teorico, le quali finirebbero col bloccare il dinamismo endogeno dell'immagine.

2. Quest'ultima è sempre legata a doppio filo ad una vasta riflessione sul linguaggio, laboriosamente messo a punto per riferirsi ad essa. Come Longhi (Mengaldo 1975, 274-316) e Bigongiari (Crivella 2019, 185-204), Brandi sapeva fin dalla fine degli anni '40 che l'immagine non accetta di essere inserita entro classificazioni troppo rigorose, perché essa rimette sempre in discussione il mezzo stesso che ci permette di concettualizzarla. Per questo motivo, a nostro giudizio, un'analisi anche solo di natura stilistica del linguaggio critico usato in *Disegno della pittura italiana* di fatto può sottolineare con notevole chiarezza quali siano gli approdi effettivi a cui Brandi perviene sulla base della produzione dei decenni anteriori.

Non sbaglia pertanto Cesare De Seta quando afferma che

Brandi merit[a] un posto accanto a Mario Praz, a Giovanni Macchia, a Gianfranco Contini, a Roberto Longhi: vale a dire un posto accanto ad alcuni dei maestri scrittori – senza altra qualifica – del nostro secolo. La polita secchezza della sua scrittura è come un bulino che incide, è una spatola che modella, può aver la forza dello scalpello sul marmo e la leggerezza della penna di piuma su un codice miniato: Brandi nei suoi testi ci conduce per mano, ci fa vedere con chiarezza quel che non avremmo mai visto, ci indica itinerari che solo l'occhio sapiente della sua scrittura è capace di vedere. (De Seta 2013 [1991], 483)

Lo scritto del 1980 è una possente messa in opera di tutto ciò che Brandi aveva cercato di delineare fino ad allora in modo alquanto capillare, focalizzando dei nuclei strettamente teorici. Questi però non possono prescindere da una continua e puntuale contestazione intestina e da una riformulazione radicale che di fatto non solo finiscono per rendere fluidi e dinamici quei nuclei di partenza, ma conferiscono loro anche una vitale propulsione verso nuove frontiere di indagine.

Ciò è stato evidente nel passaggio dal *Carmin* al *Celso* e poi da quest'ultimo al *corpus* di scritti composti tra gli anni '60 e gli anni '70, ove cioè le questioni legate al kantismo rimaste in parte irrisolte trovano un nuovo inquadramento attraverso degli apporti derivanti da una certa lettura della fenomenologia husserliana. Ed ugualmente, i contrasti nati da un'interpretazione seccamente semiotica dell'immagine sfociano in una riconsiderazione del tema dell'*astanza*, questa volta usata come vero e proprio terminale esegetico per penetrare nell'articolazione minuta di tutte le opere che Brandi analizza dettagliatamente in *Disegno della pittura italiana*.

Per questo motivo abbiamo cercato di sottolineare come dalla metà degli anni Quaranta fino alla fine degli anni Settanta i legami tra una teoria dell'*astanza* e una tematizzazione ravvicinata delle questioni schiettamente linguistiche e stilistiche in Brandi si facciano sempre più evidenti e stretti. Col saggio del 1980 lo studioso avverte ormai chiara la necessità di mettere a punto un linguaggio critico capace di muoversi in perfetta aderenza rispetto alle linee di organizzazione interna dell'immagine astante, ovvero rinviante ad un oggetto reale figurativamente reinventato e riplasmato secondo modi di datità percettiva, i quali non possono coincidere con quelli preposti alla ricezione di quello stesso oggetto colto nella sua flagranza esistenziale.

Le nostre considerazioni si arrestano però qui. Il percorso tracciato, come visto, tenta di rispondere solo ad alcune delle tante questioni rimaste ancora inevase. L'estetica brandiana continua a funzionare ancora oggi come un laboratorio ove mettere alla prova una serie di assunti teorici che, probabilmente, solo se vagliati a partire dal loro punto di catastrofe possono veramente dare la misura effettiva della pregnanza euristica che essi sono in grado di dispiegare. Ed è forse proprio questo il grande nodo tematico che fino all'ultimo Brandi ha cercato affrontare.

Riferimenti bibliografici

- Barilli Renato (1964), *Per un'estetica mondana*, Bologna, Il Mulino.
- Brandi Cesare (1957), *Celso o della Poesia*, Torino, Einaudi.
- (1960), *Segno e immagine*, Milano, Il Saggiatore.
- (1962), *Carmine o della Pittura*, Torino, Einaudi.
- (1966), *Le due vie*, Bari, Laterza.
- (1974), *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi.
- (1976), *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino, Einaudi.
- (1980), *Disegno della pittura italiana*, Torino, Einaudi.
- Cali Carmelo (2006), "Immagine e percezione in Cesare Brandi", in Russo 2006, 121-134.
- Carboni Massimo (2004 [1992]), *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Milano, Jaca Book.
- Contini Gianfranco (1972), *Altri esercizi, 1942-1971*, Torino, Einaudi.
- Crivella Giuseppe (2019), "Lo sguardo babelico. Piero Bigongiari e i saggi sulle arti figurative", *Poli-femo. Nuova serie di "lingua e letteratura"*, voll. 17-18, 185-204.
- Croce Benedetto (1946), "Recensione a Carmine o della Pittura", *Quaderni della Critica*, vol. 2, n. 4, 81-83.
- D'Angelo Paolo (2006), *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata, Quodlibet.
- De Aloysio Francesco (1967), "Astanza e semiosi: l'opera aperta. Considerazioni sull'estetica di Cesare Brandi", *Trimestre*, vol. 1, n. 1, 56-82.
- De Seta Cesare (2013 [1991]), *Viale Belle Arti. Maestri e amici*, Milano, Bompiani.
- Diodato Roberto (2006), "Sul rapporto opera-coscienza-immagine", in Russo 2006, 47-58.
- Franzini Elio (2006), "Segno, simbolo e immagine", in Russo 2006, 25-36.
- Garroni Emilio (1986), "La definizione dell'arte. Lo statuto trascendentale dell'estetica: immagine, segno, schema", in Luigi Russo (a cura di), *Brandi e l'estetica*, Palermo, Università degli Studi di Palermo, 53-76.
- Mengaldo P.V. (1975), *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Milano, Bollati Boringhieri.
- Philippot Paul (1953), "Une phénoménologie de la création artistique", *Revue Internationale de Philosophie*, vol. 7, n. 26, 392-399.
- Russo Luigi, a cura di (2006), *Attraverso l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Palermo, Università degli Studi di Palermo-Centro Internazionale Studi di Estetica.
- Sartre Jean-Paul (1940), *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard.