

Epifania dell'astanza. Brandi, Joyce e il modernismo tradito

Davide Borsa

Politecnico di Milano, Scuola di Architettura e Società, DiAP

Abstract

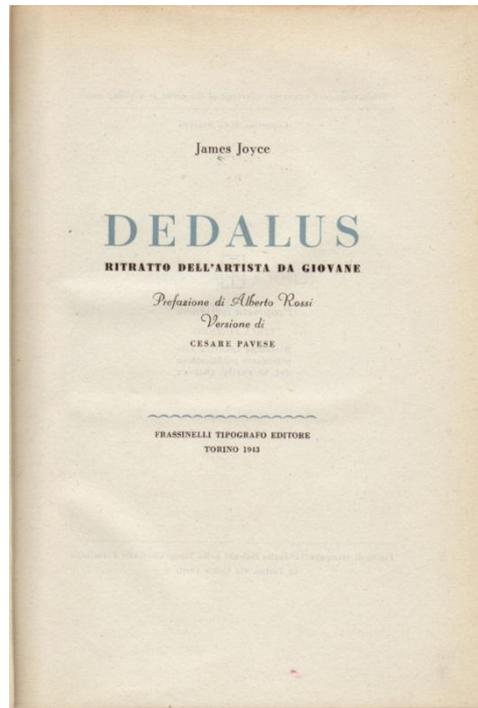
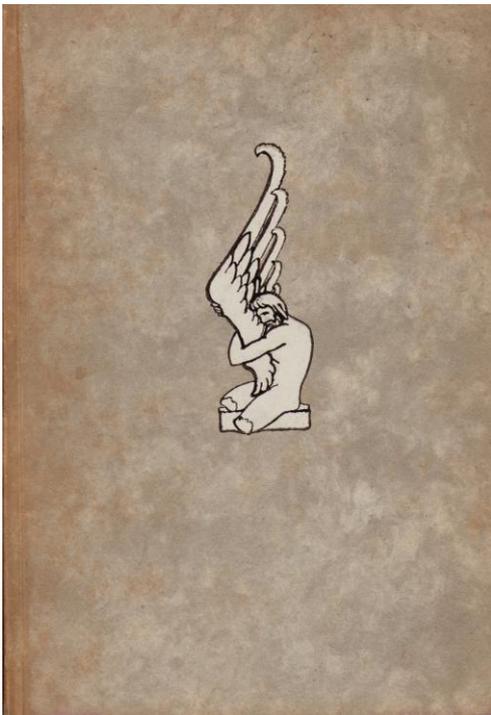
Davide Borsa analizza prestiti terminologici, riuso, invenzioni e 'fossili' lessicali come *epifania*, *fulgurazione*, *astanza*, nell'opera, nell'estetica e nel linguaggio di Cesare Brandi, individuando alcune caratteristiche dell'archetipo letterario italiano nel delicato momento di transizione dal postrocrocianesimo allo strutturalismo, approfondendone alcune costanti ideologiche. Pur muovendosi nel segno della ricerca della continuità nei valori tradizionali, Brandi compie un'originale rilettura dell'avanguardia europea modernista e di Joyce che gli consentirà di sviluppare un originale approccio terminologico al restauro e all'estetica.

Parole chiave

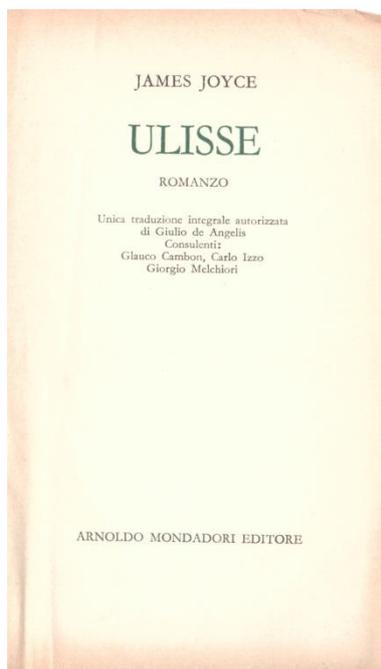
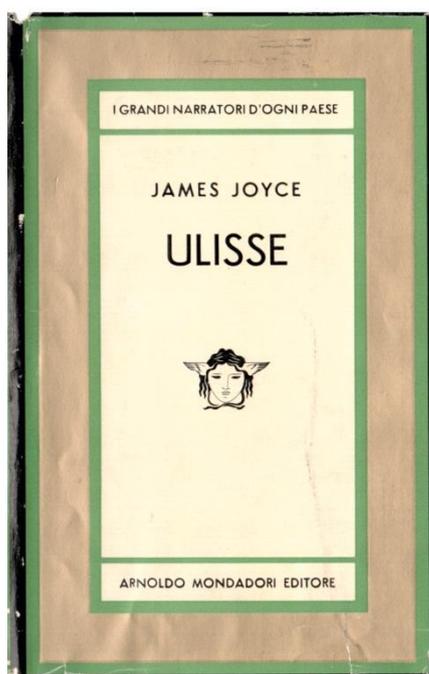
Brandi, Joyce, astanza, epifania, modernismo, restauro, critica, strutturalismo

Contatti

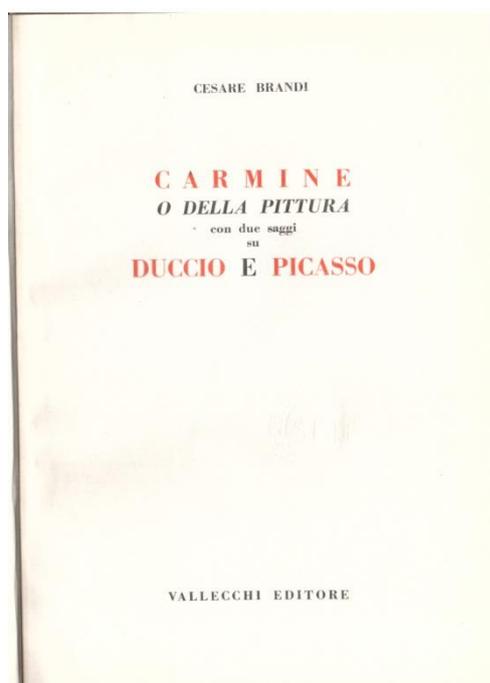
davide.borsa@polimi.it
davide.borsa@gmail.com



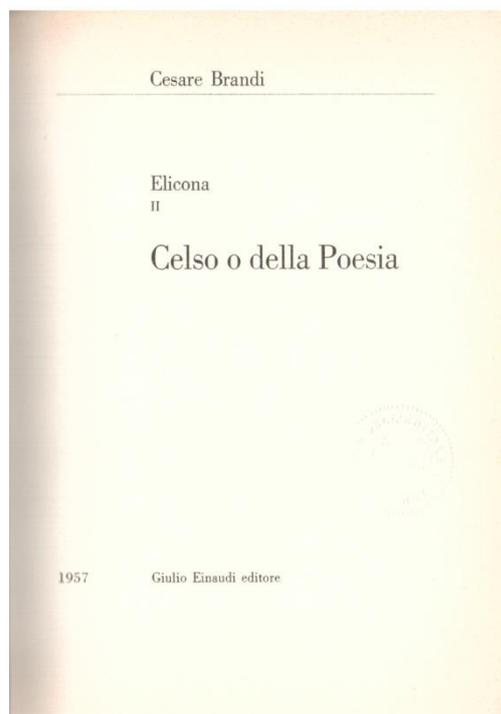
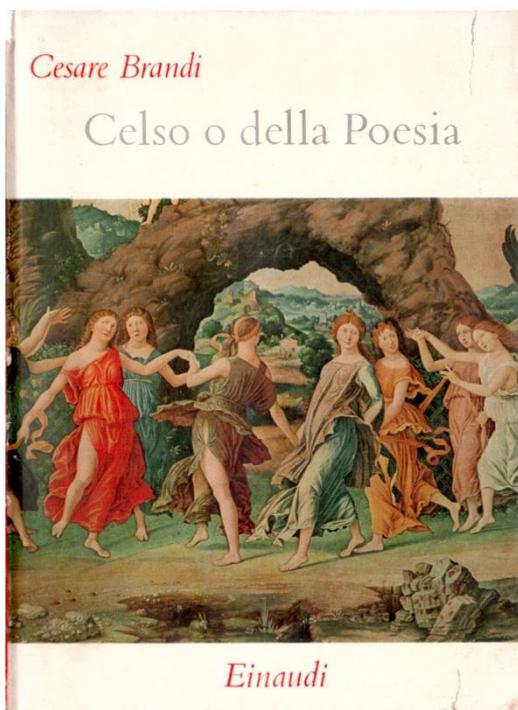
Copertina e frontespizio dell'edizione 1943 del *Dedalus*, Frassinelli, Torino (prima ed. 1933).



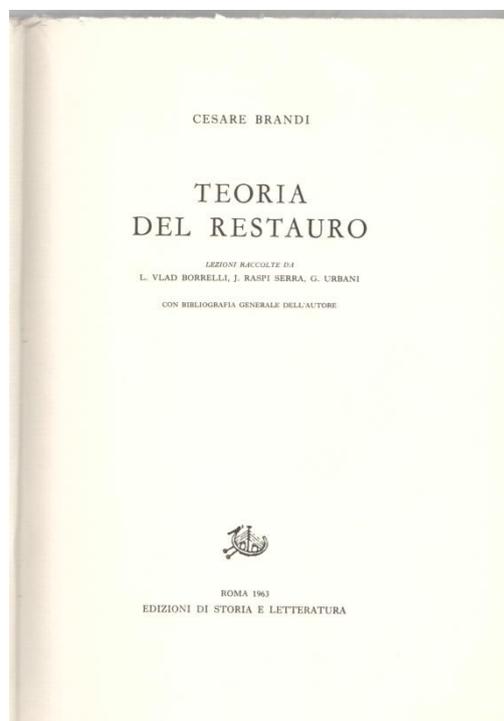
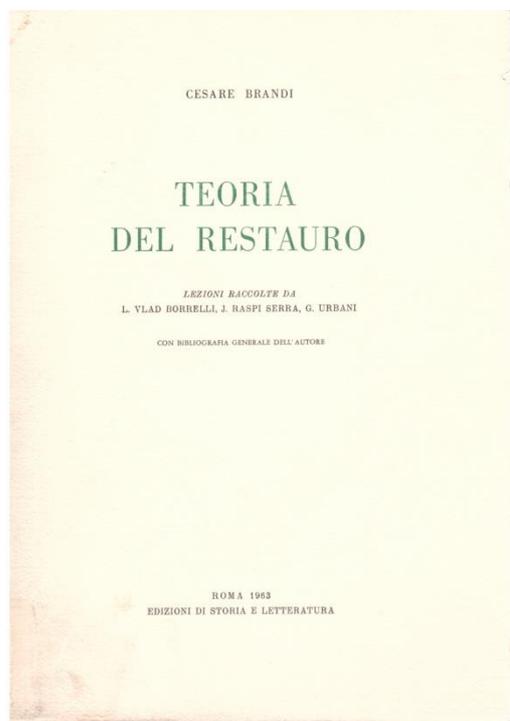
Sovracopertina e frontespizio della I ed. dell'*Ulisse*, Mondadori, Milano 1960, (tre ed. da ottobre a dicembre).



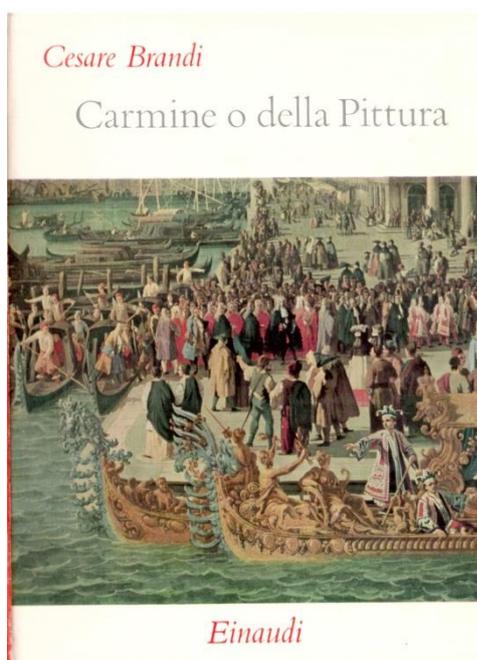
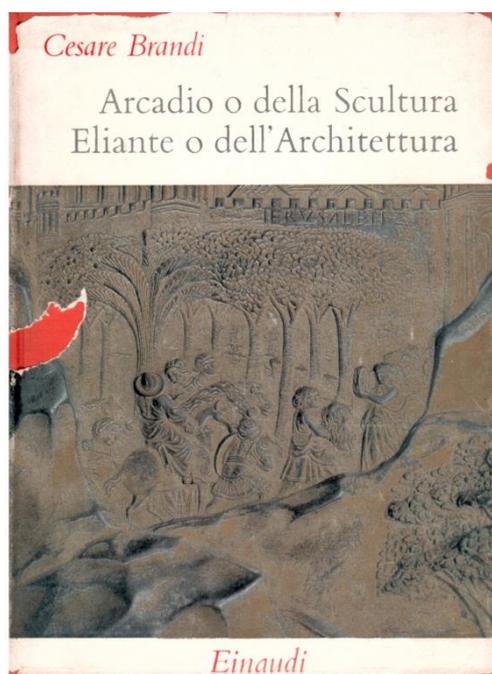
Sovracopertina e frontespizio della prima edizione del *Carmine*, Vallecchi, Firenze, 1947, (composto tra 1939-1943).



Sovracopertina e frontespizio della prima edizione del *Celso*, Einaudi, 1957. Il ciclo dei dialoghi sulle arti *Elicona* comprende *Carmine o della Pittura*, (II ed. Einaudi 1962) *Celso o della Poesia* e *Arcadio o della Scultura Eliante o dell'Architettura* (I ed. Einaudi 1956), pubblicati solo nel dopoguerra.



Copertina e frontespizio della I ed. di *Teoria del restauro*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1963.



Sovracopertine dell' *Arcadio* (1956) e del *Carmine* (1962) per i tipi Einaudi.



Brandi, Argan e Carlo Levi in una foto della metà degli anni cinquanta.

1. Intertestualità e varianti metatestuali: roba tedesca ultraprofonda

Fu il poeta che segnalò il passaggio dalla immagine alla parola e dalla parola al concetto. Il Filologo, di questa parola in movimento, si spaventa: e la trafigge con lo spillo.¹

La materia dell'opera d'arte

Il primo assioma relativo alla materia dell'opera d'arte come unico oggetto dell'intervento di restauro esige un approfondimento del concetto di materia in relazione all'opera d'arte. Il fatto che i mezzi fisici di cui abbisogna l'immagine per manifestarsi, rappresentino un mezzo e non un fine, non deve esimere dall'indagine di che cosa costituisca la materia rispetto all'immagine, indagine che l'Estetica idealistica ha creduto in genere di trascurare ma che l'analisi dell'opera d'arte invincibilmente ripresenta. Del resto già Hegel non poté esimersi dal riferirsi al «materiale esterno e dato», seppure non dette una concettualizzazione della materia riguardo all'opera d'arte. In questo rapporto la materia acquista una precisa fisionomia ed è in base a tale rapporto che deve allora essere definita, poiché sarebbe del tutto inoperante rifarsi ad un punto di vista ontologico, o gnoseologico o epistemologico. Sarà solo in un secondo momento, quando si giungerà all'intervento pratico di restauro, che bisognerà anche una conoscenza scientifica della materia nella sua costituzione fisica. Ma preliminarmente, e soprattutto in relazione al restauro, va definito che cosa sia la materia in quanto rappresenta contemporaneamente il tempo e il luogo

¹ Cesare Brandi, *Celso o della Poesia*, (1957 I), Editori Riuniti, Roma, 1991, pp. 48-49.

dell'intervento di restauro. Per ciò noi non possiamo servirci che di un punto di vista fenomenologico, e, sotto quest'aspetto, la materia si estende, come «quanto serve all'epifania dell'immagine». Una tale definizione riflette un procedimento analogo a quello che conduce alla definizione del bello, non altrimenti definibile che in via fenomenologica, come già fece la Scolastica: «quod visum placet».²

Tre avvenimenti editoriali, due legati tra di loro e uno apparentemente senza alcun nesso con gli altri due si succedono nel breve arco di tre anni: nel 1960³ appare nella collezione verde della collana *Medusa* mondadoriana la traduzione italiana dell'*Ulysses*⁴ di Ja-

² Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977, p. 9.

³ È il momento che rappresenta una cesura decisiva con l'assetto politico che si era definito fra gli anni '40 e '50, la fine del 'centrismo' e l'avvento delle nuove forme del protagonismo collettivo come scrive Guido Cranz: «La questione della censura sarà uno dei nodi che dovrà sciogliere, nel 1962, il primo governo di centro-sinistra: i modi e i limiti con cui la questione sarà affrontata sono, come vedremo, significativi. Lo sono particolarmente, va aggiunto, proprio perché l'Italia conosce in quegli anni processi molteplici di sprovincializzazione e di «consumo culturale». Alle grandi tirature del *Dottor Živago* e del *Gattopardo* – del 1957 e del 1958 – seguono larghi successi di romanzi italiani come *La ragazza di Bube* di Cassola (1960), *La noia* di Moravia (1960), *Il giardino dei Finzi Contini* di Bassani (1962). *La ragazza di Bube* diventa anche un film (per la regia di Luigi Comencini, 1963), e film fortunati sono tratti in quegli anni anche da *Il maestro di Vigevano* di Mastronardi (Elio Petri, 1963) e da *La vita agra* di Bianciardi (Carlo Lizzani, 1964). *Il Gattopardo*, poi, diventa anche un capolavoro cinematografico grazie a Luchino Visconti (1963). Nel 1960 è finalmente tradotto l'*Ulisse* di Joyce, pubblicato da Mondadori nella collana della Medusa: mescolato cioè a libri in altro modo significativi come *Sulla strada* di Kerouac e *Lolita* di Nabokov, dell'anno precedente. È una «mescolanza» che sarà in qualche modo riproposta, pochi anni dopo, sin dalla collana più popolare degli «Oscar»: al primo titolo, *Addio alle armi*, fanno immediatamente seguito, ad esempio, *La ragazza di Bube* di Cassola e *La nausea* di Sartre. Si scorra anche – alternando narrativa e saggistica – il catalogo della Feltrinelli. Sull'Italia di quegli anni troviamo libri come *Milano*, *Corea* di Alasia e Montaldi (1960) e *L'immigrazione meridionale a Torino* di Fofi (1964), o – per altri versi – i romanzi di Testori e – naturalmente – quelli di Arbasino: da *L'anonimo lombardo* (1959) a *Parigi o cara* (1960), sino a *Fratelli d'Italia* (1963). Accanto a *L'élite al potere* di Wright Mills (1959) troviamo la *Teoria scientifica della cultura* di Malinowski o il Baran de *Il «surplus» economico* (entrambi del 1962), o ancora *La rivoluzione sessuale* di Wilhelm Reich (1963). Nella narrativa, accanto a *Homo Faber* di Max Frisch (1959) e a *Il tamburo di latta* di Günter Grass (1962) troviamo due libri che ci conducono nei paesi dell'Est: nel 1959 *La madre dei re*, di Kazimiers Brandys (scritto nella convulsa stagione del 1956-57 polacco) e nel 1962 *La resa dei conti* di Tibor Déry (lo scrittore ungherese condannato a 4 anni di carcere dopo la rivolta del 1956). Fra i successi dell'Einaudi del 1961 spicca un libro già stampato nove anni prima, con altro titolo e senza particolari echi, dall'editore Gherardo Casini: *Il giovane Holden* di Jerome David Salinger. Si ricordino naturalmente anche gli altri scrittori italiani che più fortemente segnano la narrativa degli anni del boom (a molti dei quali abbiamo già fatto riferimento), e le tematiche sottese a un libro come *Apocalittici e integrati* di Umberto Eco (1964): una esplicita e polemica risposta a *Eclissi dell'intellettuale* di Elémire Zolla (1959) e – più in generale – un contributo «radicale» al dibattito sulla cultura di «massa». Non a caso, il titolo entra nell'uso comune, a sintetizzare un clima. Di altri versanti di quel clima dà conto una breve risposta del 1961 di Pasolini a Carlo Salinari, a seguito di una polemica sul suo lavoro più recente: «*La religione del mio tempo* esprime la mia crisi degli anni sessanta... La sirena neocapitalistica da una parte, la desistenza rivoluzionaria dall'altra: e il vuoto, il terribile vuoto esistenziale che ne consegue. Quando l'azione politica si attenua, o si fa incerta, allora si prova o la voglia di evasione, del sogno [...] o un'insorgenza moralistica (la mia irritazione contro certa ipocrisia delle sinistre)». È solo un piccolo scampolo: serve a ricordare che non erano solo gli orizzonti tradizionali della cultura cattolica ad essere messi in discussione.» Guido Cranz, *Storia del miracolo italiano*, Donzelli, Roma, 2003, pp. 154-155.

⁴ Trad. Giulio De Angelis, consulenti Glauco Cambon, Carlo Izzo, Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano, 1960.

mes Joyce, 38 anni dopo quella parigina e 26 anni dopo l'americana. L'avvento di un romanzo che, come ricorda Carmelo Bene⁵ intervistato da Antonio Debenedetti nel 1988, tutti ormai ostentavano nelle loro biblioteche ma pochissimi leggevano, segna l'inizio di una seconda vita nella fortuna critica di un autore che il pubblico letterario italiano aveva iniziato a conoscere dalla recensione del *Portrait* di Diego Angeli dal curioso titolo *Un romanzo di gesuiti*⁶ apparsa nel lontano 12 agosto 1917 su «Il Marzocco». Nell'aprile del 1962 esce con il consueto tempismo per Bompiani *Opera aperta* di Umberto Eco, contenente l'ampio saggio sulle poetiche di Joyce *Dalla «Summa» a «Finnegans Wake»*.⁷ Nel 1963, a Roma, Cesare Brandi raccoglie quella silloge di saggi, frutto di venti anni di esperienze e riflessioni sul campo che sarebbe diventata, sotto il titolo di *Teoria del restauro*, la sua eredità spirituale per le Edizioni di storia e letteratura di Don Giuseppe De Luca.⁸

Il teorico, critico e storico dell'arte non sarebbe più tornato direttamente su quei temi tecnico-teoretici né li avrebbe mutati negli anni seguenti, neanche al momento della sua seconda edizione per Einaudi nel '77, tanto meno per quella del suo libro più impegnativo, vera summa di tutta la sua esperienza critica e teoretica che sarà *Teoria generale della critica* (1976). In quanti vi si fossero avventurati, la lettura dei suoi primi saggi più propriamente di estetica, il ciclo dei dialoghi di *Elicona*, aveva causato già una certa vertigine distorsiva percepibile fin dalla prima edizione del *Carmine*, già segnalata dal Croce: un sincretismo che pare anticipare o riassumere tutti gli sviluppi successivi, benché all'epoca quelle fonti del pensiero fenomenologico e scientifico non potessero essere *direttamente* koinè critica comune. Ebbene, nessuna di quelle fonti poteva dirsi adeguatamente e ragionevolmente rappresentata in quanto già assimilata e inclusa in un quadro storico che contemporaneamente la trascendesse. Caduto anche il problema della censura fascista, almeno per questi argomenti, non si capiva la necessità di tacerne l'origine, se non per un prevalere della forma sul contenuto, sempre meno giustificabile e frutto delle compromissioni di una stagione. Oltretutto, l'esplicitarsi di quelle fonti avrebbe potuto garantire una maggior comprensione e una migliore percezione dell'originalità dell'autore, che co-

⁵ Carmelo Bene su James Joyce, intervista di Antonio Debenedetti, tratta dal programma televisivo RAI *Una sera, un libro*, 1988.

⁶ Diego Angeli, *Un romanzo di gesuiti*, in «Il Marzocco», XXII, n. 32, 12 agosto 1917.

⁷ Saggio ripubblicato nel 1966 in una versione aggiornata sempre da Bompiani nella collana «Delfini cultura» con il titolo *Le poetiche di Joyce*. Nello stesso anno Cesare Brandi pubblica *Le due vie*, per i tipi Laterza.

⁸ «Nel 1960, compiendosi vent'anni del funzionamento dell'Istituto Centrale del Restauro, che avevo costituito nel 1939 e diretto continuativamente fino ad allora, don Giuseppe De Luca, letterato e amico di artisti, proprietario delle edizioni di Storia e Letteratura, volle avere in un volume gli scritti e le lezioni che durante quel ventennio avevo dedicato al restauro. Licia Vlad Borrelli, Joselita Raspi Serra, Giovanni Urbani, che all'Istituto avevano lavorato sotto di me, si accinsero a ordinare gli scritti e a raccogliere le lezioni. Nel 1961, chiamato alla cattedra di storia dell'arte dell'Università di Palermo lasciai l'Istituto. Il libro uscì a Roma nel 1963, né don Giuseppe De Luca poté vederlo stampato. Esauritasi ormai l'edizione, ma non la funzione, essendo anzi accresciuta in tutto il mondo l'attività di restauro, ma non altrettanto migliorata, per la formazione di restauratori e di critici d'arte, che alle opere d'arte debbano provvedere, una ristampa era richiesta e vi ha provveduto l'editore Einaudi, nel quadro della pubblicazione delle mie opere. Nella nuova edizione il testo è restato immutato, non avendo ravvisato motivi di cambiamento, ed essendo d'altronde un'opera di teoria anche se rivolta a reggere e istituire una determinata pratica, che nell'opera dell'Istituto Centrale del Restauro vede la sua proficua continuazione. Si aggiunge solo in fine la *Carta del Restauro*, promulgata nel '72 e che attinge quasi completamente nella sua normativa ai principi che si esplicitarono in queste pagine». Cesare Brandi, *Avvertenza*, nella seconda edizione di *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977, p. VII.

me nell'immagine joyciana del Dio demiurgo-artista, si era invece ritirato dalla scena. Ma forse c'era di più: l'ambizione di Brandi di fondere in un unico corpus teoria della critica e letteratura.

Ecco perché diventa interessante stabilire con qualche ragionevole certezza, anche indirettamente attraverso l'individuazione di spie lessicali, quali fossero le fonti, presumibilmente letterarie, in cui si sono determinati il superamento e la messa in discussione delle tesi di estetica improntate all'idealismo e allo storicismo, che godevano in Italia di un'indiscussa posizione egemonica. Ancora più difficile diventa nel dopoguerra distinguere entro la spessa coltre di *fumus* con cui la riproiezione del pensiero idealista, crociano e gentiliano, aveva offuscato la cultura italiana.⁹ Indubbiamente questa agnizione co-

⁹ «Dopo aver determinato per più di mezzo secolo il corso della cultura italiana, l'influenza di Benedetto Croce cominciò, attorno agli Anni Cinquanta, a essere discussa; da allora, la sensibilità critica si è orientata in direzioni diverse rispetto a quelle tracciate dal filosofo napoletano, ma si è avvertita anche la necessità di fare i conti con esse, dando così origine a un ripensamento meditato sull'opera di Croce. L'avvio è stato dato dalla grande biografia di Fausto Nicolini; in seguito sono venuti il volume di De Caprariis, Montale e Valiani, i Ricordi familiari della figlia Elena, il numero di «Terzo Programma», lo strepitoso saggio di Contini su *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, e ora il primo volume di una vasta scelta dell'epistolario crociano che si affianca al numero della «Rassegna della letteratura italiana» di Binni che è il contributo più organico sul piano storico preparato per il centenario della nascita di Croce. Come scrive Binni nella Premessa, l'articolato insieme di studi non è «né agiografico né partigiano e fazioso, che al fondo dei singoli saggi, pur nella varietà delle impostazioni personali, vive certamente una comune prospettiva di volontà di comprensione storica delle posizioni e degli interventi crociani, del loro significato entro la generale metodologia del Croce e nell'eccezionale vitalità del suo ricambio fra esperienza critica concreta e sviluppo metodologico, entro la storia viva degli sviluppi metodologici e critici precedenti e successivi, entro una visione dinamica e critica dello svolgimento della storia della critica nei suoi nessi culturali e storici». Questa impostazione critica, ma obiettiva, consente ai vari collaboratori che esaminano gli studi dedicati da Croce alla letteratura italiana di ripercorrere l'intero arco della critica crociana a partire dalla poesia di Dante per arrivare fino alla letteratura della Nuova Italia e al Novecento. Sono soprattutto i difficili rapporti fra Croce e la letteratura contemporanea che vanno oggi rivisti per cercare di capire le ragioni di certi rifiuti o di certe incomprensioni. Croce non fu affatto generoso verso le esperienze letterarie del nostro secolo, ma non è neppure giusto, afferma Binni in *Croce nella critica letteraria del Novecento*, pensare a Croce come a un isolato: in realtà «il Croce fu, per lungo arco di tempo, formidabile soggetto e oggetto di vivo dialogo metodologico e critico. E la sua presenza appare tanto più vera e valida quanto più reinserita in quel dialogo, in cui egli contribuì a stimolare la stessa forza dei suoi avversari, ricavando a sua volta dalle sue polemiche e discussioni con quelli un vivo incentivo allo sviluppo della propria originale problematica, internamente collegata a un vivo ricambio fra meditazione estetica, metodologica e critica effettiva». Questa precisazione storica di Binni, ricordando appunto la Premessa, non va presa come una professione di fede crociana, ma come una doverosa messa a punto; tanto più che Binni non tralascia poi di porre in evidenza certi «motivi di dissenso» con la critica crociana: «insufficienza di analiticità e di comprensione dello stile, genericità di formule più pertinenti al 'mondo' che alla forma concreta degli scrittori, mancanza o rifiuto di filologia e tecnica, o ignoranza e squalifica, per preclusione razionalistica-idealistica, della lezione della psicoanalisi o di esperienze irrazionalistiche». Queste tipiche preclusioni crociane sono rivolte soprattutto alla letteratura contemporanea. I volumi de *La letteratura della Nuova Italia* compongono sì, come dice Innamorati nel suo saggio, una grande storia della cultura letteraria, compiuta monograficamente, ma non per questo frammentaria o scomposta in tanti isolati medaglioni, perché anzi una intensa vita di relazione anima quelle monografie», ma una storia che in effetti si rivela tendenziosa nelle scelte e parziale per le omissioni. Vale come grande affresco culturale, come esempio di coerenza metodologica, tuttavia si sente quell'insufficienza di «analiticità e di comprensione dello stile» denunciata da Binni che conducono lo studioso a stabilire dei valori dubbi – Francesco Gaeta, Balsamo Crivelli, Clarice Tartufari, a cui fa eccezione il doveroso omaggio a Bacchelli –, a non tener conto dei fermenti letterari che nei primi anni del secolo si agitavano non solo in Italia ma più a largo raggio in Europa. Ma, come os-

stituisce un problema ideologico, ancor prima che filologico, per una cultura come quella italiana i cui confini sfrangiati dell'idealismo sono senz'altro più ampi di quella crociana «cerchia segnata e coltivata dal lavoro italiano di estetica» dal quale prende spunto l'eclissi che ha, per così dire, propiziato l'avvento di una notte dove tutte i gatti sono neri e di una critica 'della continuità' che, come nel ritratto di Dorian Gray a volte dona non richiesta l'immemore eterna giovinezza:

Qual è questa nuova prospettiva che sotto un platano di platonica memoria, in un lungo pomeriggio d'estate, azzerata la «fede corrente» Eftimio dispiega a Carmine? Ma prima chiediamoci in che modo il novello teorico ha potuto ripopolare, con le «molte cose giuste e calzanti» raccomandate dallo stesso Croce, il suolo natio dell'estetica dopo averlo reso una tabula rasa. Cosa, quale attrezzatura, in altre parole, ha consentito a Brandi di operare lo sfondamento della «cerchia segnata e coltivata dal lavoro italiano di estetica», della quale pur si era nutrito, per guadagnare le sue nuove mete speculative?» e ancora dove e come cercare i valori che contraddistinguono l'originalità di un autore, il *quid* che «può far apprezzare senza margini di equivoco lo spessore e l'inconfondibile "stile" della sua estetica». ¹⁰

Nel corso di questo saggio procederemo in direzione contraria, seguendo un'illuminazione del Praz, e sostituendo al giudizio estetico quello critico cercheremo di scoprire, seguendo un certo italianissimo filone *dell'amor sensuale per la parola*,¹¹ quanto si tratti di «ispirazione mediata»¹² oppure di autentica marca per il pensiero critico

serva Claudio Varese in *Croce e il Novecento*, egli faceva sempre riferimento «a una particolare situazione etico-politica definita e datata, a quella dell'Europa della borghesia liberale antecedente al 1914», che lo portava a criticare Mallarmé, Valéry e Proust, a ignorare Joyce, Kafka, Svevo, per guardare con attenzione a Thomas Mann, soltanto però per «riferimenti metodologici e morali non interessandosi ai problemi e ai complessi valori così moderni di quell'artista». È tuttavia doveroso dire che se l'idealismo crociano ha impedito la circolazione in Italia di alcune fra le tendenze più avanzate della cultura europea, dalla linguistica al neopositivismo, la lezione di Croce non può essere giudicata sulla sola base del giudizio negativo sui contemporanei. Infatti, c'è qualcosa di più da rilevare, ed è quell'accostamento, sul piano etico, alla «fede degli stoici» avanzato da Montale con cui Varese conclude il saggio e che chiude questo numero crociano della «Rassegna della letteratura italiana». Cfr. Sergio Pautasso, *Croce e il Novecento* (marzo 1968) ora in *Le frontiere della critica*, 1972, Rizzoli, Milano, pp. 212-214.

¹⁰ Luigi Russo, *Prefazione*, in Cesare Brandi, *Carmine o della Pittura*, Editori Riuniti, Roma, 1992, p. XIX ss.

¹¹ Mi riferisco naturalmente al saggio finale delle celeberrime gallerie di «soggetti anticrociani» *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica: D'Annunzio e l'amor sensuale per la parola*. Nella *Avvertenza alla seconda edizione* (1930-1942) aveva scritto «Occorrerà avvertire fin dall'inizio che la presente opera non può interessare che indirettamente la critica estetica, almeno nella forma in cui quella critica s'è venuta precisando in Italia nel nostro tempo», e nella *Nota* del '76 precisato «La presente opera ha avuto molta fortuna all'estero, specialmente nei paesi anglosassoni, in cui il titolo dell'edizione inglese, *The Romantic Agony*, è oramai termine corrente nel linguaggio della critica.[...] Va tenuto presente che quest'opera è stata scritta prima del 1930, quando di tipologie e archetipi poco o punto si parlava; ha perciò sotto questo aspetto un carattere pionieristico. [...] In Italia la penetrazione è stata assai più lenta, ostacolata in un primo tempo dall'indirizzo idealistico». Mario Praz, *Nota a questa edizione*, in *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1976, p. XIII.

¹² «Ma, in sede di giudizio estetico, distinguere tra ispirazione immediata, o di primo grado, cioè sorta da una personale contemplazione dell'universo, e ispirazione mediata, o di secondo grado, cioè sorta da una personale contemplazione d'una contemplazione altrui; fare, in altre parole, una distinzione basata sul genere dei motivi d'ispirazione, equivale a voler introdurre in quel giudizio un fatto estraneo, dal momento che sia il motivo naturale che il motivo letterario non sono rimasti fatti bruti, identici a

d'ispirazione epifanica, costellato di *fulgurazioni* e *astanze*. Dove e quando sarebbe dunque possibile collocare l'epifania estetica di Cesare Brandi è un tema interessante, premessa a una domanda forse ancora più intrigante sul perché dell'apparire di questa epifania,¹³ o meglio, del suo riapparire nello scenario della ricostruzione culturale del dopoguerra:

Sessant'anni fa, in Italia e dappertutto, la ricerca delle fonti era diventata una sorta di mania; sembrava il fiore più bello e più raro delle ricerche letterarie: chi scopriva le cosiddette fonti di una poesia, guadagnava una sorta di medaglia al valore, e una medaglia d'oro. Altro ricordo giovanile: un filologo, mio amico e direi collega nella frequenza degli archivi e biblioteche, acerrimo ricercatore di fonti, mi comunicò un giorno, a bassa voce, con una contrazione di amaro e sincero disgusto sulle labbra, il conclusivo suo aforisma: — I poeti sono grandi ladri! — Al che io, per rafforzarlo nel suo convincimento, gli citai il motto che si attribuisce al Voltaire: che i veri poeti fanno peggio, perché non solo rubano, ma ammazzano coloro che hanno derubati.¹⁴

2. Varianti metatestuali

Nonostante il nostro autore sia sempre un poco restio a mettere a disposizione un quadro organico e diretto delle proprie fonti (almeno fino alla sua seconda stagione saggistica da *Le due vie* a *Segno e immagine* e *Teoria generale della critica*, comunque sempre parsimoniosa),¹⁵ come non mancò di sottolineare il Croce nella sua arguta recensione al *Carmine*¹⁶

se stessi, nella nuova visione dell'artista. [Come disse Heinrich Füssli, il grande pittore svizzero naturalizzato inglese (Henry Fuseli) che imparò dall'opera degli altri pittori, il genio può adottare, ma non mai rubare]. Ivi, p. 330.

¹³ Sullo sviluppo della *poetica epifanica* vedi Palmira De Angelis, *L'immagine Epifanica. Hopkins, D'Annunzio, Joyce: momenti di una poetica*, Bulzoni, Roma, 1989.

¹⁴ Benedetto Croce, *La ricerca delle fonti — per la critica di quella che così si chiamava —* (1942, III) in *La poesia. Introduzione alla critica e alla storia della poesia e della letteratura*, Laterza, Bari, 1969, pp. 330-331.

¹⁵ «Aspetto curioso, in quanto da medievista provetto, era abituato alla ferrea disciplina dei registi e delle schede critiche che però nella critica filosofica, mentori gli spiritualisti Croce e Gentile, ambiva a una ideale emancipazione del pensiero. Reticenza che non sorprende, specie in un ambito dove il dialogo doveva spesso rappresentare attraverso la finzione quella dialettica immanente che differenziava la cultura reale rispetto a quella presunta dall'egemonia di controllo dello stato autoritario fascista. Il dialogo, forma indiretta diventa nei protagonisti della cultura della guerra a volte comodo alibi o crudele e pericoloso escamotage per esprimere i propri pensieri, attraverso l'artificio retorico di sottomettere o rappresentare i conflitti di fronte a un'*auctoritas* che si presuppone comunque differente, distante e diversa. Un problema quindi prima ancora che di rappresentazione, di autorappresentazione, e spesso utilizzata da figure intellettuali di primo piano, come Cesare Cattaneo e Giuseppe Pagano per tessere un 'impossibile' dialogo 'indiretto' con il potere». Cesare Cattaneo, *Giovanni e Giuseppe. Dialoghi di architettura*, a cura di Ornella Selvafolta, Jaka Book Milano, 1993.

¹⁶ «Questo libro è da raccomandare agli studiosi della teoria dell'arte così per le molte cose giuste e calzanti che dice come per lo spirito che l'anima. Non che contenga concetti o avviamenti fondamentalmente nuovi in quella, teoria, perché esso si muove (né poteva 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 «storico», dell'arte, è di tutta questa estetica (ora minacciata, è vero, di morte dai nuovi ariosteschi «Atlanti», cioè dai vecchioni decrepiti che assumono sembianti di giovani arditi, montatiti l'ippogrifo del materialismo storico [Argan?]; (ma son cose da ridere). Per altro, il Brandi non ripete, ma riporta e risponde a modo suo quei concetti e quelle critiche acquisite, e così li ripresenta rinfrescati. Forse avrebbe, fatto meglio a scegliere altro modo letterario di esposizione che non sia il dialogo,

riteniamo che qualche indizio possa emergere da una maggiore attenzione ai prestiti lessicali, a partire da *fossili guida*, quali *epifania* e di *fulgurazione*, nel confronto tra Brandi e James Joyce, l'autore «epifanico» per eccellenza. In particolare, il raffronto con il suo capolavoro giovanile, il *Dedalus*, ci consente di affermare che quel testo può essere considerato una fonte implicita sia per il modello dialogico-filosofico delle dispute dottrinarie di *Ellicona*, sia come ispirazione diretta per alcuni passaggi tra i più significative e densi di *Teoria del restauro*.

Il problema è tutto nella insidiosa domanda crociana «Che cosa è l'arte?» (quando i confini tra artistico e extrartistico dei canoni andavano allargandosi, scomponendosi e ridefinendosi) e dunque in quella rivoluzione e crisi dei generi che non poteva che attraversare anche il saggio scientifico, soprattutto in campi del sapere la cui materia è sostanzialmente debitrice alle scienze umane di una eredità di valori da attualizzare sincreticamente in una retorica contemporanea. Lo stile può diventare, e spesso lo è stato, la maschera ideologica nella quale sciogliere i nodi problematici del pensiero critico, al fine di rappresentarne una visione pacificata, astorica, anodina e coerente, che attui delle 'rivoluzioni' solo per vie interne alla disciplina, mancando però l'obbiettivo di ricollegarla alle esigenze e alla domanda di libertà e progresso sociale, di condivisione e verifica e etica della conoscenza,¹⁷ oppure diventare esso stesso il simbolo e la nemesis di un epocale *Zeitgeist*, offrendo una rappresentazione esatta e coerente della realtà o una sua grottesca e sviante deformazione.

perché, il suo, dialogo non è, consistendo in una lunga trattazione dottrinale, che un « Carmine » di rado e con poca forza interrompe o commenta, posta in bocca a un personaggio che egli denomina «Eftimio » (e che sarà, se ben intendo, un « Euthymos » alla greca, cioè un uomo di animo generoso, il che ben gli converrebbe). Tanto valeva adottare la diretta forma dottrinale, la quale lo avrebbe vantaggiosamente indotto a citare metodicamente la letteratura dell'argomento e a mettere in rilievo dove egli la svolga e dove se ne discosti e la corregga [...] Questo punto ha inculcato nei suoi scritti [Croce] molte volte, e perciò anche ha sempre parlato di liricità e non mai di lirismo », cosa da lui aborrita; onde è fuori luogo l'obiezione del Brandi che « se il lirismo potesse assumersi a carattere distintivo dell'arte rispetto alle altre attività dello spirito, dovrebbe darsi una configurazione estetica anche dell'azione generosa di chi si getta in mare per salvare uno che annega. Cotesto non ci misi io, ma cotesto vi fu messo da un estetico improvvisato dell'età fascistica [Gentile], che nel campo estetico includeva, nonché un atto generoso, perfino il combinare una mala azione, e, ignaro com'era di letteratura, non gli era dato qui neppure richiamare a suo conforto l'arguto e ironico titolo del libro del De Quincey: *Dell'assassinio considerato come una delle belle arti* ». Benedetto Croce, recensione a *Cesare Brandi, Carmine o della pittura* in « Quaderni della "Critica" » diretti da Benedetto Croce », aprile 1946, n. 4, p. 81.

¹⁷ La dialettica tra norma e scarto e la necessità di una stretta relazione «etica» tra referente e significato viene sottolineata da Franco Fortini come compito generazionale, per superare l'aporia montaliana dell'ineffabile e l'ambiguità ermetica: «Quand j'avais entre vingt et trente ans, la charge de haine, de passion et de désespoir induite par l'insertion violente de la chronique dans la biographie me cachait ce que je crois savoir aujourd'hui: la nature cérémonielle de tout acte langagier quand il est accueilli par l'institution poétique et littéraire, et la présence d'une composante conciliatrice inséparable de toute œuvre poétique, car elle mime dans son microcosme les articulations et les tensions du «réel». Une telle armature rhétorique n'est pas sans rappeler ce qu'a signifié chez Ungaretti la condition de «créature» face à la guerre et, chez Montale, celle de cette même «créature» face au «vide qui nous envahit». Mais, en bien comme en mal, la guerre de 39/45 n'était pas celle de 14/18 et le «vide» n'était pas celui d'une défaite existentielle dans le cadre du fascisme triomphant des années 20 et 30, mais plutôt celui d'un futur inauguré par les camps et la bombe. Le référent changeait avant le signifiant. Ce fut souvent le cas. Et pour finir, cette mutation altérait aussi le signifiant». Franco Fortini, «*Donc sous peu sans mots la bouche*» échanges Rémi Roche/Franco Fortini, in Franco Fortini, *Une fois pour toutes. Poésie 1938-1986*, traduit par Jean-Charles Vegliante et Bernard Simeone, Fédérop, Lyon, 1986, p. 154.

Se applichiamo un rigoroso principio economico all'analisi delle fonti, anche lessicali, troviamo risposta nel *Dedalus*: «Mac Alister, answered Stephen, would call my esthetic theory applied Aquinas. So far as this side of aesthetic philosophy extends Aquinas will carry me along the line. When we come to the phenomena of artistic conception, artistic gestation and artistic reproduction I require a new terminology and a new personal experience»,¹⁸ aveva scritto Joyce. Così, nella traduzione italiana di Pavese del 1933 leggiamo le seguenti parole: «Sento che scriverete un saggio d'estetica» ...era stata la risposta dell'amico a *Stephen Dedalus, alter ego* del primo Joyce! Il ricorso alla *poetica epifanica* di Joyce segna una decisa svolta nell'armamentario terminologico 'classico' della critica estetica: non si tratterà solamente della derivazione di «roba tedesca ultraprofonda», ma di una apertura nei confronti della cultura inglese, con tutta la sua grande tradizione diretta e indiretta di poetica (i romantici William Wordsworth e John Keats, poi Gerald Manley Hopkins, Samuel Butler Yeats) e estetico-critica (Oscar Wilde, Walter H. Pater, John Ruskin), mediata attraverso la straordinaria sensibilità e onnivora personalità del giovane James Joyce, che include l'educazione cattolica dei gesuiti e il recupero di San Tommaso, vero e proprio *deus ex machina* evocato dal romanziere demiurgo protagonista della creazione del mito modernista. Il recupero di S. Tommaso e di una linea archeologico-medioevale nella tradizione modernista è dunque una posizione che rimarrà poi inscritta nel codice dell'estetica italiana del dopoguerra e lega due diverse stagioni della cultura italiana e il suo rapporto colle avanguardie: la fase postcrociana, attraverso Brandi e quella semiotico-strutturalista della seconda avanguardia attraverso gli studi di Umberto Eco¹⁹ e la teoria dell'*opera aperta*. L'utopia modernista del *moderno legato all'antico*²⁰ resisteva comunque dai primi decenni del secolo, come confermato dallo sperimentalismo longhiano: una mitologia dietro la quale si affacciano sia Giorgio Morandi occhieggiante dietro le sue bottiglie, quanto Montale, che scrive «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti». Questa formula, nella finzione in chiave teoretica, elaborando *a new terminology and a new personal experience*, è proprio quella che invece vuole offrirci Joyce, anche attraverso la sua pratica intertestuale. Montale recensisce i *Dubliners* nella «Fiera letteraria» del

¹⁸ James Joyce, *A portrait of the artist as a young man*, Penguin, London, 1992, p. 227.

¹⁹ Di Eco si veda *In Joyce c'è anche D'Annunzio*, in *Corriere della Sera*, 30 giugno 1963, e *Dalla «Summa» a «Finnegans Wake»* in *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962, poi *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano, 1966, ma anche: *Il problema estetico in San Tommaso*, Edizioni di filosofia, Torino 1956 e *Sviluppo dell'estetica medievale*, in *Momenti e problemi dell'estetica*, Marzorati, Milano, 1959.

²⁰ Nel nome della continuità, prendiamo il Longhi, per es. «Ancora una volta Longhi si dimostra in largo anticipo rispetto ai tempi. Anche per il grande critico, infatti, la tradizione degli scrittori d'arte, il Barocco, il Futurismo, si costituiscono come una sorta di costellazione teorica al di là della temporalità, come cornice metodologica fondante (prima che debito nei confronti di specifiche figure intellettuali) da modellare secondo gli obiettivi espressivi ed euristici della propria scrittura ekphrastica. Se il Barocco tende a disgregare i confini tra i generi e le fratture tra campi semiotici diversi, il Futurismo - verso cui pure Longhi mantiene una posizione di fiancheggiamento, ma anche di autonomia - punta a ridurre i confini tra sincronia e diacronia, nel resoconto verbale del fatto figurativo. È lo stesso autore a stabilire le coordinate di tale consonanza, al di là dei secoli che separano le due stagioni: «Il problema del futurismo rispetto al cubismo è quello del Barocco di fronte al Rinascimento. Il Barocco non fa che porre in moto la massa del Rinascimento». Non solo - Barocco e Futurismo vengono fatti collimare in direzione di una completa autotelia estetica, che idealmente escluda ogni riferimento a realtà extrafigurative. L'autore non perde occasioni per farsi beffe, ad esempio, di certa critica che cerca di spiegare le opere d'arte attraverso il riferimento alla biografia del pittore. Paradigmatico il saggio, del 1913, su Mattia Preti». Andrea Mirabile, *Scrivere la pittura. La 'funzione' Longhi nella letteratura italiana*, Longo, Ravenna, 2009, p. 45.

19 settembre 1926, seguito da Mario Praz che, nel 1933 introduce sulla «Stampa» il *Ritratto dell'artista da giovane* appena tradotto da Pavese. *Quod visum placet!* quale migliore consacrazione spirituale per l'epica del quotidiano dell'autorevole filosofia tomista filtrata dalla sensibilità multiforme di *Dedalus*?²¹ Potremmo dire ripercorrendo le orme di *Stephen Hero*, «Davvero egli sentiva il mattino nel sangue: era consapevole d'un qualche movimento che s'andava manifestando fuori per l'Europa e di quest'ultima frase era entusiasta poiché gli sembrava di svolgere tutto il mondo misurabile ai pieni degli isolani».²²

L'assimilazione dell'estetica epifanica di Joyce nel testo brandiano è più di un'ispirazione o poco meno che una fonte abilmente dissimulata da una consumata tecnica di riuso? O si tratta di una casuale coincidenza di temi e fonti che si rincorrono e di strutture concettuali solo apparentemente convergenti? È una riscrittura, dove si amplifica la fonte e si riverberano i contenuti in una galleria di specchi che rendono la profondità del testo illimitata? Un semplice evocativo espediente o un potente strumento dialettico e teorico messo al servizio e piegato alle proprie esigenze argomentative, un vero grimaldello metatestuale? Che a questo principio di riuso creativo si possa far risalire l'effetto straniante di sospensione temporale causato dalle aberrazioni prospettive retrospettive dovute al fatto che anche quella di Joyce è un'originale, già post-moderna ripresa creativa delle proprie fonti, una *post-teoria* per di più con un palese intento dissacratorio, se non parodistico?²³

I temi dell'estetica idealista nel passaggio al dialogo finale del romanzo raggiungono una nuova e specifica autonomia testuale, un'originalità che tradisce l'ironia divertita dell'autore nel rappresentare l'impasse del 'testo' filosofico ad affrontare la totalità e l'immediatezza della vita fusa nella creazione poetica. Hermann Broch nel suo esemplare saggio *James Joyce und die Gegenwart*,²⁴ pubblicato nel 1936 e disponibile nella traduzione

²¹ Per la fortuna di Joyce in Italia vedi Serenella Zanotti, *James Joyce among the Italian Writers*, in AA.VV. *The Reception of James Joyce in Europe*, Vol. I, a c. di Geert Lernout and Wim Van Mierlo, Thoemmes, New York, 2004, pp. 329-361.

²² James Joyce, *Stephen Hero*, 1944; ed. cons. *Le gesta di Stephen* in Idem, *Racconti e romanzi*, Mondadori, Milano, 1974, p. 576.

²³ Alberto Rossi annota nella sua prefazione alla edizione 1943 del *Dedalus*, Frassinelli, Torino, p. XXI: «Dalla sua educazione gesuitica è rimasto a Joyce un certo gusto per l'ironia fredda e sacrilega, veramente diabolico».

²⁴ «Ormai privata della propria specifica forza dimostrativa in seguito alla sua emancipazione dalla tutela teleologica, la filosofia è ormai obbligata a ritirarsi in una sfera di ricerca sempre più *scientifica* ed *esatta*. [...] ciò che colpisce è che persino l'idealismo tedesco, questa estrema fioritura postuma dello spirito dialettico-filosofico, questa ultima estrinsecazione di una filosofia pura e di una volontà filosofica, sa ormai dove corrono i confini della propria scientificità. Malgrado tutta la fede nel primato del logos, la filosofia è consapevole del fatto che lo spirito logico non può abbracciare senz'altro la totalità del mondo; essa sa che persino il mero «condizionamento di una esperienza possibile», al quale Kant ha limitato i compiti della teoria gnoseologica, dipende dalla intelligibilità scientifica come tale, e che il controllo logico può procedere unicamente a gradi poiché solo quello che è formulabile in termini matematici può venire considerato scientificamente dimostrabile. La filosofia si è così ritirata su tutti i fronti al *limite* della logica pura; ancorché continui a rimanere aggrappata a questo suo fondamentale punto di osservazione filosofica, essa è stata tuttavia costretta a rinunciare – e proprio per questa ragione – al controllo di tutti gli altri campi e soprattutto di quelli dell'etica e della metafisica. Moto proprio la filosofia ha posto fine all'epoca della propria universalità, all'epoca delle grandi sintesi e ha dovuto escludere dal proprio terreno logico (o, come dice Wittgenstein, rinviare alla speculazione mistica) i suoi problemi più scottanti. E questo è il punto in cui comincia la missione della poesia, che è la missione di una conoscenza capace di afferrare la totalità, al di là di ogni condizionamento empirico o sociale e per la quale è indifferente se l'uomo viva in un'epoca feudale, borghese o proletaria. Il dovere

italiana di Saverio Vertone fin dal 1965, ha individuato in questo momento l'inizio della crisi profonda della filosofia europea idealista. L'originalità joyciana rispetto alle fonti è compiuta e perfetta quasi quanto quella raggiunta nella rimeditazione dei medesimi temi attuata nel testo di Brandi, che ci riporta invece a una ferrea dimensione esclusivamente ontologica.

Il ritorno all'oggetto e all'immagine dell'opera d'arte (punto da cui era partita la *disputatio philosophica* di Joyce: «Se un uomo, intagliando con frenesia un pezzo di legno – continuò Stephen – ne trae l'immagine di una mucca, è quest'immagine un'opera d'arte? E se non lo è, perché?») sembrerebbe in Brandi offrire una chiave esclusivamente teoretica. Specie in *Teoria del restauro*, la nuova rilettura è improntata, proprio nella prospettiva della cura, della conservazione del bene, un catartico riscatto ideologico della poetica della creazione. L'epica dell'oggetto in Joyce diventa in Brandi l'epica della cura dell'oggetto artistico, il cui vero protagonista è in entrambi i casi il tempo sfuggibile nelle sue forme e nella sua rappresentazione.²⁵ Gli interrogativi comuni che sembrano rincorrersi nei due autori sono al centro del pensiero e delle poetiche europee del Novecento: come può essere portata al linguaggio la realtà del tempo?²⁶ Come far incontrare le frontiere del visi-

della poesia è di tendere all'assoluto della conoscenza». Hermann Broch, *James Joyce und die Gegenwart*, 1936; ed. cons. *James Joyce e il presente*, trad. it. di Saverio Vertone, in *James Joyce*, Editori Riuniti, Roma, 1983. Curioso che lo straordinario saggio sia sfuggito a Umberto Eco: disponibile nella raccolta dei saggi brochiani curata da Vertone *Poesia e conoscenza* (1965, Lerici,) non lo cita nemmeno nella seconda edizione 'aggiornata' del suo fortunato *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano, 1966.

²⁵ Giorgio Melchiori suggerisce di attuare una lettura trasversale delle diverse redazioni del testo, per individuare il carattere specifico della temporalità epifanica: «Proprio dall'epifania joyciana bisognerà partire per una lettura di queste prime e ripudiate prove narrative dello scrittore. Infatti fu a diciott'anni, nel 1900, che Joyce, il quale fin'allora aveva fatto il suo tirocinio di letterato come poeta e soprattutto saggista (c'era stato quell'anno il trionfo di aver pubblicato il suo saggio su *Quando noi morti ci destiamo* di Ibsen nell'autorevolissimo quindicinale inglese «Fortnightly Review») incominciò a buttar giù quei bozzetti essenziali, o direi piuttosto istantanee grafiche, talora con accenti lirici, più spesso, e grammaticamente, di severo impegno naturalistico, che chiamò «epifanie». Ne sono rimaste una quarantina, per la maggior parte incorporate con varie deformazioni e trasformazioni nelle opere successive - ma l'unica definizione è quella citatissima scritta a Trieste cinque anni dopo, nel capitolo XXIV° di *Stephen Hero*: «Per epifania intendeva ...un'improvvisa manifestazione spirituale, o in un discorso [nell'originale: *in the vulgarity of speech*] in un gesto o in un giro di pensieri, degno di essere ricordato. Stimava cosa degna per un uomo di lettere registrare queste epifanie con estrema cura, considerando ch'erano attimi assai delicati ed evanescenti...». Ma conviene rimandare al testo del romanzo incompiuto [...]. Le contraddizioni fra cronaca realistica e estasi epifanica sono, in un certo senso, la radice stessa del breve saggio-racconto «scritto di getto nella giornata del 7 gennaio 1904 sotto il titolo *A Portrait of the Artist*, rimasto inedito e recuperato alla lettura solo recentemente (1965), che viene qui per la prima volta assentato in traduzione italiana. È chiaro che, nelle intenzioni di Joyce non ancora ventiduenne, questo «pezzo», composto all'annuncio della pubblicazione di una nuova e avventurosa rivista letteraria irlandese, «Dana», doveva costituire a sua volta un nuovo punto di partenza sia per lui che per la letteratura del suo paese - lezione, modello e manifesto oltre che opera d'arte autonoma. Insomma, una nuova forma di prosa narrativa, introspettiva ma non psicologica, ideologica ma non simbolista. Come superare lo scoglio concettuale dell'epifania per rispondere all'esigenza di una forma espressiva che non soltanto fosse cinetica anziché statica, ma che potesse anche comunicare un messaggio proiettato nel futuro? [...] I contenuti originali del nuovo scritto erano già chiari nella mente di Joyce; però, per fornire alla giovane letteratura irlandese il modello del saggio narrativo egli doveva a sua volta ricorrere ad altri modelli stilistici. Giorgio Melchiori, *La genesi di Dedalus*, nota introduttiva in *James Joyce, Racconti e romanzi*, Mondadori, Milano, 1997, p. 524 e ss.

²⁶ Seguiamo in parallelo il modello ontologico descritto da Paul Ricoeur in *Tempo e racconto*, vol. III, Jaka Book, Milano, 1988, pp. 97-98: «sfuggire all'alternativa tra un'intuizione del tempo diretta, ma muta,

bile e quelle del dicibile? In che modo convergono la nozione d'istante in senso aristotelico e quella di presente in senso agostiniano?

Sono queste le domande a cui Joyce cerca inizialmente di rispondere con la sua poetica dell'istante epifanico, premessa allo *stream of consciousness*, a quello che diventerà la vera e propria rappresentazione-indagine della costituzione del tempo esistenziale. Una rappresentazione *realistica* di *temporalità*, *storicità*, *intratemporalità* attraverso il linguaggio narrativo e la creazione poetica. Ed è proprio intorno a queste coordinate che sembra sedimentare la rimeditazione dei primi temi estetici di Joyce nel pensiero di Cesare Brandi. Diventa tale indicibilità estatica la fonte della caratteristica temporalità sospesa dell'oggetto nei primi testi sperimentali brandiani, scomposti tra epifania dell'immagine,²⁷ costituzione d'oggetto, istanza storica e istanza estetica. Un *corpus* concettuale prefenomenologico, ma già lontano dal rigido meccanicismo idealista. È attraverso questo *corpus* che Brandi compie quel salto secco, quella svolta che ci suggerisce un irreversibile muta-

e una presupposizione indiretta, ma cieca, è appunto grazie a questo lavoro linguistico che differenzia l'interpretare (*auslegen*, § 32) dal comprendere: interpretare, in effetti, è sviluppare la comprensione, esplicitare la struttura di un fenomeno *in quanto (ab)* tale o talaltro. Così può essere portata al linguaggio, e da qui all'enunciato (*Aussage*, § 33) la comprensione che possediamo da sempre della struttura temporale dell'Esserci. Vorrei, in alcune pagine, mostrare la nuova apertura che questa fenomenologia ermeneutica opera nella comprensione del tempo, in rapporto alle intuizioni che dobbiamo accreditare ad Agostino e Husserl, anche a costo di confessare più avanti quanto sia ancora più alto il prezzo da pagare per questa audace interpretazione. Siamo debitori ad Heidegger di tre scoperte notevoli: con la prima, la questione del tempo come *totalità* è avvolta, in un modo che resta da esplicitare, nella struttura fondamentale della *Cura*. Con la seconda, l'unità delle tre dimensioni del tempo-futuro, passato, presente-appare un'unità estatica, in cui l'esteriorizzazione mutua delle estasi deriva dalla loro stessa implicazione. Infine lo spiegamento di questa unità estatica rivela a sua volta una costituzione del tempo che si può dire stratificata, una gerarchizzazione dei livelli di temporalizzazione che richiede denominazioni distinte: *temporalità*, *storicità*, *intratemporalità*. Vedremo come queste tre scoperte siano concatenate e come le difficoltà sollevate dalla prima siano riprese e moltiplicate dalla seconda e dalla terza».

²⁷ «Nell'autore l'atto simbolico della costituzione di oggetto si esauriva e si esauriva nella formulazione d'immagine, ma nel ricevente le eventuali intenzionalità, altre da quella fondamentale per cui l'opera d'arte è intenzionata come tale, non hanno diritto d'ingresso. Un nuovo investimento simbolico, dalla parte del ricevente, ha corso solo per il ricevente e non tocca l'opera, che viene fatta ridiscendere a fenomeno in cui si accentua o si isola o si preleva degli aspetti particolari per adattarli ad una transeunte intenzionalità. Un tale declassamento dell'opera d'arte a fenomeno è sempre possibile, ma non è mai giustificabile se, della selezione e dell'investimento simbolico personalistico del ricevente, si pretende di farne caratteristiche immanenti, costitutive dell'opera d'arte. Solo limitatamente alla sua fenomenicità strumentale, legata ai mezzi fisici attraverso cui avviene l'epifania, l'opera d'arte potrà allora essere indagata alla stregua degli altri fenomeni. E ciò valga anche per la categoria della causa. Se per causa, infatti, s'intende l'autore, in quanto crea l'opera, e cioè sceglie, aduna, compone i mezzi fisici che la costituiranno, una causa va riconosciuta: ma, al momento che l'opera è compiuta in ciò per cui è opera d'arte, l'opera assurge a *causa sui*. E se ciò è implicito nel riconoscimento dell'opera d'arte come opera d'arte, così è da rigettarsi il riferimento dell'opera d'arte all'idea. Come già si è escluso che, in questo momento cruciale della recezione dell'opera d'arte, sia necessario sussumere l'opera alla categoria dell'arte, l'idea altro non sarebbe che, platonicamente, l'esemplare da cui l'opera, per imitazione mediata o immediata, discenderebbe, mentre, a fondarne la sussistenza autonoma, basta riconoscere come si eccettui in modo originario dal mondo fenomenico: sicché, *Videa*, si dimostra niente altro che un'allegorizzazione di questo eccettuarsi dell'opera dal fenomeno, avvertito, come è giusto, sin dall'inizio della speculazione sull'arte, e inevitabilmente collegato al problema della realtà e dunque dell'essere». Cesare Brandi, *Le due vie*, Laterza, Bari, 1966, p. 16.

mento di paradigma, un nuovo orizzonte epistemologico quale quello che si preannunciava in Joyce.

Stessa tensione epistemica ma espressa con maggior virulenza teorico scientifica riscontriamo nel saggio, analogamente 'dialogico', inedito di Carlo Emilio Gadda nella *Meditazione Milanese* (1928), progetto incompiuto di tesi su Spinoza e Leibniz, dove i due piani, quello della narrazione e quello dell'argomentazione critica, inesplicabilmente cercano di convivere, si sovrappongono, collidono quasi quanto nell'impossibile sogno *analogico* della mitopoietica scrittura *ekfrastica*²⁸ longhiana, ma senza il referente materico dell'opera a sostegno a temperare la tensione, il diretto riferimento al *materiale esterno e dato*. Anche Gadda, come Brandi, quale dispositivo sceglierà per mettere in atto un simile teatro della conoscenza? Un implacabile incompiuto meccanismo «dissipativo» metatestuale *scritto in ottima prosa*, che acuirà la nevrosi, vero manifesto di una poetica intertestuale «teoretica» che si sovrappone alla metaforica futurista della macchina, condito col consueto sarcasmo:

La memoria soccorre male nel turbine della vita di oggi e comunque è bene, potendolo, scrivere: anche per meglio determinare o per meglio giudicare di sé. Il poeta crede di posseder molto nell'animo e poi, concretando questa supposta ricchezza in lavoro s'accorge magari di esprimere male cose già dette. Così la natura di questo scritto è quella di una rapida annotazione de' miei pensieri, visti beninteso in una certa loro concatenazione: senza di che non sarebbe neppur possibile aspirare al nome di filosofo: (diciamo così tanto per fare in fretta, ma poco m'importa de' nomi.) Come i lettori avvertiranno, di queste idee una buona parte già si affacciarono qua e là, sia pure in contesti diversi, allo spirito umano e talora in ben altre correnti di pensiero, che non possa essere il mio modesto ruscelletto. Io non ho abbondato in citazioni o delazioni circa le loro origini, non per la speranza di lasciar inosservato il supposto plagio [...] D'altronde il lettore scorgerà così facilmente le eventuali derivazioni, da non esserci necessità di additargliele. Quando si è d'accordo, per così dire con l'ospite, che si mangerà e si berrà alla sua tavola, non c'è bisogno di domandar 'con permesso' a ogni boccone. E se alcuna idea sarà di dubbia origine, poco male! Chi sono io da dovermi tanto preoccupare di me stesso?²⁹

²⁸ «La scrittura critica si avvicina insomma alle suggestioni e alla passionalità proprie della scrittura poetica, per divenire in qualche modo immagine (si consideri che l'etimo dell'ultima parola deriva dal verbo latino «imitari») verbale, dell'immagine pittorica commentata, in un processo di iperestesia mimetica. Ogni possibile risorsa data dalla letteratura, nel tentativo di sgretolare la frontiera tra opere iconiche e opere linguistiche, sembra infatti essere evocata. Non solo l'oggetto d'arte in quanto manufatto tecnico storicamente accettabile, ma anche la sua valenza iconografica e il suo potenziale di narritività [...] In questo senso l'aggettivo simultaneo appare particolarmente importante dato che una delle finalità espresse dal Longhi, significativamente attratto e influenzato dal Futurismo, soprattutto nella sua fase giovanile, è quella di creare un «quidsimile verbale» che renda, appunto simultaneamente, tutte le componenti, visive e narrative, dell'opera figurativa [...] le descrizioni ekphrastiche siano, prima di tutto, descrizioni dei processi mentali dell'osservatore di fronte all'oggetto artistico preso in esame. Longhi tenta infatti di coniugare sia l'aspetto scientifico dell'analisi filologica e attribuzionistica dell'opera figurativa, che quello psicologista e pressoché imponderabile delle reazioni emotive che l'immagine pittorica suscita nello spettatore. Si tratta di una sorta di continua lotta non solo contro la frattura semiotica tra immagine, quindi spazialità, e linguaggio, quindi temporalità, ma precisamente con le limitazioni della dimensione verbale, e in particolare con la tendenza della parola all'imprecisione, all'ambiguità, alla vaghezza». Andrea Mirabile, op. cit., pp. 20-21.

²⁹ Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, Garzanti, Milano, 2009, pp. 621-623.

Il progetto sincretico di Gadda, descritto inizialmente nei suoi appunti come *indescrivibile insalata* di *subcoscienza leibniziana*, rimarrà incompiuto nelle sue ambizioni, ma l'ingegnere, nominatosi *poverissimo storico, poverissimo naturalista e gramo filosofo*,³⁰ spiana il campo a una visione rinnovata della realtà, ancorata per di più al problema della temporalità e alla natura relazionale della percezione.

Nella poetica di Gadda, la terminologia idealista crociana e gentiliana di sentimento, intuizione, soggetto e materia (nel suo duplice significato e conseguente ripulsa), si piega disperatamente al gergo scientifico nel tentativo di rappresentare le aporie, aprendosi alla necessità del divenire e abbracciare la realtà tutta, *nel senso di una coestensione logica*: che riduca allo stesso piano fenomenologico esperienza e percezione dell'esperienza. *Realtà esistenziale* per la quale non rimane che definire se *sdraiata nel tempo o fuori del tempo*, come cerca di argomentare Gadda, sospeso tra scienza e poesia, nel cap. IV della *Meditazione milanese*, affrontando il problema della relazione delle parti con l'insieme nel *Il carattere estensivamente indefinito dei sistemi reali*.³¹ Accenniamo solamente al fatto che la ripresa del tema di sostanza, derivato dal concetto nominale leibniziano di sostanza individuale³² e l'idea di connettere la singolarità individuale alla «grama sostanza», attraverso una relazione con la materia in grado di risolvere il problema scotiano dell'*ecceitas*, ci riportano ancora, questa volta con Leibniz, nel medioevo epifanico di Joyce:

³⁰ Ivi, p. 831.

³¹ «Gli esempî portati del sistema elettrico macchine-uomini e della partita a scacchi, presentati come grumi di relazioni, gomitoli o grovigli di relazioni logiche ci inducono a insistere con energia su un punto che forse è stato presentato non frequentemente e comunque in forma diversa e simbolica nella storia del pensiero. Non è possibile pensare un grumo di relazioni come finito, come un gnocco distaccato da altri nella pentola. I filamenti di questo grumo ci portano ad altro, ad altro, infinitamente ad altro: ma ciò dico non nel senso dibattuto e noto del regresso delle cause finite e progresso degli effetti finiti (Spinoza, modelli di finiti, *aliter* Kant). Ma dico invece ciò nel senso di una coestensione logica, se sdraiata nel tempo o fuori del tempo non discuto qui. Abbiamo visto che la centrale elettrica, pensata da sola come banalmente la si pensa staccandola dal resto del mondo (oh che bella centrale elettrica! si dice volgarmente guardando l'edificio e le macchine) è un puro nulla. Essa 'sente', 'avverte' il carico richiesto dai fusi dei cotonifici lontani: ma questi sono le gli uomini hanno necessita di fazzoletti e tovaglie; è perché è stato possibile 'realizzare' tali fabbriche nella economia del tale paese: e ciò perché la storia del paese portò a ciò: e il paese è parte (grumo di relazioni) d'un tutto: e l'umanità è portata dal mondo dal mondo: e il mondo dal sistema solare, ecc...». Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, cit., p. 645.

³² «Ora, dato che le azioni e le passioni appartengono alle sostanze individuali (*actiones sunt suppositivum*), sarebbe necessario spiegare che cosa sia una sostanza individuale. È ben vero che, quando si attribuiscono più predicati a uno stesso soggetto, e questo non viene attribuito più a nessun altro, il soggetto si chiama sostanza individuale: ma questo non basta, perché tale spiegazione è soltanto nominale. Occorre considerare che cosa voglia dire essere attribuito con verità a un certo soggetto. Ora è patente che ogni predicazione vera ha qualche fondamento nella natura delle cose; e quando una proposizione non è identica, cioè quando il predicato non è compreso espressamente nel soggetto, occorre che vi sia compreso virtualmente: questo i filosofi chiamano *in-esse*, dicendo che il predicato è nel soggetto [corsivo nostro]. Occorre quindi che il termine del soggetto includa sempre quello del predicato, in modo che chi intendesse perfettamente la nozione del soggetto sarebbe anche in grado di giudicare che il predicato gli appartiene. Ciò posto, possiamo dire che la natura di una sostanza individuale, o di un essere completo, è di avere una nozione così perfetta, che basti a comprendere e a farne dedurre tutti i predicati del soggetto a cui tale nozione si attribuisce. Per contro, 'accidente' è un essere la cui nozione non include tutto ciò che si può attribuire al soggetto a cui la nozione stessa si attribuisce.» Gottfried W. Leibniz, *Discours de métaphysique*, 1686; ed. cons. *Discorso di Metafisica*, in *Monadologia e Discorso di metafisica*, a cura di Massimo Mugnai, Laterza, Bari, 1986, pp. 67-68.

Sembra che gli antichi, nonché molte persone d'ingegno abituate a meditare profondamente, che insegnarono teologia e filosofia secoli or sono, e alcune delle quali sono esempi di santità, abbiano avuto qualche conoscenza di quanto abbiám detto. Proprio questo le ha indotte a introdurre e conservare le forme sostanziali, oggi tanto screditate. Queste persone non sono così lontane dalla verità né così ridicole come il volgo dei novatori si immagina. Son d'accordo che la considerazione di quelle forme non serve a nulla quanto ai particolari della fisica, e non deve assolutamente essere adoperata per spiegare questo o quel fenomeno: in questo i nostri Scolastici hanno sbagliato, e i medici del tempo passato ne hanno seguito l'esempio, credendo di dar conto delle proprietà dei corpi col menzionare forme e qualità, senza curarsi di esaminare il modo del loro operare; come se ci si volesse accontentare di dire che un orologio ha la «proprietà orodittica», derivante dalla sua forma, senza considerare in che cosa questo consista. Ciò può bastare, effettivamente, a chi lo compra, *purché lasci la cura del resto a qualcun altro* [corsivo nostro]. Ma questo difetto e cattivo uso delle forme non deve farci respingere una cosa la cui conoscenza è così necessaria in metafisica che, senza di essa, ritengo non si possano conoscere bene i primi principi, né elevare abbastanza la mente alla conoscenza delle nature incorporee e delle meraviglie di Dio.³³

Ma subito dopo, Leibniz non manca di fare una osservazione davvero curiosa:

So di presentare un grande paradosso pretendendo di riabilitare in qualche modo l'antica filosofia, e di richiamare *postliminio* le forme sostanziali, già quasi bandite: ma forse non mi si condannerà con leggerezza, quando si saprà che ho molto meditato sulla filosofia moderna, che ho dedicato molto tempo a esperienze di fisica e a dimostrazioni di geometria, e che per lungo tempo ho nutrito la persuasione che quelle entità fossero vane: alla fine, sono stato costretto a riprenderle, contro voglia e quasi per forza, dopo aver condotto io stesso ricerche che mi han fatto riconoscere che noi moderni non rendiamo abbastanza giustizia a san Tommaso e ad altri grandi uomini di quel tempo, e che le opinioni dei filosofi e teologi scolastici hanno una solidità ben maggiore di quanto ci s'immagina: purché uno se ne serva a proposito e nei modi opportuni. Mi sono, anzi, convinto che se qualche mente precisa e riflessiva si desse cura di chiarire e di elaborare i loro pensieri con lo stile dei geometri analitici, vi troverebbe un tesoro di verità importantissime e assolutamente dimostrative.³⁴

La mente precisa e riflessiva dell'ingegnere Gadda milanese vi mette mano nel 1928: avrebbe tentato di comporre così le aporie tra *sostanza della forma* e *materia della forma*:

Il critico: «Nel conchiudere il paragrafo precedente avete avuto un accenno alla 'materia o sostanza fisica'; e nell'esercizio che, qual codicillo, avete aggiunto al paragrafo l'idea 'materia' è entrata nuovamente in scena, e forse anche più disinvolta. Non amo questo disordine. Decidetevi: sostanza o materia?» Rispondo: «Nell'esercizio ho richiamato difatti l'idea di materia, conferendole un significato quasi platonico, presentandola come una quasi utile, riluttante alla esecuzione-pensiero. E l'ho accostata così, per questo aspetto, alla mia grama sostanza. Ma si trattava colà d'una divagazione, d'un esempio e di espressioni tradizionali. Voglio qui ora chiarire e precisare il mio punto di vista». Deferito alla sostanza il compito del permanere, secondo le limitazioni e ne' modi che ho scritto, essa è 'mnemosynum' nei regni del tempo. La materia fisica può pensarsi come specie sotto il genere sostanza, che la materia fisica può pensarsi come 'mnemosynum' nei regni del tempo: ed è connaturata e

³³ *Ibidem.*

³⁴ Gottfried W. Leibniz, *Discorso di metafisica*, cit., pp. 72-73.

conecessaria alle deformazioni o divenire. Ha quindi i caratteri necessari e sufficienti per appartenere come specie al genere della sostanza [...] E diciamo un certo nostro aforisma: "La sostanza è la memoria del tempo, la materia (pensata come tale) è la memoria dello 'spazio' ". La sostanza è il grado di permanenza nel tempo, la materia il grado di identità nello spazio. Qui tempo e qui spazio hanno piuttosto il significato logico di necessario procedere e necessario coesistere. Ad altra sede e ad altro tempo lasciamo invece la ricerca se materia, sostanza, e se molteplicità simultanea, molteplicità temporale siano a lor volta manifestazioni conecessarie.³⁵

3. L'astanza come 'sostanza nominale' sovratemporale: *omnis determinatio est negatio*

I temi della temporalità storica ed esistenziale e del loro intrecciarsi con i concetti di materia e sostanza, sedimentati e filtrati da un'episteme filosofica depurata da ogni residuo di letterarietà, troveranno una sintesi teoretica in *Teoria generale della critica* (1974) e verranno riassimilati attraverso il neologismo *astanza* con il quale Brandi disegna il suo progetto di una *semantica della finzione*, passato attraverso appunto le *epifanie* e *fulgurazioni* degli scritti 'precritici', progetto che arriva alla definizione di un campo che è quello specifico della semiotica dell'arte: «La semiotica dell'arte è un campo promettente proprio perché riguarda simulacri, figure, imitazioni, cioè qualcosa che non ha statuto di segno ma che richiama in modo riconoscibile, un referente. Embrioni di segni, il cui potenziale suggestivo si carica nello spazio tra imitazione del reale e convenzionalità, tra riproduzione e idealizzazione».³⁶

Pur non essendo entrato nella galleria degli -ismi del Novecento, il termine *astanza* merita, per la sua singolarità speculativa, un approfondimento critico che cerchi, attraverso una contestualizzazione storica, di accedere alla sfera di significati per cui Brandi lo ha utilizzato. Ponendo le basi per una vera e propria *semantica della finzione*³⁷ correlata a una teoria generale della forma dell'espressione, il concetto di *astanza* è frutto di una riflessione che attraversa tutte le opere storico-critiche di Brandi, la cui preistoria si sviluppa da concetti purovisibilisti come quello della realtà pura della forma, approda a temi fenomenologici con la *costituzione d'oggetto*, e arriva, proprio con l'*astanza*, a costituire un principio cardine del teatro della conoscenza rappresentato in *Teoria generale della critica* (1974).

Nel capitolo iniziale del volume, che costituisce la summa del pensiero critico ed estetico dell'autore, Brandi prende congedo dall'eredità crociana, affermando con decisione la necessità di «ricondurci nel campo gravitazionale dell'epistemologia moderna».³⁸ Ispirandosi ai successi della scienza e richiamando in causa due principi della fisica quantistica, quello di complementarità e quello di indeterminazione, Brandi sottolinea che essi «sono stati formulati perché la cornice epistemologica della meccanica classica impediva qualsiasi altro progresso del pensiero»; la premessa di questo richiamo a quelli che Hei-

³⁵ Carlo E. Gadda, cit., pp. 878-879.

³⁶ Cesare Segre, *La pelle di san Bartolomeo, discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino, 2003, p. 14.

³⁷ Cfr. Franco Brioschi, *Semantica della finzione* in *Critica della ragione poetica*, Boringhieri, Milano, 2002, pp. 196 e ss.

³⁸ Cesare Brandi, *Teoria generale della critica*, Einaudi, Torino, 1974, p. 13. Il nuovo paradigma epistemologico di riferimento è naturalmente la scienza.

senberg definì come *i mutamenti delle basi della scienza*³⁹ è chiara: i vecchi, classici 'arnesi' della critica, lo stile, l'intuizione, la forma, ecc. non sono più sufficienti per le incombenti esigenze ermeneutiche, sono principi che non rendono più possibile fornire una descrizione adeguata della realtà artistica così come ci si presenta. All'opposto, i nuovi strumenti sviluppati dalla ricerca linguistica e dalla semiotica soffrono per un punto di vista ristretto e insufficiente, appiattendolo la multiforme fenomenologia dell'espressione artistica, comprese tutte le arti non verbali, alla dittatura del segno-comunicazione, attraverso prospettive totalizzanti, ma anche riduzioniste.

Questa posizione teorica ribadiva in una nuova, evoluta chiave critico-metodologica la centralità di posizione di temi espressi fin dal 1940, e mai rinnegati, ripresi nel *pamphlet La fine dell'avanguardia e l'arte d'oggi* (Milano, ottobre 1952). *Teoria generale della critica*, attraverso la chiave di volta della definizione dell'*astanza*, andava a costituirne l'esito definitivo, la determinazione ontologica finale. Senza un riordino teorico e terminologico era in gioco la stessa possibilità di una teoria di fondazione che reggesse l'impatto dello sviluppo sfrenato della «oggettività» materialista (che poi diverrà edonista e consumista) gettando un ponte tra la nuova arte e quella antica.

Brandi intende definire con il termine *astanza* l'effetto di *praesentia*, di autoevidenza intuitiva dell'oggetto che si disvela alla coscienza come correlato, manifestazione primaria della cosa, *dentro alla sfera del nostro soggetto*:⁴⁰

Di qui a sostituirla con l'oggetto in se stesso il passo fu breve [...] Fu un trapasso, in sé ineccepibile, perché, fermo restando lo stimolo all'integrazione, al circuito aperto dell'opera, si invertì la modalità della integrazione offerta. Invece dell'ultima fase del processo creativo, come si offriva all'Informale, si esibì la prima: il momento stesso della costituzione di oggetto, il momento stesso in cui l'oggetto della vita pratica viene estratto dal mondo, e l'artista se lo pone davanti a sé, carico di tutte le sue oscure intenzioni. Senonché l'artista darà solo come un avvio alla formulazione di quell'oggetto: questo si esibirà nella sua nuda e squallida materialità. Ma poiché non deve valere in quanto oggetto in sé, ma perché estratto dal contesto esistenziale, e non già in una sua bellezza, non nella sua utilità, ad un tratto negata, ecco perché gli oggetti del *neo-dada* e anche della *pop-art* devono essere il più possibile comuni, anonimi, e, in questo stesso, ancor più inattesi nel contesto di un quadro.⁴¹

Il senso profondo, nascosto, del manifestarsi dell'oggetto attraverso le proprietà referenziali della coscienza, riassunte evocando la matrice del referente, rappresenta l'apparizione della coscienza a se stessa come altro da sé, come oggettualità evidente, differenziata da quella significante, che rimanda alla *translatio* e che rientra nei processi della semiosi. Questo si dà nell'intenzionalità presentificante, che precede il piano della coscienza e si differenzia da quella significante che rientra nei processi semiotici di comunicazione, di cui segue un'implicita diffida:⁴² «ma è certo che codesta manifestazione pri-

³⁹ Werner Heisenberg, *Wandlungen in den Grundlager der Naturwissenschaft*, Hirzel, Stuttgart, 1949; ed. cons. *Mutamenti nelle basi della scienza*, trad. it. di Adolfo Verson, Bollati Boringhieri, Torino, 1978.

⁴⁰ Gentile sviluppa, anche attraverso suggestioni liebniziane, il tema dell'*infinità della coscienza*: «la coscienza infatti non si pone se non come una sfera il cui raggio è infinito [...]» Giovanni Gentile, *Teoria generale dello spirito come atto puro*, in *Opere filosofiche*, Garzanti, Milano, 1991, p. 483.

⁴¹ Cesare Brandi, *Lo spettatore integrato* (marzo 1964) «Le conferenze dell'ACI» fasc. XIV, Torino 1963-64, pp. 9-19, poi in *Le due vie*, cit.

⁴² Scrive Franco Brioschi: «[...] una dichiarazione d'amore non diventa con questo per noi un'opera letteraria. È la differenza, [...] tra il 'discorso di consumo' e il 'discorso di ri-uso'; emblematicamente,

maria avverrà in soli due casi: e cioè nella flagranza esistenziale e nell'astanza dell'opera d'arte»,⁴³ scrive ancora Brandi.

È possibile accedere al significato dell'astanza attraverso un'indagine diacronica intertestuale e una sincronica sul testo, senza forzare il senso della sua peculiarità linguistico-terminologica? In questa prospettiva, saranno di scarso rilievo alla comprensione le affinità dei plausibili significati del termine con altri 'empatici', utilizzati da autori come Benjamin (*aura*), Heidegger (*dasein*), Derrida (*différance*) in quanto riferimenti esterni al sistema linguistico di Brandi e appartenenti a orizzonti non solo linguistici, ma anche socioculturali distanti rispetto al nostro autore. Siamo convinti che sia possibile rintracciare una via interna alla genesi di questa parola entro il sistema dei possibili significati che la tradizione filosofica italiana ci propone. Ci limiteremo ad analizzare alcuni riferimenti espliciti contenuti in *Teoria generale della critica* e a cercare di ritagliare, attraverso alcuni indizi, aspetti che riteniamo impliciti, ma su cui possiamo fondare la nostra analisi con una ragionevole certezza. La parola *astanza* si presenta come un qualificatore esistenziale a carattere differenziale, per il quale è difficile dare una definizione positiva, senza limitarne senso e efficacia. È necessario ricorrere a metafore, o a passare a determinazioni negative, in quanto per le sue proprietà si perviene alla definizione solo indirettamente attraverso la negazione, attraverso la definizione di ciò che non è: «ma proprio quel che distingue, quel che fonda l'opposizione, la *differenza* non è presente, non esiste in sé, se non metaforicamente a modo di un vuoto, di un solco che divide».⁴⁴

Detto questo, è importante sottolineare che la parola assume proprietà differenziale anche entro il linguaggio, l'*idioletto* dell'autore stesso. Rivolge la sua sfera di significati intenzionali in un'area semantica nella quale il predicato di esistenza si riferisce alla forma del concetto e non a quella dell'oggetto. L'autore richiede quindi un supplemento di fiducia al lettore, *lector electum* in un senso che va oltre il significato prossimo della parola in *praesentia* e apre la riflessione critica al dubbio metodologico. Il significato della parola *astanza* acquista la sua particolare perspicuità semantica anzitutto entro i confini del testo e delle argomentazioni sviluppate in *Teoria generale della critica*. Ne diventa referente terminologico principale (pensiamo, per analogia, all'uso del termine *intuizione* nelle pagine di Croce) richiamando un universo di senso, di significati e di suggestioni raccolte attraverso la lettura del testo stesso, nei quali possiamo riconoscerci o meno, valori ai quali l'autore ci chiede di aderire. Se lo estraiamo, proprio perché «nessun concetto della metafisica può descriverla»⁴⁵ dobbiamo neutralizzare una certa «iattanza» filosofica, che si presenta subito in odore di metafisica dogmatica.

È chiaro che l'autore cerca di recuperare alla parola il senso e la funzione di quell'assertività che termini come bello, forma o stile hanno rivestito nella storia della critica, mentre per noi interpreti si tratta di constatare e definire i limiti da assegnare a questa assertività senza scadere in un dogmatismo ingenuo. Ricorriamo indirettamente a una

tra il discorso che tu mi indirizzi qui ed ora, destinato a 'consumarsi' in un singolo atto di comunicazione *ad hoc* e il discorso destinato a una fruizione *rituale*, ripetuta nel tempo da parte di un uditorio che si rinnova [...] attraverso un processo di emancipazione e secolarizzazione dell'esperienza estetica» Franco Brioschi, *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*, Unicopli, Milano, 1999, p. 226.

⁴³ Cesare Brandi, *Storia e critica*, in *Teoria generale della critica*, cit., p. 19.

⁴⁴ Ivi, p. 83. «La differenza è iscritta nell'astanza, come presenza-assenza, per una *traccia* che è solo in quanto non è, ma divide, stacca, incide come *presenza*, quindi che non rimanda all'*ousia*. *Parousia* senza *ousia*».

⁴⁵ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1967, cit. da Cesare Brandi nel capitolo *Fondamento dell'astanza* in *Teoria generale della critica*, cit., p. 83.

parola antica di significato opposto, anche se familiare: accostiamo ad *astanza* l'*aseità*, con il quale forma una coppia *dialettica* di opposti. È un termine di lontana matrice ma vicino all'idea di «pensiero negativo». È dalla parte opposta della linea di senso che individua, come scrive Brandi, «la traccia, la differenza [..che..] a questo livello, non è pensabile, proprio ai limiti stessi del pensiero, che come nulla opposto all'essere, e come già riconobbe Hegel, quasi omologo, negativo, dell'essere [...] la traccia come differenza non può concettualizzarsi che quale opposizione del nulla all'essere».46 Dalla parte dell'essere, dunque l'*aseità*, mentre l'*astanza*, scrive Brandi, è l'omologo negativo del concetto dell'essere. L'*aseità*, come omologo positivo, istituisce l'occasione per porre un confronto non solo terminologico, ma anche sul valore ontologico che la sua introduzione assume nel sistema della terminologia critica italiana.

Evocato da questi termini, ci si presenta dinnanzi l'eterno conflitto tra spirito e materia, prospettiva consueta per le dispute della filosofia scolastica, con la differenza tra il concetto di *aseità*, l'autosufficienza, contrapposto a quello di *abalieta*, ossia di un essere la cui esistenza dipende da qualche cosa che è al di fuori di sé. L'*aseità* è la proprietà caratteristica di ciò che ha in sé la causa del proprio essere, è *causa sui*. Se aggiorniamo il concetto dal suo iniziale significato a quello, più moderno, del recupero in senso ontologico della soggettività che ne fa Giacomo Leopardi nello *Zibaldone*, poniamo il grande tema della fondazione e indipendenza della coscienza individuale:

Ego sum qui sum, cioè ho in me la ragione di essere: grandi e notabili parole! Io concepisco l'idea di Dio in questo modo. Può esservi una cagione universale di tutte le cose che sono o ponno essere, e del loro modo di essere. - Ma la cagione di questa cagione qual sarà? poich'egli non può esser necessario, come voi avete dimostrato. - È vero che niente preesiste alle cose. Non preesiste dunque la necessità. Ma pur preesiste la possibilità. Noi non possiamo concepir nulla al di là della materia. Noi non possiamo dunque negare l'*aseità*, benché neghiamo la necessità di essere. Dentro i limiti della materia, e nell'ordine di cose che ci è noto, [1620] pare a noi che nulla possa accadere senza ragion sufficiente; e che però quell'essere che non ha in se stesso veruna ragione e quindi veruna necessità assoluta di essere, debba averla fuor di se stesso. E quindi neghiamo che il mondo possa essere, ed esser qual è, senza una cagione posta fuori di lui. Sin qui nella materia. Usciti della materia ogni facoltà dell'intelletto si spegne. Noi vediamo solamente che nulla è assoluto né quindi necessario. Ma appunto perché nulla è assoluto, chi ci ha detto che le cose fuor della materia non possano esser senza ragion sufficiente? Che quindi un Essere onnipotente non possa sussister da sé *ab eterno*, ed aver fatto tutte le cose, bench'egli assolutamente parlando non sia necessario? Appunto perché nulla è vero né falsa assolutamente, non è egli tutto possibile, come abbiamo provato altrove?47

In chiave specificamente materialistico-illuminista, l'*aseità* rappresenta l'autosufficienza della coscienza e la sua autonomia anche biologica di ente in grado di autoregolarsi ed autodeterminarsi, che possiede dunque una sua interna temporalità biologica e non rimanda a una presenza poiché è essa stessa presenza. È anche condizione formale e sostanziale della temporalità stessa, intesa come necessaria correlazione all'esserci.

Svariati sono stati gli sforzi dell'ontologia metafisica novecentesca, a partire da *Essere e tempo* fino all'idealismo trascendentale della fenomenologia, di eludere l'irriducibilità, propriamente l'*aseità* della singolarità individuale vivente (e la temporalità connessa ai suoi

⁴⁶ Cesare Brandi, *Teoria generale della critica*, cit., p. 82.

⁴⁷ G. Leopardi, *Zibaldone*, Sansoni, Firenze, 1969, pp.454-455.

cicli biologici): insuccessi in gran parte dovuti proprio alla sottovalutazione di questo elemento che si dimostra il più irriducibile avversario della sistematica filosofica. Siamo di fronte alla difficoltà di tematizzare l'esistenza attraverso una pura esperienza logico-linguistica senza ricondursi poi al ciclo biologico dell'essere vivente e alla sua naturale temporalità esistenziale. Questi aspetti sono stati invece indagati e testimoniati in vario modo dalle prassi e dalle poetiche dell'esperienza artistica. Attraverso l'arte si è cercato di approfondire il senso e la percezione della temporalità dell'esistenza, quanto e forse meglio di come lo possa illuminare la pretesa autosufficienza del *logos* filosofico.

Ma la filosofia non ha mancato incessantemente di tentare di offrire una nuova sintesi equilibrata della questione: Giovanni Gentile affrontava, per esempio, il problema del rapporto della coscienza con la *molteplicità degli oggetti* (1916):

Chi dice soggetto, dice insieme oggetto. Nella stessa autocoscienza il soggetto oppone sé come oggetto a sé come sogno: e se nel soggetto è l'attività della coscienza, l'oggetto nella stessa autocoscienza, gli si oppone come negazione della coscienza, ossia come realtà inconsapevole (relativamente, almeno, alla coscienza che è propria del soggetto). E sempre l'oggetto si contrappone al soggetto in guisa che, quantunque concepito come dipendente dalla stessa attività di questo, non gli sia dato partecipare alla vita ond'è animato il soggetto. Giacché questo è attività, ricerca, movimento verso l'oggetto; e l'oggetto, sia che si consideri come oggetto di ricerca, sia che si consideri come oggetto di scoperta e di conoscenza attuale, è inerte, sta. Ne consegue che all'unità realizzata dall'attività del soggetto si oppone nell'oggetto la molteplicità propria del reale, appena si prescinda dalla Forma sintetica che gl'imprime il soggetto. Le cose infatti nella loro oggettività, termine presupposto dall'attività teoretica dello spirito, sono molte: essenzialmente molte, in guisa che una cosa sola non sia pensabile se non come risultante dalla composizione di molti elementi. Una cosa unica e infinita non sarebbe conoscibile; perché conoscere è distinguere è distinguere una cosa da un'altra: *omnis determinatio est negatio*. E tutta la nostra esperienza si libra tra l'unità del suo centro, che è lo spirito, e la infinita molteplicità dei punti costituenti la sfera de' suoi oggetti.⁴⁸

La medesima sentenza di Spinoza (filtrata in Gentile attraverso Hegel) viene richiamata da Brandi in una nota di *Teoria generale della critica*: «L'irrealizzazione avviene proprio per il distacco dal *continuum* esistenziale. Per continuum esistenziale s'intende il continuum della vita della coscienza che assorbe il mondo fenomenico, il quale si dà discontinuo nella percezione. Avvertirlo come discontinuo ed estrarne un fenomeno, in questa estrazione già avviene una determinazione, ma come dice Spinoza «*determinatio negatio est*»⁴⁹ e

⁴⁸ Giovanni Gentile, *Teoria generale dello spirito come atto puro* (1916 I), in *Opere filosofiche*, Garzanti, Milano, 1991, p. 485.

⁴⁹ «Quanto al fatto che la figura è una negazione, e non alcunché di positivo, è evidente che l'intera materia, considerata come indefinita, non può avere alcuna figura e che la figura può aver luogo soltanto nei corpi finiti e determinati. Infatti, chi dice di percepire una figura, non dice con ciò niente altro se non che concepisce una cosa determinata e in qual modo essa sia determinata. Questa determinazione, al contrario appartiene al suo non essere, poiché allora la figura non è che determinazione, e la determinazione è negazione, la figura, dunque, come si è detto non può essere altro che negazione». Baruch Spinoza, lettera L a Jarig Jelles, 2 giugno 1674, *Carteggio Spinoza-Jelles*, n.5, in *Opere*, a cura di F. Mignini, Mondadori, Milano, 2007, pp. 1420-1421: «Quanto alla figura, ossia che essa è una negazione e non qualcosa di reale, è chiaro che l'intera materia considerata indefinitamente, non può avere alcuna figura e che la figura può avere luogo soltanto nei corpi finiti e limitati. Infatti chi dice di percepire una figura non vuole con ciò dare a conoscere se non che percepisce una cosa determinata e in quanto determinata. Questa determinazione non appartiene alla cosa secondo il suo essere; al contrario essa è il

nella negazione comincia il processo astrattizzante che porterà al concetto». ⁵⁰ Se a questo punto abbiamo rotto il guscio di dura scorza metafisica con cui l'astanza brandiana ci si presenta collocandola in una corretta prospettiva storica, il suo significato potrà sempre accompagnarci come un interrogativo sulla natura dell'opera d'arte, importante contributo di *metodo* per cercare di unificare *analisi* strutturalista del testo e *visione* storicista.

Brandi cerca di dare una risposta attraverso l'esperienza dell'arte agli interrogativi di chi, come Heidegger, voleva prendere le distanze dall'astrazione fenomenologica per avvicinarsi concretamente al problema dell'esistenza, all'*esserci*: «si deve decidere se la comprensione oggettiva della scienza storica rappresenti la conformazione teoretica più autentica e più radicale dell'esperienza storica, oppure se in un'inscindibile connessione di senso con la problematica dell'esistenza, non si imponga il problema di un'interpretazione originariamente storica dell'esistenza come metodo». ⁵¹ Quasi mezzo secolo dopo, Brandi tematizza metodologicamente l'esistenza dell'opera d'arte nei suoi modi di datità, ovvero della sua possibilità originaria di offrirsi alla coscienza come puro contenuto, come fonte di sapere.

Con l'*astanza*, Brandi ci propone una forma simbolica del conoscere, che ha perso le caratteristiche «purovisibiliste» e si riavvicina al senso dello schema kantiano, ma nutrito attraverso la linfa delle proprietà referenziali del rapporto linguaggio-esperienza, aperto all'esplosione plurisignificativa del senso, alla contaminazione tra *visibile* e *dicibile*. ⁵² Come dimostrato dalla poetica epifanica di Joyce, poche, scelte parole *ad artem* costruiscono un'immagine del mondo, perché questa è già potenzialmente depositata attraverso l'esperienza in tutte le sue parti non necessarie, negli *schemi* mentali della nostra memoria, attraverso l'*assuefazione* leopardiana. L'arte non fa altro che sollecitare questa presenza e offrircela, renderla *astanza*, presenza, apertura alla fruizione potenzialmente infinita. Il rischio, ovviamente, è di ricadere in un'ipersoggettivizzazione del reale, a scapito della dimensione sociopolitica del soggetto.

4. Il progetto incompiuto: *that has the true scholastic stink*

Si può avanzare l'ipotesi che questa nuova semantica 'epifanica' sia inizialmente debitrice anche di una soluzione narrativa che è a sua volta una poetica, e che essa sta «tutt'intera nella dualità di *istante* e di *presente*» ⁵³ e dunque istituisca per principio una *dialexis* con il

suo non essere: Poiché [la figura] non è altro che determinazione e la determinazione è una negazione, essa non può essere altro, come si è detto che una negazione. (L'Aia, 2 giugno 1674)».

⁵⁰ Cesare Brandi, *Teoria generale della critica*, cit., 1974, p. 82.

⁵¹ Martin Heidegger, *Note sulla «psicologia delle visioni del mondo» di Karl Jaspers*, 1921 in *Wegmarken*, ed. cons. *Segnavia*, a cura di Franco Volpi, Adelphi, Milano, 1987, p. 466.

⁵² Cfr. Cesare Segre, *Pittura, linguaggio e tempo*, MUP, Parma, 2006.

⁵³ Scrive Ricoeur in *Tempo dell'anima e tempo del mondo*: «Tale discesa agli inferi, *nonostante* la fenomenologia della temporalità avrebbe la forza di sostituire la cosmologia alla psicologia? O invece si deve dire che la cosmologia corre il rischio di *occultare* la psicologia così come quest'ultima ha occultato la cosmologia? Bisogna arrendersi a questa constatazione sconcertante, nonostante il rammarico che ne sente il nostro spirito dominato dalla logica di sistema. Se, in effetti, l'estensione del tempo fisico non si lascia derivare dalla distensione dell'anima, vale e con lo stesso rigore la reciproca. Ciò che fa ostacolo alla derivazione inversa è semplicemente lo scarto, concettualmente insuperabile, tra la nozione di *istante* in senso aristotelico e quella di *presente* in senso agostiniano. Per essere pensabile, l'istante aristotelico esige soltanto una rottura operata dallo spirito entro la continuità del movimento, in quanto il movimento stesso è sottoponibile a numerazione. Ora tale

tema della durata, a sua volta trasformata nel dialogo incompiuto del progetto moderno con la storia: *the relation between 'modern' and Classical has definitely lost a fixed historical reference*, come ha scritto Jürgen Habermas, precisando l'instaurarsi di un nuovo rapporto di immediatezza dinamica con la temporalità:

The avant-garde must find a direction in a landscape into which no one seems to have yet ventured. But these forward gropings, this anticipation of an undefined future and the cult of the new mean in fact the exaltation of the present. The new time consciousness, which enters philosophy in the writings of Bergson, does more than express the experience of mobility in society, of acceleration in history, of discontinuity in everyday life. The new value placed on the transitory, the elusive and the ephemeral, the very celebration of dynamism, discloses a longing for an undefiled, immaculate and stable present. This explains the rather abstract language in which the modernist temper has spoken of the 'past'. Individual epochs lose their distinct forces. Historical memory is replaced by the heroic affinity of the present with the extremes of history—a sense of time wherein decadence immediately recognizes itself in the barbaric, the wild and the primitive. We observe the anarchistic intention of blowing up the continuum of history, and we can account for it in terms of the subversive force of this new aesthetic consciousness. Modernity revolts against the normalizing functions of tradition; modernity lives on the experience of rebelling against all that is normative. This revolt is one way to neutralize the standards of both morality and utility. This aesthetic consciousness continuously stages a dialectical play between secrecy and public scandal; it is addicted to a fascination with that horror which accompanies the act of profaning, and yet is always in flight from the trivial results of profanation. On the other hand, the time consciousness articulated in avant-garde art is not simply ahistorical; it is directed against what might be called a false normativity in history.⁵⁴

rottura può essere qualunque: *qualsiasi* istante è ugualmente degno d'essere il presente. Ma il presente agostiniano, diremmo noi oggi seguendo Benveniste, è qualsiasi istante designato da un locutore come l' 'ora' della sua *enunciazione*. Che l'istante sia semplicemente qualsiasi e il presente tanto singolare e determinato quanto l'enunciazione che lo contiene, questo aspetto differenziale comporta due conseguenze per la nostra ricerca. Da un lato, entro una prospettiva aristotelica, le rotture grazie alle quali lo spirito distingue due istanti bastano a determinare un prima e un poi grazie soltanto alla capacità dell'orientamento del movimento dalla sua causa verso il suo effetto; così posso dire: l'avvenimento A precede l'avvenimento B e l'avvenimento B succede all'avvenimento A, ma non posso affermare che l'avvenimento A è passato e che l'avvenimento B è futuro. D'altro canto, nella prospettiva agostiniana, non c'è né futuro né passato se non in rapporto ad un presente, vale a dire un istante qualificato dalla enunciazione che lo designa. Il passato è anteriore e il futuro è posteriore solo rispetto ad un presente dotato della relazione di auto-referenza attestata dall'atto stesso di enunciazione. Ne deriva che nella prospettiva agostiniana, il prima-poi, cioè il rapporto di *successione*, è estraneo alle nozioni di presente, di passato e di futuro e quindi alla dialettica di intenzione e di distensione che su tali nozioni si innesta. È questa la più grande aporia del problema del tempo-quanto meno prima di Kant; sta tutt'intera nella dualità di *istante* e di *presente*. Diremo più avanti in che modo l'operazione narrativa ad un tempo la conferma e le fornisce quella sorta di soluzione che chiamiamo poetica». Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 1983; ed. cons. *Tempo e racconto*, trad. it. di Giuseppe Grampa, Jaka Book, Milano, 1988, p. 29.

⁵⁴ Jürgen Habermas, *Modernity-An incomplete project*, in AA.VV. *The anti-aesthetic, essays on postmodern culture*, ed. Hal Foster, The New Press, New York, 1988, p. 3. «L'avanguardia deve trovare una direzione in un paesaggio in cui nessuno sembra essersi ancora avventurato. Ma questo brancolare in avanti, questa anticipazione di un futuro indefinito, e il culto del nuovo significano, in effetti, un'esaltazione del presente. La coscienza del nuovo tempo, che entra nella filosofia con gli scritti di Bergson, esprime ben più che l'esperienza della mobilità nella società, dell'accelerazione nella storia, della discontinuità nella vita quotidiana. Il nuovo valore attribuito al transitorio, all'elusivo e all'effimero, la celebrazione

Possiamo capire meglio il senso anti-idealistico di questa rivoluzione (il cui modello non sarà più lo *spirito*, ma invece la *macchina*...) se ricordiamo come la nuova relazione dinamica tra referente e significato viene rappresentata dalla 'rivoluzione' futurista di Marinetti: lo scontro del *linguaggio* con la *materia* segna l'effettivo profetico avvento di una nuova poesia, di un nuovo linguaggio, di una nuova scienza ma anche di quelli che saranno poi i nuovi dispositivi critici come lo strutturalismo, la semiotica, la linguistica e infine il decostruzionismo:

Nella visione fanta-simbolica di Marinetti, la materia è il principio unificatore dell'universo, di cui partecipano ugualmente la natura vegetale e animale, l'uomo e la macchina come elaborazione, come prodigio fattuale dell'uomo, che però condiziona e conforma l'uomo medesimo nel «regno della macchina», modificando il suo habitat e il suo stesso essere «uomo multi-plicato». [...] A contrastare lo psicologismo tradizionale e una facile antropomorfizzazione della natura-macchina, Marinetti – si è visto – promuove un simultaneo e inverso processo mimetico, di assimilazione dell'uomo, dell'universo animale vegetale minerale, alla macchina nella «ossessione lirica della materia» che può accomunarli. «Invece di umanizzare animali, vegetali, minerali (sistema sorpassato) noi potremo animalizzare, vegetalizzare, mineralizzare, elettrizzare o liquefare lo stile, facendolo vivere della stessa vita della materia» [...]. È a ciò che il demiurgo del futurismo, con la sua consequenzialità serena nei suoi azzardi, lega la liberazione dalla «sintassi tradizionale», espressione di razionalità «soltanto intelligente», mentre la penetrazione nell'intimità della materia può essere solo frutto di «intuizioni profonde», la cui espressione adeguata sarebbero le «parole slegate», congiunte una all'altra «secondo il loro nascere illogico». In altri termini il naturalismo atomistico delle «parole in libertà» verrebbe a essere una formula sperimentale tendente alla rappresentazione verbale, visiva e fonetica e insomma plurisensibile, mimetica e dinamica, del reale frantumato nelle sue percezioni e ricomposto in una sintesi alogica, simultanea, sinestetica ecc. È la fase culminante di un processo di appropriazione 'naturalistica', che parte dalla dilatazione iperbolica delle immagini e si proietta nelle catene e reti analogiche, per espandersi nelle più libere composizioni grafo-verbali delle tavole parolibere, che tendono a travalicare i limiti delle possibilità semantiche della scrittura, verso orizzonti meta-verbali. In *Distruzione della sintassi*, (1913) Marinetti, fornendo la sua suggestiva formula del lirismo, come «la facoltà rarissima di inebbriarsi [sic] della vita e di inebbriarla di noi stessi», congiungeva strettamente la liberazione delle parole dalla servitù logico-sintattica alla libertà dell'immaginazione poetica, nell'intuizione analogica del mondo».⁵⁵

stessa del dinamismo, svelano un desiderio per un presente incontaminato, immacolato e stabile. Questo spiega il linguaggio piuttosto astratto con cui la temperie modernista ha parlato del passato. Le singole epoche perdono di forza individuale. La memoria storica è sostituita dall'affinità eroica del presente con le estremizzazioni della storia – una nozione di tempo nel quale la decadenza si riconosce immediatamente nel barbaro, nel selvaggio e nel primitivo. Osserviamo l'intenzione anarchica di far saltare in aria il continuum della storia, e possiamo spiegarlo nei termini della forza sovversiva di questa nuova coscienza estetica. La modernità si ribella contro le funzioni normalizzanti della tradizione; la modernità vive dell'esperienza di ribellarsi a tutto ciò che è normativo. Questa rivolta è un modo di neutralizzare sia gli standard di moralità che quelli di utilità. Questa coscienza estetica inscena continuamente un gioco dialettico di segretezza e scandalo pubblico, e dipende da una fascinazione per l'orrore che accompagna l'atto di profanare, restando tuttavia sempre in fuga dai risultati banali della profanazione. D'altro canto, la coscienza del tempo articolata nell'arte d'avanguardia non è semplicemente storica: è diretta contro ciò che può definirsi la falsa normatività della storia». (trad. mia).

⁵⁵ Gianni Grana, *Novecento. Le avanguardie letterarie*, Marzorati, Milano, 1990, pp. 695-697.

L'istante designato, epifanico, del primo contatto antepredicativo operato dal fruitore nel suo incontro con l'oggetto, matrice dell'esperienza e apertura alla conoscenza,⁵⁶ è il fondamento del primo assioma di *Teoria del restauro* di Cesare Brandi: *si restaura solo la materia dell'opera d'arte*, perché «all'atto che il riconoscimento mira a conservare al futuro la possibilità di quella rivelazione, la consistenza fisica acquista un'importanza primaria».⁵⁷ Si passa poi dalla dimensione esistenziale a quella universale: «Infatti, seppure il riconoscimento debba avvenire ogni volta nella singola coscienza, in quel momento stesso appartiene alla coscienza universale, e l'individuo che gode di quella rivelazione immediata, si pone l'imperativo, categorico come l'imperativo morale, della conservazione».⁵⁸

L'imperativo etico della *Cura* (*la continuità, la durata, la memoria...*) inscrivendosi nell'estetica dell'attimo, che rappresenta l'ipostasi individuale del 'tempo psicologico' e conferisce ad esso la possibilità e la necessità della durata, è contemporaneamente una apertura pragmatica alle necessità del mondo della vita. Un disegno che Brandi pare perseguire tenacemente, anche se non ci dice direttamente, né ormai poteva dirlo, che il substrato di questa idea è ancora l'idea del decadentismo inglese della bellezza come epifania. Si tratta di una nuova neokantiana bellezza 'neutrale' indifferenziata del *sovrannaturale*, depurata sia dai residui dello psicologismo positivista, dal superomismo nietzschiano, dall'estetismo e dal decadentismo dannunziano come dagli estremismi funzionalisti marinettiani, che rappresenta la premessa di quello che sarebbe poi diventato il compito stesso del progetto fenomenologico, qui cristallizzato come in un fotogramma, in una fase intermedia, preludio all'esplosione delle nuove poetiche della post-avanguardia, dal *nouveau réalisme* all'arte concreta:

Dopo avere riconosciuta la peculiare struttura dell'opera d'arte come unità ed avere esplicitato come e fino a che punto sia possibile la ricostituzione dell'unità potenziale, che è l'imperativo stesso della istanza estetica in relazione al restauro, occorre approfondire, in relazione all'istanza storica, la disamina del tempo per quel che riguarda l'opera d'arte. È verità ormai acquisita che una distinzione delle arti nel tempo e nello spazio, è distinzione provvisoria e illusoria, in quanto tempo e spazio costituiscono le condizioni formali a qualsiasi opera d'arte e si ritrovano strettamente fusi nel ritmo che istituisce la forma. Pur tuttavia il tempo, oltre che come struttura del ritmo, si incontra nell'opera d'arte, né più sotto l'aspetto formale, ma in quello fenomenologico, in tre momenti diversi, e per qualsiasi opera d'arte si tratti. E cioè, in primo luogo, come durata nell'estrinsecazione dell'opera d'arte mentre viene formulata dall'artista; in secondo luogo, come intervallo interposto fra la fine del processo creativo e il momento in cui la nostra coscienza attualizza in sé l'opera d'arte; in terzo luogo, come attimo di questa *fulgurazione dell'opera d'arte nella coscienza* [corsivi nostri]. Queste tre accezioni del tempo storico nell'opera d'arte sono lungi dall'essere sempre presenti e perspicue in chi si rivolge all'opera d'arte; ed anzi generalmente, si tende a confonderle o a sostituire con l'accezione temporale del tempo storico dell'opera d'arte, globalmente inteso, il tempo extratemporale che, in quanto forma, l'opera d'arte realizza.⁵⁹

⁵⁶ «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». Cesare Brandi, *Il concetto di restauro*, in *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977, p. 6.

⁵⁷ «Ma i mezzi fisici a cui è affidata la trasmissione dell'immagine, non sono affiancati a questa, sono anzi ad essa coestensivi: non c'è la materia da una parte e l'immagine, dall'altra. E tuttavia, per quanto coestensivi all'immagine, non in tutto e per tutto tale coestensività potrà dichiararsi interiormente all'immagine». Cesare Brandi *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977, p.7.

⁵⁸ Ivi, p. 7.

⁵⁹ Ivi, p. 21.

Cosa ne poteva pensare Joyce? «Beauty expressed by the artist cannot awaken in us an emotion which is kinetic or a sensation which is purely physical. It awakens, or ought to awaken, or induces, or ought to induce, an aesthetic stasis, an ideal pity or an ideal terror, a stasis called forth, prolonged and at last dissolved by what I call the rhythm of beauty.- What is exactly? asked Lynch?-Rhythm, said Stephen, is the first formal aesthetic relation of part to part in any aesthetic whole or of an aesthetic whole to its part or parts or of any part to the aesthetic whole of which it is a part». Nella realtà sovranaturalistica che si crea, vi è una sostanziale complementarità tra le due concezioni nell'idea di totalità unificata dell'opera d'arte, le cui componenti sono «strettamente fuse nel ritmo che istituisce la forma» attraverso l'epifanica *fulgurazione*, il momento in cui la coscienza attualizza in sé l'opera d'arte: come durata (riguardo al processo ortogenetico), come intervallo (spazio della storia o della memoria), come attimo di intuizione sintetica: e proprio in questo atto sintetico vi è un'affinità tra questa italianissima, dinamica e post-futurista *fulgurazione* e lo *chockelrebnis* benjaminiano: la conseguenza di conciliare esperienza e tradizione in un ambito extratemporale, dare una nuova dignità all'ineffabile presente storico, costruirgli intorno, nonostante tutto, un orizzonte esistenziale. La possibilità di un processo di conoscenza che si ripercorre nei due sensi sincronico e diacronico, coinvolgendo l'antico e il contemporaneo (passato e presente) in una stessa cornice esistenziale, come manifestazione della coscienza attuale nel termine dell'intuizione dell'essere: «the moment of silence, the shock, the 'as yet', is the avant-garde experience captured and presented within the Burkean sublime». ⁶⁰

⁶⁰ «The problem of experience must continually traverse any attempt to dwell or present both modernism and the post-modern present. For Walter Benjamin, modernity was both marked and structured by a cleavage in experience. An irreconcilable split between *Erfahrung* and *Erlebnis*. The present therefore is, for Benjamin, marked by loss. The reality of tradition-of *Erfahrung*-is no longer at hand. What can no longer be experienced is the continuity of tradition. Fragmentation, the collapse of what Benjamin describes elsewhere as 'the community of listeners', divides the present. Within this conception of modernity fragmentation and loss are a result, a consequence. They take place after-in the wake of-an initial unity or community. The present here repeats the 'fiction' that positions unity as preceding plurality. The conception of experience that is linked to an interplay between presence and loss cannot adequately come to terms with what was called above avant-garde experience. Here what is at stake is precisely the experience of that which cannot be incorporated within tradition. It is the experience of that which refuses to take over and hand on tradition but whose *façon d'être* cannot be reduced to this simple negativity. The other dimension is the affirmative. The experience of both negativity and affirmation is the experience of shock. However it is not the *chockelrebnis* that Benjamin identifies in Baudelaire. It is not a shock that returns and which gestures at the no longer at hand. The shock here is that moment prior to the attempt to name, to describe, to situate, etc. The temporal divide of silence and shock, a divide that both calls for philosophy and in which philosophy moves, is the demand created by an experience that is always as yet to be assimilated. The moment of silence, the shock, the 'as yet', is the avant-garde experience captured and presented within the Burkean sublime». Andrew Benjamin, *Eisenman and the Housing of tradition*, in «Oxford Art Journal», Vol. 12, n. 1. 1980, Oxford University Press, p. 53. «Il problema dell'esperienza deve continuamente attraversare ogni tentativo di abitare o di presentare sia il modernismo che il presente post-moderno. Per Walter Benjamin, la modernità era segnata e strutturata da una divisione nell'esperienza. Per Walter Benjamin, la modernità era segnata e strutturata da una divisione nell'esperienza. Una scissione insanabile tra *Erfahrung* e *Erlebnis*. Il presente è dunque, per Benjamin, segnato dalla perdita. La realtà della tradizione – l'*Erfahrung* – non è più a portata di mano. Ciò di cui non è più possibile fare esperienza è la continuità della tradizione. La frammentazione, il crollo di ciò che Benjamin descrive altrove come "comunità di ascoltatori", divide il presente. E dentro questa concezione di modernità, frammentazione e perdita sono un esito, una conseguenza. Accadono dopo, sulla traccia di un'unità o comunità iniziale. Qui il

È sempre l'esperienza del «sublime» come nuovo accesso all'origine, che ci traghetta dall'*Enfarubng* medioevale all'*Erlebnis* contemporanea, ma il medium è anche il linguaggio, che si carica di nuove esperienze e contemporaneamente le trasforma. È stato proprio Joyce, l'autore che passa *attraverso* il linguaggio, il grande mediatore (e dissacratore) tra questi due concetti, e viene accusato da Brandi del peccato di superbia, avendo immaginato «che si possa far poesia *sulla* parola invece che *con* la parola». ⁶¹ Scrivendo di poetica Brandi non si accorse di trascendere e derogare dal principio saussuriano che pur imponeva l'innovazione linguistica come un fatto di *parole* ⁶² riaffermando i principi di un puri-

presente ripete la 'finzione' che posiziona l'unità come precedente alla pluralità. La concezione dell'esperienza legata al gioco di presenza e perdita non può adeguatamente conciliarsi con quanto abbiamo sopra definito esperienza dell'avanguardia. In gioco qui c'è proprio l'esperienza di quanto non può essere incorporato nella tradizione. È l'esperienza di ciò che non può guidare e trasmettere la tradizione, ma la cui *façon d'être* non può essere ridotta a semplice negatività. L'altra dimensione è affermativa. L'esperienza di entrambe, negatività e affermazione è l'esperienza dello shock. Tuttavia non è lo *chockerlebnis* che Benjamin identifica in Baudelaire. Non è uno shock che ritorna e che indica ciò che non è più a portata di mano. Lo shock qui è il momento prima del tentativo di nominare, di descrivere, di situare, ecc. Lo scarto temporale tra silenzio e shock, uno scarto che invoca la filosofia e nel quale la filosofia si muove, è la domanda creata da un'esperienza che è sempre ancora da assimilare. Il momento di silenzio, lo *shock*, il 'non ancora', sono l'esperienza dell'avanguardia catturata e presentata dal sublime di Burke). (trad. mia).

⁶¹ Cesare Brandi *Celso o della poesia*, cit., p. 87.

⁶² «Saussure non tenta un salvataggio di questo genere. Ammette senz'altro che la diacronia non è passibile di uno studio rigorosamente scientifico, in quanto è il regno del fortuito e dell'asistematico. Le alterazioni «non agiscono mai sul blocco del sistema, ma sull'uno o sull'altro dei suoi elementi». «I fatti diacronici sono fatti particolari», avvenimenti «che sono isolati e non formano sistema tra loro». Se il linguista «si colloca nella prospettiva diacronica, non percepisce più la lingua, ma soltanto una serie di avvenimenti che la modificano». È il contrario esatto di ciò che affermava il Paul nel passo ora riportato: il punto di vista diacronico, ben lungi dal costituire una garanzia di scientificità, rende anzi inevitabile, per Saussure, la considerazione della lingua come un coacervo di fatti «senza nesso». Non è, quindi, su questo terreno che si può fondare la linguistica come scienza; è, invece, sul terreno della sincronia, dove si manifesta il carattere sistematico della lingua. Beninteso, per Saussure l'esperienza della linguistica storico-comparativa non è stata del tutto inutile: ha servito a liberare la linguistica da un ingenuo finalismo e dall'identificazione tra lingua e logica. Ma a questo prova proprio che la diacronia non ha il suo fine in se stessa. Si può dire della diacronia quello che si è detto del giornalismo: porta a tutto, purché se ne esca fuori». Che su questa valutazione negativa della possibilità di una linguistica diacronica scientifica abbia influito la crisi della linguistica storica tardo-ottocentesca, non è soltanto una nostra ipotesi. Basta, per averne conferma, vedere in che senso il Saussure risolve le questioni che si dibattevano tra i neogrammatici e i seguaci dello Schuchardt e della «geografia linguistica». D'accordo coi neogrammatici, Saussure ritiene che l'innovazione linguistica sia inizialmente un fatto di parole, che solo in un secondo tempo, quando è accolto dalla collettività dei parlanti, entra a far parte della langue: «Nella parole si trova il germe di tutti i cambiamenti: ciascuno è inizialmente lanciato da un certo numero di persone prima di entrare nell'uso». Da un certo numero di persone o da una singola persona in un singolo atto di parole! Gli appunti degli scolari mostrano a questo proposito delle oscillazioni: «Formes, grammaire, n'existent que socialement, mais les changements partent d'un individu»; - toute espèce de changement est essayé par un groupe d'individus » - [varianti: -...par un certain nombre d'individus » ; « ...par l'individu »]. Abbiamo visto che un'eguale oscillazione si trovava già nelle formulazioni dei neogrammatici [...]; perciò ha probabilmente torto il Godel di ritenere che la formulazione individualistica non corrisponda al pensiero di Saussure: l'oscillazione doveva esserci nelle lezioni stesse del maestro, non nei fraintendimenti degli allievi. Saussure è anche d'accordo coi neogrammatici nel riconoscere, malgrado questo inizio individuale del mutamento linguistico, l'ineccepibilità delle cosiddette leggi fonetiche: «questa regolarità, che si è qualche volta contestata, a noi pare assai bene stabilita [...]; le eccezioni apparenti non attenuano la fatalità dei cambiamenti di

smo ormai impossibile, anche politicamente da difendere, con un programma tutto sommato reazionario.⁶³

Proprio sul tema della valenza di sincronia o diacronia nell'invenzione linguistica si stavano esercitando ed esprimendo due grandi anime del modernismo letterario in nuove modalità espressive attraverso lo sviluppo dell'invenzione linguistica: l'ultimo Joyce in tonalità sincronica nel *Finnegans Wake* e Gadda in tonalità diacronica col recupero naturalistico del dialetto. Contemporaneamente, un altro grande sperimentatore lombardo d'avanguardia, solo recentemente riscoperto, l'irregolare Emilio Villa,⁶⁴ esordiva con la poetica dell'antilinguaggio e dell'*Analogia Selvaggia* come pura negazione di sé, slegata da ogni riferimento possibile alle cose, all'oggetto, come scrive Gianni Grana nel cap. *La scrittura nel dominio della «analogia selvaggia»*:

Mentre rifiutava l'ufficialità della cultura e delle istituzioni, separandosi già prima della guerra dal *côté* letterario «ermetico» e «fiorentino» [...] e costituendo poi legami con nuovi artisti «europei» e «americani», nella ripresa di speranza del primo dopoguerra e per più di venti, coltivava il vizio segreto, la pratica solitaria della scrittura come «azione verbale».

questo tipo, perché essi si spiegano sia con leggi fonetiche più speciali, sia con l'intervento di fatti di altro ordine». Sebastiano Timpanaro, *Sul materialismo*, Nistri Lischi, Pisa, 1970, pp. 136-37.

⁶³ Su questo fronte dei limiti dello sperimentalismo linguistico, più 'politici' che 'espressivi' di una classe di privilegiati protetti nell'*invenzione*, si era già espresso il Gramsci, ripreso da Pasolini nel suo giudizio sulla poesia di Pascoli: «Che poi il limite dell'intera produzione novecentesca della «Voce»- solo in parte esclusa-alla reazione rondista ed ermetica; e che è in definitiva, una accezione borghese, o piccolo borghese, post-romantica, della figura tipica dello scrittore della società italiana dal Rinascimento a noi [...] E che il Gramsci circostanzia, con nuovo ma profondamente moralismo d'eteronomo: «Gli intellettuali concepiscono la letteratura come una professione a sé, che dovrebbe rendere anche quando non si produce nulla immediatamente e dovrebbe dar diritto a una pensione...» in cui non va naturalmente sottolineato il carattere finanziario ma quello mistico: sicché se ne potrebbe formulare la conclusione che, così com'è nella nostra coscienza la letteratura italiana è una letteratura d'élites intellettuali la cui storia stilistica è una storia d'individui protetti nell'*invenzione*, da una koinè già «per letteratura», da una parte, e dall'altra da una condizione sociale preservante l'io nella sua passione estetica a coltivare o le abnormità di tipo religioso o intimistico o l'*otium* classicheggiante e squisito. Il «plurilinguismo» pascoliano (il suo sperimentalismo anti-tradizionalistico, le sue prove di «parlato» e «prosaico», le sue tonalità sentimentali e umanitarie al posto della casistica sensuale-religiosa petrarchesca) è di tipo rivoluzionario ma solo in senso linguistico, o, per intenderci meglio, verbale: la figura umana e letteraria del Pascoli risulta dunque soltanto una variante moderna, o borghese nel senso moderno, dell'archetipo italiano, con incompleta coscienza della propria forza comunque innovativa. Maggiore coscienza sarà da registrare nell'antiborghesismo anarchico di certa «Voce», nella sua più europea e coraggiosa posizione ideologica: ma per pochissimi se l'involuzione, già operante negli ultimi decenni dell'Ottocento - come s'è visto - in una borghesia di tradizione provinciale e marginale rispetto alla grande borghesia europea si fa sempre più grave nei primi decenni del Novecento: dato lo spirito reazionario determinato nelle élites dirigenti dalla nascente lotta di classe, fuso nei gruppi culturali d'avanguardia, con l'assimilazione-sempre marginale -del decadentismo europeo (da Nietzsche, per fare due limiti e due piani, ad Apollinaire). Sicché anche se con una squisitezza e una coscienza formale che vorrebbero addirittura far pensare a un salto di qualità, a un'altra storia, i nuovi letterati italiani dalla «Ronda» all'ermetismo, in realtà si iscrivono in quel primo modulo umano nuovo di letterato ch'è fornito dal Pascoli: e anzi con qualche regresso verso un più tetro apoliticismo e misticismo tecnico, corrispondente appunto al grave stato d'involuzione del periodo fascista. «Agli scrittori italiani» annota un po' frettolosamente il Gramsci «ha proprio nociuto l'apoliticismo intimo, verniciato di retorica nazionale verbosa» Pierpaolo Pasolini, *Passione e ideologia*, 1955, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, pp. 1001-1002.

⁶⁴ Emilio Villa, nato ad Affori nel 1914, naturalmente costituisce una eccezione alla *linea lombarda* che si riconosce nella 'funzione' Longhi.

Ma sentiva pure il bisogno di agire « partecipando », movendo gli altri a negare rifiutare ribaltare le tavole dei valori, scrivendo su riviste nuove inventate o trovate, trasmettendo l'energia mentale appassionata della sua parola, e la forza naturale del suo « contromessaggio », facendo proselitismo intellettuale, fornendo suggestioni motrici d'immagini eversive, elementi di ardita consapevolezza teorica intuitiva dell'*action painting* – lui dice prima della formulazione di Rosenberg, si è visto –, del gesto pittorico o scultorio di dissoluzione rivitalizzata come azione promotrice di « liberazione ». Burri attore impulsivo e quasi inconscio d'invenzioni polimeriche geniali, dominate nell'artigianato della « composizione », è pure 'frutto' dell'impulso sollecitatorio di Villa, suo primo rivelatore mondiale, con altri artisti dell'avanguardia nuova: secondo esempi di co-operazione da lui stesso suggeriti, Baudelaire Apollinaire Breton... e poteva bendire [sic] Marinetti. Anche il suo « lasciarsi » pubblicare scritte, semiclandestine, il più delle volte in edizione d'arte numerata con opere grafiche di artisti in libri venali, o libri-oggetto di sua ideazione e confezione, per gioco e libero gesto, è tipico della « controcomunicazione » di Villa, del suo comunicare negandosi alla inerte comunicazione formalizzata, e sottraendo la sua parola-azione ai circuiti previsti nella industria culturale, come del resto [sic] il suo rifugiarsi nel francese cultu-amorfo che garantisce più leggibilità al suo « pubblico naturale » italiano. Rinuncio per il seguito della profusione verbale di Villa a una esemplificazione che nel Novecento inonda il profilo descrittivo.[...] Apparentemente è automatismo integrale, un grado senz'altro ulteriore rispetto all'automatismo temperato, nella scrittura automatica in poesie dei modici poètes surrealisti. Travolto l'analogismo come metafora del reale, e quindi anche gli argini dei simboli-metafore onirici, resta quella che Villa chiama l'*Analogia Selvaggia* come pura negazione di sé, slegata da ogni riferimento possibile alle cose, all'oggetto.⁶⁵

Le differenze tra questi autori rappresentano la crisi e al contempo la straordinaria vitalità e sopravvivenza delle forme letterarie che loro stessi stavano proiettando nel futuro proprio attraverso la sperimentazione linguistico-formale al di là dei limiti di genere e di forma. Il carattere anche esacerbato provvisorio delle loro faticose conquiste ed 'escorizzazioni' linguistiche, dalle quali per Brandi sembra urgente distaccarsi, era ben lungi dall'essere un motivo estrinseco alle loro poetiche. Prendere le distanze dalle loro impurità significava sottostimare le aporie teoretiche evidenziate da quella letteratura, assimilando in toto la crisi della prospettiva della linguistica storica tardo-ottocentesca, aspetto sotto il quale si mascheravano i conflitti tra le vecchie classi di egemonia culturale e quelle nuove, compreso le possibilità d'apertura al ruolo attivo dell'emancipazione delle masse.

La scoperta e la rilettura di Joyce nel suo percorso dal naturalismo dei *Dubliners* fino al linguaggio metamorfico di *Finnegans Wake* accompagna l'iniziazione del Brandi poeta, medievista e novecentista degli anni '40 fino a quello estetologico, strutturalista e semiotico degli anni '70. Possiamo pensare che la ripresa, negli anni '50, dei temi joyciani nella revisione dello scritto *la fondazione teorica del restauro* rappresenti anche una lettura propeudeica alla 'svolta' da Morandi a Burri, all'apertura nei confronti dell'informale contemporaneo post-cubista? È forse una conferma a questa ipotesi che una tale rivoluzione, proprio per le intrinseche caratteristiche dell'ambiente culturale italiano non solo letterario, si sia fermata *in limine*, senza accogliere gli esiti più alti della letteratura europea, ma mostrando una maggiore ricettività e apertura nei confronti delle arti visive? Che questo prestito avvenga anche attraverso la letteratura e la poesia diventa motivo per sottolineare una volta di più come l'esperienza nella parola, nel linguaggio, sia momento cruciale

⁶⁵ Gianni Grana, *Le avanguardie letterarie. Cultura e politica scienza e arte dalla Scapigliatura alla Neo-avanguardia attraverso il Fascismo*, Vol. III, Marzorati Editore, Milano, 1987, pp. 718-719.

che investe in pieno il nesso tra *dicibile* e *visibile*, fondamentale tramite di connessione tra modelli e visioni del mondo. Con l'assimilazione del testo di Joyce, Brandi, cercando di svecchiare la terminologia 'corrente' dell'estetica italiana spezzata sul dualismo esterno/interno di soggetto/intuizione, introduce un termine nuovo, mediale, quello dell'epifania dell'immagine che si muove interamente nel plesso dell'esperienza individuale di approccio al contemporaneo. Il percorso critico che poi Brandi traccia fino a condurci ai polisemi del neologismo di *astanza* è il frutto di un ininterrotto laboratorio intorno a questo concetto, che contribuisce in modo fondamentale a illuminare e a spiegare, come nessun altro aveva tentato, tutto quello che dopo Croce si sarebbe dovuto intendere per *intuizione*, campo di fronte al quale anche lo stesso Longhi con il suo lessico anti-quariale aveva dovuto forzatamente arrestarsi.⁶⁶

Per farne una storia interna, ricordiamo i legami di Joyce con l'Italia e la sua eredità culturale, a partire dalle radici cattoliche irlandesi, i soggiorni a Trieste e a Roma, la lettura del *Fuoco*⁶⁷ dannunziano, che serve da catalizzatore per la distillazione del procedimento epifanico, il carteggio con Svevo, l'apertura del dibattito letterario in Italia, le letture e recensioni di Angelo Conti, Eugenio Montale, Mario Praz, Emilio Cecchi, Italo Svevo. La straordinaria traduzione di Cesare Pavese, apparsa nel 1941 (dove l'andamento e le

⁶⁶ Cfr. Davide Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Guerini, Milano, 2000, n. 104, pp. 120-121. Scrive Longhi: «La parola linguaggio cui il Croce dà dignità di estetica generale è essa stessa derivata da un' 'estetica particolare' che, per avere uso di parola, pretende di dettare legge scritta ma la legge sia pur libera della storia dell'arte figurativa ce la scriveremo noi. Questo è venuto fin dall'antico e il Croce dovrebbe saperlo. Il fatto è che da un'unità puramente nominalistica non possono discendere che specificazioni troppo materialistiche».

⁶⁷ Con aulici accenti nel *Fuoco*, rinnova la figura della missione dell'artista che forgia con il linguaggio le immagini della sua sensibilità, annunciato dall'articolo di Umberto Eco *In Joyce c'è anche D'Annunzio*, «Corriere della Sera», 30 giugno 1963, e *Dalla summa a Finnegans Wake in Opera Aperta*, Milano, Bompiani 1963. Scrive D'Annunzio, che è una fonte accreditata per Joyce non solo per il termine *epifania*, ma anche come modello archetipo del poeta demiurgo '*immaginifico*' e per l'uso innovativo del linguaggio, così come lo aveva recensito Henry James, («Quarterly Review», 1904) «per le sue perfette notazioni di stati di sensibilità eccitata, [...] il suo splendido senso visivo [...] le sue risposte al messaggio degli aspetti e delle apparenze, alla bellezza di luoghi e cose [...] il suo impiego curioso, vario, inquisitivo, sempre attivo del linguaggio come mezzo di comunicazione e rappresentazione». Citiamo a titolo di esempio un passo del *Fuoco* (1900) «in se stesso l'intimo connubio dell'arte con la vita e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie. Egli era giunto a perpetuare nel suo spirito, senza intervalli, la condizione misteriosa da cui nasce l'opera di bellezza e a trasformare così d'un tratto in specie ideali tutte le figure passeggerie della sua esistenza volubile. Egli aveva indicato appunto questa sua conquista quando aveva messo in bocca ad una delle sue persone le parole: «Io assistevo in me medesimo alla continua genesi d'una vita superiore in cui tutte le apparenze si trasfiguravano come nella virtù di un magico specchio.» Dotato d'una straordinaria facoltà verbale, egli riusciva a tradurre istantaneamente nel suo linguaggio pur le più complicate maniere della sua sensibilità con una esattezza e con un rilievo così vividi che esse talvolta parevano non più appartenergli, appena espresse, rese oggettive dalla potenza isolatrice dello stile. La sua voce limpida e penetrante, che pareva disegnare con un contorno netto la figura musicale di ciascuna parola, dava maggior risalto a questa singolare qualità del suo dire. Talché in quanti l'udivano per la prima volta si generava un sentimento ambiguo, misto di ammirazione e di avversione, manifestando egli sé medesimo in forme così fortemente definite che sembravano risultare da una volontà costante di stabilire tra sé e gli estranei una differenza profonda e insormontabile. Ma, poiché la sua sensibilità eguagliava il suo intelletto, a quanti gli stavano da presso e lo amavano era facile ricevere a traverso il cristallo della sua parola il calore della sua anima appassionata e veemente. Sapevano costoro come fossero infinite le sue potenze di sentire e di sognare, e da qual combustione sorgessero le immagini belle in cui egli soleva convenire la sostanza della sua vita interiore» Gabriele D'Annunzio, *Il Fuoco*, Mondadori, Milano 1996, pp. 11-12.

movenze di alcuni dialoghi sembra si riverberino nel *Carmine*), pone ancora in relazione questi testi con la cultura e la scrittura di Brandi.

Anche Brandi aveva mosso i primi passi come poeta, pubblicando con scarsa fortuna tra il '39 e il '42 ben tre libri di poesie. Già nel 1933 era uscita la prima traduzione del *Dedalus* di Cesare Pavese, poi ripubblicata riveduta nel 1942 presso l'editore Frassinelli di Torino: Brandi doveva esserne colpito sia per l'attualità del tema dell'*infanzia artistica* in un ambiente in cui tutti ambivano a essere dei poeti-letterati, sia per la sua particolare sensibilità e apertura a recepire fino in fondo le implicazioni estetico-filosofiche della poetica di Joyce, soprattutto quello della prima fase pre-modernista, «simbolista» come viene poi definita da Brandi nel *Celso*, in cui fa esplicita ammissione di frequentazione dell'*antico simbolista*. Un prestito rilevante ma solo per le *disputationes* estetico-critiche: Brandi rimarrà fedele al modello cecchiano della prosa d'arte e delle *Corse al trotto*. Solo per la critica e per il restauro recupera le basi filosofiche dell'estetica dell'attimo di Joyce distillandola con la tradizione idealista.

Questo percorso avrà vita facile ad assimilare e integrare tutte le principali tendenze del dibattito critico filosofico, anche di 'avanguardia'. Un laboratorio 'europeo', per il quale le sperimentazioni joyciane sono state specchio in cui riflettersi e modello con cui misurarsi, per la fenomenologia, lo strutturalismo, la linguistica e la semiotica, ma anche la psicologia. Lungi da essere per Brandi un riferimento generico, proprio l'utilizzo del termine *epifania* oltre alle altre rilevanti associazioni, fino alla concezione dell'opera come totalità unificata, segnalata già in Giacomo Debenedetti,⁶⁸ alla tematica originale della costituzione d'oggetto, e alla recezione dell'immagine nella coscienza, sono tutti ambiti che Brandi ha voluto introdurre e approfondire nel suo discorso filosofico, e portare a esiti anche differenti da quanto supposto nelle fonti originali.⁶⁹ Una simile riappropriazione operata da Brandi nei confronti della cultura europea rappresenta per la cultura dello storicismo italiano il punto più alto della riflessione che in Europa si era snodata intorno al

⁶⁸ Cfr. Giacomo Debenedetti, *Le intermittenze e le epifanie*, in Idem, *Proust*, Bollati Boringhieri, Milano, 2005, p. 336.

⁶⁹ Riguardo al problema critico e filologico delle fonti brandiane si è parlato di una *spregiudicatezza intellettuale* di Brandi, così come è stata definita da Luigi Russo nella *Prefazione* al *Carmine*, Editori riuniti, Roma, p. XXI e ss. «Oggi è fin troppo facile individuare lo specifico dell'estetica brandiana, la sua misura di originalità, patente fin dal *Carmine*, e che proprio da qui ha proliferato in una incredibile espansione, sia per la radiale rosa di tiro che è riuscita ad assicurarsi sia per la rigorosa coerenza che, pur nel suo rigoglioso sviluppo, ha testimoniato lungo l'arco di quasi mezzo secolo. [...] Il fatto è che Brandi ha sempre intrecciato con le proprie fonti un rapporto pregnante e singolarissimo. Come avviene per ogni autore originale, attraverso accurate indagini filologiche è possibile quasi sempre individuare in sede storiografica l'ascendenza di una linea di ricerca, lo spunto di una sequenza concettuale, il luogo incoativo di una proposizione teorica. Eppure quella stessa proposizione, nella misura in cui è stata assunta dall'autore originale, non è più la stessa, si è sottilmente metabolizzata ed ha assunto nuove valenze speculative. Brandi ha avuto in misura rimarchevole il dono di questa prensilità mentale, capace di rivitalizzare posizioni teoriche di diversa estrazione e farle proprie. Questa attitudine, che sta agli antipodi del sincretismo o di corrive forme di criptoamnesia, nasce in Brandi proprio da una nativa vocazione al 'dialogo'. [...] Concludo queste esemplificazioni con una testimonianza personale. Tempo fa con Rudolf Arnheim, a cui mi lega grande dimestichezza, discussi francamente delle utilizzazioni che Brandi ne aveva fatto negli anni Sessanta. Arnheim mi confidò che non si riconosceva per nulla nelle utilizzazioni di Brandi. E aveva ragione: ciò che aveva fatto Brandi a partire da Arnheim è tutta opera di Brandi. Insomma Brandi ha preso da tanti, e continuerà ancor di più anzi, dopo il *Carmine*, ad attingere da un più largo fronte tematico di raggio internazionale (per tutti, ricordo il confronto, che passò anche attraverso una buona amicizia personale, con Roland Barthes) ma tutto ciò che ha preso è diventato suo e solo suo».

nucleo di ricerche relative al problema filosofico definito *psicologismo intenzionale*, così come viene descritto almeno a partire dalla affermazione di Husserl «credo di potere sostenere che nessuna teoria del giudizio potrà accordarsi coi fatti se non poggia su uno studio approfondito dei rapporti descrittivi e genetici delle intuizioni e rappresentazioni» (1894).

Tale esigenza di un nuovo paradigma conoscitivo diventa in Joyce anche paradigma poetico e artistico proprio nel *Dedalus, ritratto dell'artista da giovane*, insieme romanzo di formazione e autobiografico, autorappresentazione e manifesto poetico. In esso sembra possibile trovare una risposta data con le parole della poesia e dell'arte agli interrogativi sui quali Brandi rifletteva attraverso la sua sensibilità di storico e letterato italiano. Non è difficile porre in relazione queste risposte, queste soluzioni che ruotano intorno al problema dell'opera e della sua *Sachlichkeit* oggettuale,⁷⁰ questione che ha «il puzzo di quelle scolastiche genuine», con riflessioni elaborate in ambiti disciplinari e culturali apparentemente distanti come le ricerche dell'epistemologia scientifica intorno al significato del segno e del numero che fioriscono sul finire dell'Ottocento, specialmente in Germania. Già le ricerche fenomenologiche del primissimo Husserl, riflettendo sulla logica elementare e sul numero, miravano a rispondere al problema di come fosse possibile definire l'*accesso originario al significato dell'oggetto*,⁷¹ come questo sia possibile solo attraverso il con-

⁷⁰ Esempificate bene nel seguente dialogo: «I have a book at home, said Stephen, in which I have written down questions which are more amusing than yours were. In finding the answers to them I found the theory of esthetic which I am trying to explain. Here are some questions I set myself: *Is a chair finely made tragic or comic? Is the portrait of Mona Lisa good if I desire to see it? Is the bust of Sir Philip Crampton lyrical, epical or dramatic? Can excrement or a child or a louse be a work of art? If not, why not?*—Why not, indeed? said Lynch, laughing.—*If a man backing in fury at a block of wood*, Stephen continued, *make there an image of a cow, is that image a work of art? If not, why not?*—That's a lovely one, said Lynch, laughing again. That has the true scholastic stink.» J. Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man* Penguin, London, 1992, p. 232. Trad. it di Cesare Pavese, *Dedalus*, cit. pp. 260-61, «- Ho a casa un quaderno - disse Stephen - dove ho annotato problemi ancor più divertenti dei tuoi. Trovando loro una risposta, ho trovato la teoria estetica che sto cercando di esporre. Ecco qualcuno dei problemi che mi son posto: "Una sedia fatta con gusto è tragica o comica? È bello il ritratto di monna Lisa, se io desidero vederlo? Il busto di Sir Philip Crampton è lirico, epico o drammatico? E se non lo è, perché?" - Perché no, infatti? - disse Lynch, ridendo. - "Se un uomo, intagliando con frenesia un pezzo di legno - continuò Stephen - ne trae l'immagine di una mucca, è quest'immagine un'opera d'arte? E se non lo è, perché?" - Questa è carina - disse Lynch tornando a ridere. - Ha il puzzo di quelle scolastiche genuine» - «- Ho a casa un quaderno - disse Stephen - dove ho annotato problemi ancor più divertenti dei tuoi. Trovando loro una risposta, ho trovato la teoria estetica che sto cercando di esporre. Ecco qualcuno dei problemi che mi son posto: "Una sedia fatta con gusto è tragica o comica? È bello il ritratto di monna Lisa, se io desidero vederlo? Il busto di Sir Philip Crampton è lirico, epico o drammatico? E se non lo è, perché?" - Perché no, infatti? - disse Lynch, ridendo. - "Se un uomo, intagliando con frenesia un pezzo di legno - continuò Stephen - ne trae l'immagine di una mucca, è quest'immagine un'opera d'arte? E se non lo è, perché?" - Questa è carina - disse Lynch tornando a ridere. - Ha il puzzo di quelle scolastiche genuine».

⁷¹ Così Derrida sintetizza le tematiche affrontate dal primo Husserl pre-fenomenologico nel *Il problema della genesi nella filosofia di Husserl*, cit., pp. 104-105 che sono estremamente affini ai problemi qui trattati: «Un'operazione psicologica da sola non può bastare a costituire l'oggettività dei significati aritmetici e l'unità di ogni oggetto. Senza un'intenzionalità originaria nessuna vita psichica può apparire come costituente. La genesi è ancora concepita attraverso un modello psicologico: l'astrazione, che ne è il motore principale, produce infatti concetti generali di cui si ignora se siano fondati o meno su essenze. Lo stesso Husserl ci dice che ciò che gli interessa non è definire l'essenza del concetto di pluralità, ma descrivere la sua genesi mediante una «*caratterizzazione psicologica* dei fenomeni sui quali l'astrazione di questo concetto è fondata». Ma, d'altra parte, questo atto fondamentale di astrazione deve già ac-

retto di intero come totalità unificata proprio della *sintesi a priori* (la crociana intuizione) e non come l'unità della totalità derivata da composizione e assemblaggio proprio di una *sintesi a posteriori*. Richiamiamo il senso di queste prime indagini *pre-fenomenologiche* per sottolineare la compatibilità ma anche tutta la problematicità «politica» che sottintende anche solo un'assunzione preliminare di questi concetti. Il loro carattere paradigmatico di postulati li rende adatti a comporre *in nuce* una nuova fenomenologia dell'arte, quale quella che appare filtrare nel testo di Brandi:

Noi dobbiamo inizialmente sondare la inderogabilità di attribuire il carattere di unità all'opera d'arte, e precisamente l'unità che spetta *all'intero*, e non *l'unità* che si raggiunge nel *totale*. Se infatti l'opera d'arte non dovesse concepirsi come un *intero*, dovrebbe considerarsi come un totale, e in conseguenza risultare composta di parti: da ciò si giungerebbe ad un

cordarsi con l'essenza intenzionale della coscienza. Certo, Husserl è ancora fermo alla definizione di Brentano: l'intenzionalità è una «struttura» psicologica della coscienza. Perciò poteva trascurare un accesso originario al significato dell'oggetto, e ricorrere implicitamente a una costruzione. Questo punto non è ancora chiaro. E certo comunque che l'idea di una pluralità costituita *a priori* in totalità e data come tale a una percezione originaria, l'idea di una genesi sviluppatasi a partire da una tale percezione, sembrano superare i limiti di una psicologia classica. La coscienza è originariamente coscienza di qualche cosa. La percezione è dunque qualcosa di primo, l'oggettività ha un fondamento originariamente vissuto; la sintesi che rende possibile questa oggettività non è una costruzione, un'associazione *a posteriori*; essa è più che la produzione di un'unità a partire da una molteplicità di atti soggettivi. L'unità sintetica dell'oggetto (nel senso ampio di questa parola) è *a priori* perché è l'oggetto *stesso* che è immediatamente presente alla coscienza. Non è affatto l'unità della totalità ad esser costruita da una genesi, ma è essa che rende possibile la genesi: è perché la «sintesi *a priori*» è *già* costituita nell'oggetto che è possibile l'astrazione. Approfondendo il senso intenzionale della coscienza si capovolge così, sembra, il punto di vista genetico di Husserl. L'astrazione non è più fondamentale poiché suppone una costituzione anteriore dell'oggetto, nella sua unità ontologica, mediante una coscienza trascendentale. È anzi a partire da questa unità già costituita che la molteplicità degli atti psicologici può apparire o manifestarsi come tale. Diviene qui chiaro perché Husserl si sforzerà di mostrare, contro Frege, che il numero non è un concetto, nel senso usuale di questo termine. Siamo dunque qui, sembra, agli antipodi da una psicologia classica. Il fondamento di possibilità del numero è immediatamente oggettivo; il numero è costruito, in ultima analisi, da un'astrazione, ma questa si effettua a partire da una sintesi originaria. Nel numero, il concetto è primo, ma è fondato su un'essenza originaria. Sin da questo primo capitolo della *Filosofia dell'aritmetica* il problema della genesi è posto in tutta la sua ampiezza. La pluralità e la totalità già costituite, a partire dalle quali erano generati l'unità concettuale e il numero, non erano il prodotto di un'attività del soggetto empirico; essa era data *a priori* e rendeva possibile l'attività del soggetto stesso. Ma, nella misura in cui era pluralità costituita, vale a dire sintesi, essa implicava una durata e di conseguenza una genesi. L'atto originario e trascendentale che essa suppone come suo correlato intenzionale (di cui Husserl ancora non parla ma che sembra già necessario), nella misura in cui è anch'esso originariamente sintetico, si effettua in un tempo. Si è già rinviati al problema cruciale del tempo della costituzione trascendentale. Secondo quale tempo essa ha luogo? E un tempo esso stesso costituito da un soggetto intemporale? Il soggetto stesso è temporale? Come si manifesta e si costituisce in quanto soggetto identico? La genesi originaria è ideale o effettiva? Se essa è ideale, l'originario non potrà mai essere vissuto. Ogni vissuto sarà psicologico e già costituito. È il rimprovero che Husserl rivolgerà a Kant. Ma se, inversamente, la genesi è effettiva, essa non potrà aver luogo senza gli atti reali di un soggetto storico; il vissuto non sarà ancora psicologico? È dunque all'interno del vissuto che, più tardi, dovrà essere effettuata la distinzione tra lo psicologico e il fenomenologico, tra la realtà *real* «mondana» e la realtà (*reell*) trascendentale. Questa distinzione non sarà possibile che attraverso la riduzione fenomenologica. Per il momento essa sfugge a Husserl e il tempo della costituzione del numero resta un tempo psicologico»

concetto geometrico dell'opera d'arte simile al concetto geometrico del bello, e per questo varrebbe, come per il bello, la critica a cui già il concetto fu sottoposto da Plotino.⁷²

Ma *Stephen Dedalus* aveva già affrontato la questione:

Centro! – disse Lynch ridendo. – Va' avanti. – Poi – disse Stephen – si passa da un punto all'altro, guidati dalle linee formative; si percepisce l'immagine come un equilibrio di ciascuna parte coll'altra entro i limiti dell'insieme; si sente il ritmo della sua struttura. In altre parole, la sintesi della sensazione immediata è seguita dall'analisi dell'appercezione. Dopo aver sentito che la cosa è una, si sente che è una cosa. La si percepisce complessa, multipla, divisibile, separabile, composta delle parti, risultato e somma delle parti, armonica. Questa è la *consonantia*.⁷³

È chiaro come gli ultimi esiti di Joyce saranno invece in deciso contrasto con l'ideale classico di prosa letteraria italiana perseguito da Brandi, che da avversario teorico dell'avanguardia non poteva aprirsi fino a quelle punte di estremismo linguistico, come non mancò di segnalare con inusitata veemenza nel *Celso*,⁷⁴ *ma che ne rappresentavano invece*

⁷² Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, cit., p. 9.

⁷³ James Joyce, *Dedalus*, cit., p. 259. La traduzione di Cesare Pavese del 1933 è l'edizione di riferimento per la cultura italiana. Riportiamo il testo originale: «—Bull's eye! said Lynch, laughing. Go on.—Then, said Stephen, you pass from point to point, led by its formal lines; you apprehend it as balanced part against part within its limits; you feel the rhythm of its structure. In other words the synthesis of immediate perception is followed by the analysis of apprehension. Having first felt that it is one thing you feel now that it is a thing. You apprehend it as complex, multiple, divisible, separable, made up of its parts, the results of its parts and their sum, harmonious. That is *consonantia*». J Joyce, *A portrait of the artist as a young man*, Penguin, London, 1992, p. 230.

⁷⁴ L'inusitata crudezza del linguaggio utilizzato nel *Celso* per liquidare sbrigativamente Joyce tradisce un'insofferenza sintomo di una tardiva rimozione, ma che conferma la conoscenza e la frequentazione dell'antico simbolista, in questo caso da Brandi imparentato con D'Annunzio e il decadentismo. Scrive Brandi, *Celso*, cit., p. 86-87: «Anche su questo bisogna intendersi -arginò Eftimio- Se una lingua fosse un'opera d'arte, si giustificherebbe senz'altro la creazione di una lingua che ogni volta, non per quello che si esprime, non per la sua forma interna dunque, ma proprio per la sua forma esterna fosse composta di parole tutte nuove. Senonché la lingua non nasce come *poesia*, Arminio, e nei tentativi allora, che, dietro le suggestioni di Descartes e di Leibnitz, si sono fatti per il volapük o l'esperanto, si è mirato dall'esterno un prodotto spirituale di cui si ignorava il procedimento: come gli alchimisti che volevano far dell'oro con la chimica, si è sbagliata la chimica per la fisica, si è mirato al fenomeno fonico poiché si ignorava il nucleo atomico della parola. Una lingua artificiale è portata infatti ad operare sui concetti invece che sugli schemi, e incomincia proprio là dove la parola autentica arriva. Di qui la legnosità, lo stridore di ingranaggio di queste false lingue, in cui la parola è irrimediabilmente anonima e, non essendo proprietà di nessuno, non appartiene a nessuno. Se ci se ne serve allora, è come di una stenografia orale, e si apparenta più alla scrittura che al linguaggio vero e proprio. Ma, posto che veramente un nucleo umano trovasse opportuno di servirsene, necessariamente sarebbe colpita dallo stesso destino di tutte le lingue, che non è mai di rimanere immobili, ma che di continuo si evolvono e sono soggette alla rigenerazione dialettale, allo scadimento fonetico, alla desuetudine e via dicendo. Le poche parole si moltiplicherebbero, le parole stesse, obliterandosene la drastica composizione, diverrebbero come sono le nostre parole composte su basi greche o latine, e aderirebbero ad uno schema. E quanto sarà interessante studiare in Palestina, se l'esperimento ebraico non si esaurirà in un nuovo *sabir* mediterraneo. Infatti, cosa può essere questa forzata reviviscenza di una lingua morta, in cui per necessità si devono introdurre oggetti tanto nuovi ed esprimere concetti così insospettati? Fin d'ora si presenta quale una forma d'esperanto su base ebraica, come l'esperanto era prevalentemente su base romanza. Ma che simili nostalgici errori razziali si compiano proprio all'indomani del più feroce esperimento razziale, non fa tanto sorpresa quanto che, proprio un poeta, abbia creduto possibile una cosa

una delle conquiste più alte. Questo porta ad alcune contraddizioni ed equivoci teorici proprio dove forse si era preparato più lungamente, per affrontare la questione del linguaggio, quella «storia della parola» su cui si sono giocati i destini del Novecento⁷⁵ e che forse ci consente di arruolare Brandi tra «gli scontenti del dopoguerra».⁷⁶

del genere. [sic!] Dico di Joyce naturalmente che, poliglotta, e linguaiolo come un latino, da buono o cattivo irlandese che fosse, poté compiere il tentativo di costituirsi una specie di personale esperanto. Certo, nel *Finnegans Wake*, non si vuole creare una lingua universale, e neppure una lingua arida, meccanica, algebrica, anzi una lingua che si valga di tutti gli schemi preconettuali più diversi e più particolari delle singole lingue. Joyce intuiva dunque, a differenza degli esperantisti, che bisogna mantenere l'estrazione viva della parola, e cercava, da antico simbolista, di accaparrarsi, in una volta sola, tutte le magie di tutte le lingue, ma il suo errore consiste proprio nell'aver creduto che si possa far poesia *sulla* parola invece che *con* la parola. L'assunto gli sfuggiva, e le sue lambiccate parole, cariche di allusività come una cartuccia di polvere e di pallini, gli si neutralizzavano sulla carta e divenivano in tutto simili alle formule di parole dell'esperanto. La sua lingua-opera d'arte, diventava un sedimento di naufragio, il disperato naufragio della parola alla riva della poesia. Poiché la lingua non è opera d'arte, è dell'uomo che deve intendersi con gli altri uomini. Se la creazione di una parola totalmente nuova non rappresentasse un intralcio e una difficoltà, non si capirebbe l'esiguo numero delle radici, nelle lingue indoeuropee, in confronto alla quantità delle parole. Il procedimento più facile, di maggior risparmio, sarà sempre quello di estendere per metafora una parola già esistente. Con ciò sono ben lungi dal favoleggiare che tutto il linguaggio umano si debba trarre da una sola radice. Nata per piegare la conoscenza alla socialità, la lingua è in primo luogo un duttile strumento della socialità, e intanto si accresce o si depaupera in quanto il pensiero, la cultura, l'esser-nel-mondo infine, si approfondiscono o si riducono. L'estensione della sua area esprimerà storicamente questo rapporto, ma la sostituzione d'una lingua ad un'altra non avverrà che in base al potenziale diverso di civiltà che una lingua introduce. Così il latino, che s'impose in Gallia e in Spagna, non riuscì ad affermarsi nell'oriente greco, poiché Roma divulgava una civiltà che la Grecia aveva creato. Una lingua artificiale non ha nessun messaggio da portare, ma deve tradurre quello degli altri. È antieconomica oltre tutto, e creata nella storta come *l'bomunculus*, non ha un'utilità pratica che in potenza, in quell'adozione consensuale e universale che neppure la potenza e la civiltà di Roma riuscì ad ottenere, per quanto avesse promulgato perfino dei premi per i greci che imparassero il latino. Perciò, Arminio, io non posso che condannare queste vane alchimie della lingua, ma proprio perché non ho considerato la parola nel suo isolato aspetto esteriore, e sono sceso a rintracciare la matrice in cui si forma». Ricordiamo che il *Celso* sarà pubblicato nella sua prima edizione solo nel 1957 per i tipi Einaudi.

⁷⁵ «Influenza esercitata dai poeti del Novecento, su quella *Storia della parola* -come la definiscono i critici più qualificati e compromessi- che indubbiamente si presenta della poesia novecentesca -malgrado gli scontenti del dopoguerra - come il momento più autentico e necessario», Pierpaolo Pasolini, *Pascoli*, in *Passione e ideologia*, cit., p. 1003.

⁷⁶ Non per niente sullo stesso tema, e per motivi in qualche modo opposti si era consumato il divorzio tra Federico Zeri e Roberto Longhi, proprio sul campo della caratterizzazione critica della koinè linguistico-figurativa italiana che trovava nelle sue «tradizionali» radici sociopolitiche la matrice stilistica più che in quelle, ancora pervase di superomismo dannunziano e di soggettivismo Crociano della figura dell'autore demiurgo poeta, ora affiancata da quella del critico-demiurgo, aspetto che lo stesso Manzoni non aveva potuto che stigmatizzare: «la stima preponderante per la poesia stessa e per i poeti quali essi siano, non mancando il poeta quasi mai di parlare di sé come di un uomo sovrumano. Il parlare coi fati, l'alzare monumenti indistruttibili, il dar da fare al tempo edace, il farsi beffe della morte, sono le solite canzoni che vi si trovano per entro. Nello stesso tempo si parla con disprezzo di ogni altra cosa, salvo sempre i potenti vivi [...] Alessandro Manzoni, *Opere*, vol. III, *Scritti non compiuti*, cap. VI, p. 617. Citato da Giancarlo Vigorelli, *Il Manzoni e il silenzio dell'amore*, 1954, e ripreso da Pierpaolo Pasolini, *Pascoli*, cit., p. 1003. Per la *vexata quaestio* vedi F. Zeri *Pittura e Controriforma - L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta* (I 1957), Einaudi, Torino, 1979.

5. *Seinesgleichen geschieht*

All'atto di licenziare per la seconda edizione il testo rivisto ma immutato del *Carmine*, dopo quattordici anni dalla prima edizione Vallecchi, l'autore ritiene non inutili alcuni chiarimenti. [...] Se dunque queste sono le piane ragioni che hanno indotto l'autore ad una soppressione e ad un'aggiunta, molto più grave può parere il motivo per cui il testo, a parte una revisione accurata, viene ripresentato tal quale. Soprattutto per il fatto che, dal 1941 in poi, si sono susseguiti studi anche importanti sul testo medesimo che si ripresenta, e, d'altro canto, l'autore stesso ha pubblicato, oltre agli altri dialoghi preannunciati (di cui restano da veder la luce, ancora in elaborazione, quelli sulla Musica e sul Teatro) altri saggi teorici che indubbiamente rappresentano, non sta all'autore di giudicare se in bene o in male, una continuazione, se non un approfondimento, delle tesi sostenute nel *Carmine*. Orbene, e sia detto semplicemente, proprio quest'ultima constatazione ha convinto l'autore a ripresentare il testo, valga quel che valga, senza un cambiamento rispetto alla prima edizione. In questo testo sta il nucleo del suo pensiero sull'arte, e a questo nucleo l'autore non ha dovuto mai contraddire in seguito, anche se crede di averne progressivamente ingrandito l'angolo di visuale. Nella fenomenologia della creazione artistica che intese di elaborare, era inevitabile che ogni specifica trattazione presentasse dei problemi che squisitamente erano peculiari solo del campo volta a volta investigato. Come non si era creduto opportuno nel *Carmine*, dopo che erano state poste le basi di una fenomenologia della creazione, di oltrepassare i problemi che riguardavano la pittura, così, perfino un argomento ivi trattato dall'angolo più specificamente figurativo (nel senso corrente) come il cinematografo, era previsto che venisse ripreso in seguito, in congiuntura alla musica ed al teatro. Per quanto inoltre si riferisce al problema basilare dell'arte e dell'estetica, la concezione dell'arte come realtà pura, ugualmente l'autore aveva preordinato di tornare sull'argomento alla fine dei dialoghi stessi, come conclusiva esplicitazione e suggello della trattazione svolta fino a quel punto. Né quello sarà il solo problema della trattazione generale che verrà ripreso, in quanto che, alla fine della ricognizione panoramica sulle arti, l'autore intende approfondire il secondo aspetto che compete all'arte non più come creazione artistica in atto, ma in quanto viene ricevuta come opera d'arte. E se, da questo punto di vista, l'autore ha dovuto già trattarne nella *Teoria del restauro* (che sta per uscire in volume) dove si presenta come l'elaborazione e lo svolgimento dei cenni già anticipati a questo riguardo nel *Carmine*, non ritiene affatto di avere esaurito l'argomento, che implica l'esame dell'opera d'arte, non più come creazione ma come comunicazione.⁷⁷

Siamo approdati a un punto nodale del pensiero di Brandi e complessivamente della sua estetica, ovvero la rivoluzione epistemologica che egli definisce per la cultura italiana come l'evento del passaggio cruciale dall'episteme della storia a quello dello strutturalismo. Dovrebbe in sostanza descrivere la perdita definitiva di un atteggiamento naturalistico e ingenuo nei confronti dell'uso del linguaggio (e naturalmente della 'poesia') come *instrumentum regni* universale, contemporaneamente rappresentare una rivincita degli altri aspetti dell'esperienza (il fonico, l'ottico, ecc..) che per l'estetica significò la progressiva attenzione alle forme specifiche dell'espressione artistica e ai loro statuti disciplinari. Ma un segnale importante è quello di superare il problema dell'estetica del rispecchiamento,⁷⁸

⁷⁷ C. Brandi, *Avvertenza* [tit. nos.] alla II ed. del *Carmine*, Einaudi, Torino 1962.

⁷⁸ Il problema del carattere finzionale delle cosiddette *rappresentazioni privilegiate* è affrontato, da Richard Rorty nel libro *Philosophy and the mirror of nature*, 1979; ed. cons. *La filosofia come specchio della natura*, trad. it. di Roberto Salizzoni e Gianni Millone, Bompiani, Milano, 1986, pp. 126 e ss. «Alla fine del XVIII° secolo i filosofi erano comprensibilmente preoccupati del futuro della loro disciplina. Da un lato, la nascita della psicologia empirica aveva sollevato la domanda "Che cosa ci serve sapere della conoscenza che la psicologia non possa dirci?" A partire dai tentativi di Cartesio di fare del mondo un posto si-

di tutti quegli elementi che Rorty ha definito con il termine di *rappresentazioni privilegiate*: come superare l'aporia che la coscienza, nel riflettere sull'opera non introduce nell'osservazione elementi che le appartengono più di quanto appartengano l'opera, e con la scusa di osservare l'opera osservi in realtà se stessa oppure, come limitare la deformazione introdotta dallo strumento, in questo caso la coscienza, sull'oggetto che viene osservato, in questo caso l'opera. È ovvio che la posta in gioco è altissima, si tratta della possibilità di un nuovo statuto epistemologico per la scienza che affronti la rivoluzione copernicana che si è avviata nel soggetto.

Il primo nel Novecento a porre l'interrogativo in tutta la sua radicalità è Edmund Husserl, un autore con cui Brandi mostra affinità, in particolare riguardo all'*epochè* fenomenologica e all'*ethos* teoretico, reinterpretate in una chiave originale che potremmo definire storicista. Cercando di evitare accuratamente di incorrere, attraverso la tematizzazione della teoria del referente, nell'idealismo trascendentale dei contenuti puramente ei-

curo per le idee chiare e distinte e di Kant di farne un posto sicuro per le verità sintetiche a priori, l'ontologia era stata dominata dalla epistemologia. La 'naturalizzazione' dell'epistemologia a opera della psicologia portava così a pensare che l'unica posizione ontologica necessaria fosse un fisicalismo semplice e non problematico. Dall'altro lato, la tradizione dell'idealismo tedesco era degenerata, in Inghilterra e in America, in quella che è stata ben definita 'una continuazione del protestantesimo con altri metodi'. Gli idealisti pretendevano di salvare i "valori spirituali" che il fisicalismo sembrava trascurare appellandosi ad argomentazioni berkeleiane per sbarazzarsi della sostanza materiale e a ragionamenti hegeliani per liberarsi dell'ego individuale (ignorando però deliberatamente, di Hegel, lo storicismo). Ma pochi presero sul serio questi nobili sforzi. Il fervido riduzionismo di Bain e Mill, e l'altrettanto zelante romanticismo di Royce condussero sia ironisti estetici come James e Bradley sia riformatori sociali come il giovane Dewey a proclamare l'inesistenza dei problemi epistemologia tradizionali e delle loro soluzioni. Essi furono indotti a una critica radicale di 'verità come corrispondenza' e 'conoscenza come accuratezza di rappresentazione', trovandosi così a porre in discussione l'intera nozione kantiana della filosofia come metacritica delle varie discipline. Contemporaneamente, filosofi tra loro eterogenei come Nietzsche, Bergson e Dilthey minavano alcuni degli stessi presupposti kantiani. Sembrò per un momento che la filosofia dovesse allontanarsi una volta per tutte dall'epistemologia, dalla ricerca di certezza, struttura e rigore, e dal tentativo di costituirsi tribunale della ragione. Lo spirito giocoso che pareva destinato a pervadere la filosofia intorno al 1900 fu, tuttavia, stroncato sul nascere. Come Platone a suo tempo si era ispirato alla matematica nell'inventare il 'pensiero filosofico' così i filosofi 'seri' si rivolsero alla logica matematica per trovare un riparo dalla satira esuberante dei loro critici. Figure paradigmatiche di questo tentativo di ritrovare lo spirito matematico furono Husserl e Russell. Per Husserl la filosofia era intrappolata tra naturalismo e storicismo, e nessuno dei due offriva quelle 'verità apodittiche' che Kant aveva assicurato spettassero ai filosofi per diritto di nascita. Russell si unì ad Husserl nel denunciare lo psicologismo che aveva invaso la filosofia della matematica, sostenendo che la logica era l'essenza della filosofia. Spinti a ciò dal bisogno di trovare qualcosa su cui essere apodittici, Russell scoprì la 'forma logica', e Husserl le 'essenze', gli aspetti 'puramente formali' che restano quando gli aspetti non formali siano 'messi tra parentesi'. La scoperta di queste rappresentazioni privilegiate diede il via ancora una volta a una ricerca di serietà, purezza, rigore, ricerca che durò una quarantina d'anni. Ma, infine, alcuni seguaci eretici, tanto di Husserl (Sartre, Heidegger) quanto di Russell (Sellars, Quine), sollevarono lo stesso tipo di dubbi sulla possibilità di verità apodittiche che Hegel aveva sollevato a proposito di Kant. La fenomenologia gradatamente venne trasformandosi in ciò che Husserl chiamava sconsolatamente 'mera antropologia', e l'epistemologia 'analitica' (ovvero, la 'filosofia della scienza') divenne sempre più storicista e sempre meno 'logica' (si pensi a Hanson, Kuhn, Harré e Hesse). Così, settant'anni dopo la *Filosofia come Scienza Rigorosa* di Husserl e la *Logica come Essenza della filosofia* di Russell, siamo ritornati agli stessi presunti pericoli cui già si trovarono di fronte gli autori di questi manifesti: se la filosofia diventa troppo naturalista, le discipline positive la metteranno da parte; se diventa troppo storicista, saranno la storia intellettuale, la critica letteraria, e simili attività 'umanistiche' tranquille a inghiottirla».

detici, a una sostanziale svalutazione dei contenuti storici dell'esperienza così come ci vengono offerti dal 'mondo della vita', vale a dire il campo che rappresenta i contenuti scientifici e l'oggetto della psicologia di inizio Novecento, «i fatti dell'esperienza interna, dei vissuti nella loro dipendenza dagli individui che li vivono». ⁷⁹ È con Jacques Derrida che si apre precocemente nel 1953 una seconda fase critica della fenomenologia, quella intrecciata poi alle tematiche del decostruzionismo e del postmoderno. Fin dai suoi primi lavori, attraverso un'esemplare analisi della costituzione genetica dell'ego husserliana Derrida mette in evidenza i limiti epistemologici della fenomenologia, l'incapacità di affrontare l'aspetto per così dire empirico, storicamente determinato, definito attraverso «la dialettica dell'esistenza temporale», ⁸⁰ un effetto che si crea attraverso lo sdoppiamento tra io concreto esistenziale e io eidetico trascendentale e che resiste a tutti gli sforzi di ulteriore riduzione a un principio originario. Nel 1990, in una nota introduttiva al suo lavoro giovanile *Il problema della genesi nella filosofia di Husserl* (1940) il filosofo indicherà con una cristallina chiarezza quanto gli fosse costata la nostalgica consapevolezza di avere abbandonato il piano epistemologico del dualismo classico, la rinuncia alla «dialettica originaria»: «nel momento stesso in cui...proseguivo la lettura così intrapresa, la parola "dialettica" abbia finito o per scomparire totalmente, o perfino per designare ciò senza cui o lontano da cui bisognava pensare la *différance* (parola che introduce il senso di differimento, di distanza ma anche di differenza), il supplemento d'origine e la traccia». Ma alla parola traccia aggiunge una nota: «Che si tratti della fenomenologia o della dialettica, l'allontanamento non è mai stato per me senza rimorsi [...] coloro che fossero interessati a questo rimorso potrebbero trovarlo ovunque (nella mia opera)». Un piano epistemologico, quello della dialettica trascendentale, che Brandi non vuole invece assolutamente abbandonare, anche a costo di alcune singolarità interpretative, individuando in questa posizione un'affinità con l'atteggiamento «grammatologico» di rifondazione epistemologica e critica, ma senza accettarne le possibili derive interpretative nichiliste. Scrive Brandi, per sottolineare la sua distanza, che quella di Derrida è una posizione di retroguardia nostalgica: «la sua posizione retrospettiva [...] da cui deriva sua polemica ontologica contro la 'presenza', in cui identifica il nucleo della metafisica tradizionale, il logocentrismo». ⁸¹

Il «realismo critico» di Brandi non si vuole discostare da un'ontologia *object-oriented*, sia esso testo o manufatto, consapevole del rischio di una deriva interpretativa di 'smaterializzare', di polverizzare i propri contenuti disperdendo nella «stratosfera del senso» (Segre) le finalità del progetto d'indagine critica. È chiaramente difficile scoprire il senso esatto da dare al termine critica, questo termine ambiguo, ma in questo caso Brandi ci viene in aiuto dandone una definizione, che bisognerà mettere in relazione con ridefinizioni più recenti. Ecco come Brandi si costruisce l'ambito per la presentazione della definizione. Non può essere la psicologia la disciplina che si occupa dell'interpretazione, ma la filologia vista in chiave antropologica, nel suo significato più ampio. È essa che si occupa di riferire i significati al proprio contesto e di ricostruirne i messaggi attraverso metodi e

⁷⁹ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, 1900; ed. cons. *Ricerche Logiche*, trad. it. di Giovanni Piana, Il Saggiatore, Milano, 1968, p.77.

⁸⁰ Punto centrale del problema che Derrida affronta coraggiosamente, in una fase del suo pensiero dove il suo linguaggio mantiene ancora una forma logica meno influenzata dall'avanguardia poetiche, di cui assumerà le strutture e che caratterizzerà la polemica con il logocentrismo e la critica decostruzionista.

⁸¹ Cesare Brandi, *Teoria generale della critica*, cit., p. 19.

procedure di comprovata efficacia e di tradizione scientifica. Un richiamo alla tradizione critica della migliore filologia italiana,⁸² in linea con l'indirizzo di razionalismo critico attento sia agli aspetti scientifici che alla storia.

In questo solco si muovono due protagonisti del dibattito come Cesare Segre e Franco Brioschi, che pur nelle rispettive originali prospettive si trovano concordi nel riaffermare gli statuti scientifici della ragione critica contro gli eccessi psicosomatici della deriva interpretativa decostruzionista e poststrutturalista, in linea con quella direzione già auspicata da Brandi. Cesare Segre ha sottolineato con forza il rischio dell'*ipersoggettivizzazione* e la *proliferazione incontrollata del metadiscorso*:

le teorie *reader-oriented* hanno finito per consegnare in pratica al lettore ogni responsabilità del significato. L'emittente, si sa, è un'entità solo assiomatica: vivo o morto che sia, è ormai separato dal messaggio e non ha contatti col destinatario, il lettore. Il testo appare inerte prima dell'atto della lettura. Ed ecco allora il lettore, dotato d'infinite possibilità, signore assoluto dei significati. Bisogna dire che questo tipo di critica tende ad allontanarsi presto non solo dal testo, ma persino dai significati, per muoversi subito nella stratosfera del senso. Lo spazio del senso è davvero libero a qualunque acrobazia, se non lo si riferisce al testo, di cui il senso è una specie di quintessenza non solo difficilmente formalizzabile, ma persino difficilmente dimostrabile. Già in partenza, diciamo nella mente dell'autore quando lo si può interrogare personalmente o documentariamente, un'opera non ha un senso, ma vari sensi. Poi, in rapporto con l'ambiente ideale in cui viene a trovarsi, e perciò anche con le predisposizioni dei singoli lettori, di sensi ne può sviluppare ulteriormente, quasi all'infinito. In una situazione così aleatoria, dovrebbero moltiplicarsi per ogni ipotesi i controlli sul resto dell'opera dell'autore, sul suo sviluppo, sui suoi legami con le correnti culturali e con l'epoca. Non pare che i partigiani di questo movimento lo facciano. Essi si collegano piuttosto con la celebrazione, già in Barthes, di una scrittura infinita, di un linguaggio che, unico protagonista, continua a elaborare discorsi. La critica è ap-

⁸² «Quanto abbiamo opposto alla lettura in chiave psicoanalitica delle opere d'arte, a questo ridurle arbitrariamente alla stregua di un mero documento psicologico, senza tenere conto del fatto fondamentale che, nella loro essenza, non sono state create per trasmettere un messaggio ma per determinare un'astanza, non esclude certamente, come abbiamo già lungamente spiegato in precedenza, che un messaggio o vari messaggi possano essere contenuti nell'opera d'arte, o che ne vengano tratti in via indiretta, anche senza che il messaggio fosse inserito coscientemente, intenzionalmente, nell'opera d'arte. La ricerca e l'esplicitazione di tali messaggi è dunque il compito della seconda branca della critica d'arte e corrisponde all'area della filologia intesa nel senso più vasto e antropologicamente umanistico; è perciò comune a tutte le arti, e particolarmente da considerare per le opere d'arte dette figurative, o che in via lata vi si aggregano. Si pone in primo piano, fra i vari messaggi che l'opera convoglia, quello che comunemente si chiama il soggetto, e potrebbe sembrare che, questo messaggio, appartenesse alla struttura primaria dell'opera d'arte in quanto tale, mentre, se è certamente conglobato nel manifestarsi sensibile dell'opera, non può ritenersi indispensabile al manifestarsi stesso, se non come sostanza conoscitiva e mezzo per adire alla fruizione del testo. Viceversa c'è un messaggio che trapassa nella struttura primaria dell'opera, ed è la tipologia iconografica: vi trapassa, non nel senso che, se opera d'arte è, non possa determinarsi come astanza, se ne ignorino le connotazioni tipologiche, ma perché lo schema iconografico o comunque tipologico ha penetrato la forma, come lo scheletro la carne. La ricerca di tali messaggi insiti o collaterali nell'opera risente naturalmente di tutte le incertezze e i possibili capovolgimenti che la ricerca storica e filologica conosce, bastando spesso il ritrovamento di una nuova fonte o notizia storica per sovvertire la precedente interpretazione. E proprio questa sorte dovrebbe mettere in guardia dall'assumere la posizione meccanicistica di chi creda che tutto, in un'opera d'arte, è determinato, e voglia quindi configurare la valutazione dell'opera d'arte come esplicitazione dei sensi reconditi o del significato assunto per una data epoca o corrente di cultura» Cesare Brandi *Le due vie*, cit., pp. 179-80.

punto, per costoro, un discorso che parte dall'opera, che ne fa un pretesto. Inizia così una catena di metadiscorsi, incontrollata, in cui il critico estrinseca se stesso, dimenticando il testo da cui ha preso l'avvio. È il trionfo del metadiscorso. Siamo ormai vicini ai procedimenti del decostruzionismo, che contempla la deriva dei significati, partendo da affermazioni forse non ben approfondite di Peirce. Il grande filosofo e semiologo dichiarava di fatto che qualunque definizione di un segno è a sua volta un segno, e che per definire il nuovo segno occorre ricorrere ad altri segni, senza fine. Ma Peirce non si poneva, in quelle sue speculazioni, problemi ontologici, mentre nel caso del testo c'è appunto una quiddità a cui le nostre affermazioni devono necessariamente far riferimento.⁸³

Per Brandi l'episteme critica tradizionale, opportunamente corretta, costituisce ancora l'orizzonte disciplinare di riferimento, nel quadro della cosiddetta *teoria del referente*,⁸⁴ che si potrebbe riassumere, semplificando come un'enfatizzazione del ruolo della materialità del segno nel processo di creazione del senso. Senza addentrarci in una discussione sulle teorie del riferimento, abbiamo qui un altro richiamo alla concretezza storica della ragione critica che si fa garante epistemologico di un corretto rapporto tra interpretante e interpretato, contro le tendenze spiritualiste e irrazionaliste, per ribadire, ancora una volta, l'importanza dell'impegno per una ragione critica in *quell'ampio dominio della razionalità* che

⁸³ Cesare Segre, *Notizie dalla Crisi*, Torino, Einaudi, 1993, p. 9.

⁸⁴ Per la nozione di riferimento, vale a dire *l'aggancio del linguaggio al mondo* vedi *Introduzione* di Diego Marconi e Gianni Vattimo a Rorty, *La filosofia e lo specchio della natura*, cit., p. XII-XIII: «Per risolvere queste difficoltà, Rorty fa appello al concetto di verità teorizzato da Davidson, che avrebbe il pregio di essere al tempo stesso assoluto ed epistemologicamente neutrale. Per quanto riguarda il concetto di riferimento, invece, egli sembra più propenso alla pura e semplice eliminazione. Rorty sembra pensare che qualsiasi teoria dell' 'aggancio' del linguaggio al mondo, quindi qualsiasi nozione di riferimento, rappresenti un tentativo più o meno implicito di fondare la conoscenza sulla teoria del linguaggio. Le ovvie abilità referenziali dei parlanti (la loro capacità di distinguere i gatti dai cani, di riconoscere un numero naturale, di descrivere un movimento come 'correre' piuttosto che 'camminare') vanno descritte, secondo Rorty, mediante concetti puramente intenzionali e non oggettivistici, come quelli di 'parlare di' e 'parlare in realtà di'. Ritroviamo qui un nucleo problematico analogo a quello che avevamo incontrato nel caso del rapporto tra linguaggio e percezione: il discorso di Rorty è completamente convincente se i significati sono radicalmente sottodeterminati dalle nostre interazioni causali col mondo reale. Se invece il successo del linguaggio come strumento adattativo può essere spiegato soltanto ammettendo un qualche isomorfismo tra articolazione dei significati e 'natura delle cose', allora probabilmente Rorty deve trovare un posto alla nozione di riferimento. Si può comunque osservare che le grandi linee del discorso di Rorty sembrano compatibili con un concetto 'debole' di riferimento: dire che la descrizione di 'come funziona il linguaggio' ha bisogno di presupporre un qualche aggancio del linguaggio al mondo (quale è espresso dalla nozione di riferimento) non equivale a dire che ha bisogno di postulare l'aggancio *giusto* (quello che serve al realismo epistemologico); così come dire che non si può descrivere la competenza semantica di un parlante senza imputargli una qualche teoria del mondo non equivale ad affermare che si debba imputargli la teoria *vera*. Così, nel caso della filosofia del linguaggio, il merito principale di Rorty sembra essere quello di averci obbligato a riflettere sul gran numero di assunzioni epistemologiche gratuite di cui era incrostata, fino a tempi molto recenti, la teoria semantica». La centralità e l'attualità di una moderna teoria del riferimento come indispensabile integrazione epistemologica, emerge con l'insistenza sulla necessità di un concetto, anche se 'debole' di 'riferimento' in una direzione che non sembra incompatibile con quanto affermato da Brandi in *Teoria generale della critica*, cit., p. 55: «Apparentemente i simboli dell'algebra non hanno referente, ma invece lo posseggono nell'*antecedente* catena di assiomi: antecedente, come è antecedente al segno il referente. E così nei giochi, come negli scacchi, la dama o in qualsiasi altro gioco. la posta, senza cui non v'è gioco- che sia vincita, o, come nei giochi di ragazzi la penitenza- è l'oggetto del mondo esterno, su cui si conclude e esaurisce il gioco».

non necessariamente coincide con il *ristretto campo della certezza razionale*, e che resta in ogni caso aperto all'esercizio del *ragionamento responsabile*, come scrive Franco Brioschi:

Per quanto concerne, dal loro canto, la critica e la metodologia letteraria, sarebbe facile constatare come il trapasso al poststrutturalismo si sia espresso prevalentemente come un recupero dell'orizzonte ermeneutico. Tale recupero risponde in parte a esigenze non del tutto dissimili da quelle operanti negli sviluppi recenti della linguistica, almeno sotto qualche profilo. Semplificando drasticamente la situazione, si tratta però di stabilire se in questo ambito il linguaggio vada interpretato attraverso una teoria, per esempio, come quella dell'agire comunicativo di Habermas, o se vada collocato sotto l'insegna della Parola che Parla di Heidegger, a cui per lo più si richiama la critica cosiddetta de-costruzionista. Inutile dire quale alternativa mi sembra preferibile. Basti rilevare che, nel secondo caso, non faremmo altro che riformulare in chiave esplicitamente ontologica proprio l'idea dell'autonomia e dell'indipendenza dell'istituzione linguistica: solo che ora, anziché con un Codice che produce al posto nostro l'interpretazione autentica di un testo che conterrebbe tutte le proprie determinazioni, ci troveremo alle prese con un Essere che si da e si ritrae a suo insondabile arbitrio in una selva di significati indecidibili, fluttuanti al di là non solo di ogni grammatica, ma pure di ogni transazione intersoggettiva. In realtà, voglio dire, la decostruzione resta per un aspetto decisivo del tutto interna alle premesse del programma decostruito. Noi siamo partiti a suo tempo dall'assunto di una completa autosufficienza funzionale della lingua, in forza della quale gli unici significati predicabili del testo saranno quelli che deduciamo dalla grammatica che si è in esso entificata: e ciò, si badi, anche in quei casi di ambiguità e pluri-significanza che la teoria della letteratura suole sottolineare con tanta enfasi, dal momento che questa pluralità di significati è pur sempre assegnata dalla grammatica stessa. Ma solo tale assunto può indurci poi a concludere che, in assenza di una grammatica siffatta, allora non esiste più regola alcuna e il significato, nonché ambiguo, sarà semplicemente inaccessibile. Noi continuiamo ad aspettarci che tutto nella lingua debba essere dato, lì dinanzi ai nostri occhi. E se non è dato, allora vuoi dire che riposa in un'impenetrabile trascendenza. Così, mentre all'immagine dell'autonomia funzionale sostituiamo quella di una vera e propria alterità ontologica, sono proprio le nostre nozioni restrittive di significato, di regola e di razionalità a farci battezzare come assenza del Senso tutto ciò che mostra di sfuggire al dominio di un calcolo deduttivo. Né ci riesce di escogitare altro di meglio a questo punto se non immergerci dentro un presunto mistero, che è un mistero solo perché noi stessi lo abbiamo dichiarato tale. Lungi dal sottoporre a revisione uno tra gli assunti più controversi della linguistica novecentesca, il decostruzionismo rischia insomma di ribadirlo con forza ancora maggiore, in una prospettiva però di totale ingovernabilità, sottraendo l'interpretazione dei testi, letterari o non letterari che siano, a qualsiasi controllo intersoggettivo, e cristallizzando così, ancora una volta, una antinomia paralizzante: dove la moltiplicazione delle letture concorrenti si traduce nel divieto di credere o consentire a qualsiasi particolare lettura, nonché dall'impossibilità di criticarla.⁸⁵

Nell'*incipit* di *Teoria generale della critica* Brandi aveva cercato di riassumere questi principi (quasi a voler rappresentare il passaggio del testimone dall'idealismo italiano, frontiera critica per eccellenza della generazione della guerra), allo strutturalismo in termini, consentendo di riagganciarsi significativamente a una tradizione culturale fortissimamente radicata. Cercando di uscire dalle aporie crociane e gentiliane, ma senza bruciarne i ponti di collegamento: uscire dal primato della storia, dalla catena causale di rapporti tra individuazione del fatto e sua interpretazione senza sprofondare nel solipsismo della coscienza e recuperare lo spirito, il senso moderno e autentico di una teoria del rispecchia-

⁸⁵ F. Brioschi, *La ragione critica*, in *Critica della ragione poetica*, Milano, Boringhieri, 2002, p. 269-70.

mento, nel senso kantiano di critica del giudizio estetico, senza perdersi nei labirinti dell'inconscio:

Si è visto che la bipolarità della coscienza, come percezione e intelligenza, si riflette nella storia, in prima istanza nel dualismo di cronaca e storia, ma, a livello più profondo, nella fragranza e astanza da un lato, nella semiosi dall'altro. Si è visto che, nel caso della fragranza, l'indagine sulla struttura prende il nome di scienza; in quello dell'astanza e della semiosi, la storia diviene critica, nel senso che non consisterà nuovamente in una ordinata esposizione di fatti, ma in un sondaggio in profondità, in un susseguirsi di ipotesi proiettate sull'opera, che diano luogo a determinati giudizi.⁸⁶

Ma quale sarà il significato da attribuire al termine *indagine sulla struttura*? Il senso dinamico-metaforico indicato da Cesare Segre rappresenta ancora un rafforzamento del paradigma epistemologico «forte» sostenuto da Brandi:

Molto meglio [...] ricorrere a uno spunto metaforico tratto dalla geometria. Immaginando l'opera d'arte come uno spazio a tre dimensioni, potremmo dire che le varie metodologie critiche hanno preferito percorrere, di volta in volta, una sola dimensione: cogliendo, dell'opera, superfici o linee, con un atto di scelta affatto legittimo. Lo strutturalismo, grazie alla maggiore organicità delle sue rappresentazioni, può ambire a un'analisi tridimensionale, o insomma a cogliere in qualche modo il volume dell'opera. La teoria della relatività ha però integrato una quarta dimensione, il tempo, alle tre della geometria euclidea. Ora si potrebbe benissimo esigere (e su questo punto la critica storicistica vanta referenze ineccepibili) una descrizione critica dell'opera che integri la nuova dimensione alle tre tradizionali. Ciò significa tener conto del tempo (della storia), ma nel suo aspetto di dimensione dell'opera; intendere l'opera d'arte, insomma, come un *cronòtopo*. Non è una proposta di conciliazione: l'analisi sincronica, anche se arricchita della dimensione tempo, non può probabilmente non opporsi a quella diacronica, sia pure arricchita della dimensione spazio - è che di volta in volta il tempo va sussunto allo spazio, lo spazio al tempo. Queste ultime considerazioni evidenziano, se non altro, la gravità dei nuovi problemi che i metodi strutturalistici pongono, la pregnanza teoretica di cui con ciò stesso danno prova.⁸⁷

Con l'introduzione del termine *astanza*, neologismo inventato da Brandi (che non godrà di particolare fortuna anche per il carattere solo apparente di imparentamento con l'intuitivo) riapre il tema di una dialettica interpretativa la cui topica è posta all'interno della processualità critica del soggetto, e non nella coerenza di un sistema esterno legittimante. Questo avviene sempre nella cornice di senso definita dalla critica, il cui oggetto d'indagine è l'opera, e il cui fine è la formulazione di un giudizio. L'indagine deve salvaguardare il proprio contenuto conoscitivo nei confronti dell'oggetto, e la sua *quidditas* specifica senza nessuna pretesa di egemonia gerarchica, e la condizione del valore intersoggettivo dell'interpretazione è la stabilità del referente, riuscire a mantenere intatte le sue qualità materiali anche per l'osservatore potenziale, non solo per quello in atto. In altre parole ridurre non tanto le comunque immancabili distorsioni interpretative, per altro reversibili, rispetto alle manipolazioni e trasformazioni materiali del documento spesso irreversibili e che rendono poi impossibile una falsificazione delle «interpretazioni» successive.

⁸⁶ Cesare Brandi, *Teoria generale della critica*, cit., p. 25.

⁸⁷ Cesare Segre, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969, p. 28.

È chiaro che il disegno di Brandi soffre di una certa rigidità prodotta dalla prospettiva fondazionista nello strutturalismo, ancora fortissimo quando le teorie avevano la pretesa di essere ancora teorie della totalità ma senza un adeguato modello sistemico. L'esemplificazione teorica di Brandi possiede sì carattere paradigmatico, ma costituisce un rapporto quale potrebbe definirsi quello tra un modello della fisica classica rispetto a uno probabilistico. *Per una teoria generale dei generi dell'espressione* costituisce senz'altro un'efficace esemplificazione del rango metateorico della critica, di certo una delle complesse se non avanzate dei suoi tempi, come fu anche segnalato da Contini, superata in questo solo da Nelson Goodman di *Languages of art* (1968, trad. it 1976). Forse sarebbe indice di una mancanza di senso storico del contesto rimproveragli di essere ancora troppo legato a una visione che implica una sovrastima dell'ethos metodologico e l'eccessivo formalismo schematico. Era testimone di quella prima stagione, definita da Starobinski, che aveva una «fede nella presenza immanente di una ragione strutturante» e contemporaneamente aveva vissuto e in qualche modo creduto anche in uno Stato che la potesse incarnare.⁸⁸ Brandi semmai si ritrovò forse un po' troppo a suo agio nel conciliare i suoi ideali di dogmatismo critico con una visione sostanzialmente conservatrice sia dal punto di vista sociopolitico che di gusto e di scelte estetiche, come ebbe modo di sottolineare anche nel 1979 ripubblicando i saggi 'inattuali' e reazionari del 1941 e 1959 nel secondo volume degli *Scritti sull'arte contemporanea*⁸⁹ peccando di una eccessiva dose di coerenza.

⁸⁸ Citato in Cesare Segre, *Critica e strutturalismo*, in *I segni e la critica*, cit., p. 18.

⁸⁹ Nella sua recensione per «L'Espresso» Giulio C. Argan scrive: «Nel secondo volume degli *Scritti sull'arte contemporanea* (saggi su Afro, Burri, Guttuso, Manzù) Cesare Brandi ha ripubblicato *La fine dell'avanguardia*, del 1949, e *L'arte d'oggi*, del 1951: due saggi pieni d'impeto, di intuizioni e premonizioni. Erano gli anni subito dopo la guerra: gli artisti si erano impegnati in buona fede nella ricostruzione, che poi risultò impossibile, di una cultura europea che doveva riattivare la fonte energetica di una avanguardia repressa e interrotta. Brandi asseriva invece che l'avanguardia non era stata il principio di una nuova cultura, ma la fine rovinosa e precipite del romanticismo. Con l'astrattismo l'avanguardia arrivava diretta alla morte dell'arte: astrattismo, però, non era il non-figurativo, ma il trapasso dell'opera dallo statuto d'immagine a quello di oggetto, con tutte le conseguenze. L'immagine non aveva più una dimensione. Il romanticismo voleva un'arte *de son temps*, per cui il passato 'fossilizzato' non fosse più che un miraggio retrospettivo o un *revival*. Drasticamente, l'avanguardia futurista annullava il passato e, poiché il presente non aveva dimensione, rimani al non ancora esistente, al futuro, dove nulla poteva essere, men che mai l'arte. Avendo scelta l'attualità, non poteva sottrarsi all'impegno politico, all'ideologia: ma non fu rivoluzionaria, soltanto estremista. Lo prova il rapporto ambiguo, di attrazione e rigetto, con quello che era stato l'unico moto non-romantico dal settecento in poi, il cubismo: un mutamento strutturale, ma non rivoluzionario né d'avanguardia, che presupponeva una grande maturazione culturale e una chiarificata coscienza della storia. Invece la avanguardia era l'impazienza dei ritardatari (l'Italia, la Russia), che non avendo compiuta l'esperienza romantica, si facevano premura di aggiornarsi per presentarsi in regola e autorizzati al dissenso ad una comunità culturale europea, che invero esisteva soltanto nel loro utopismo. Infatti codesta unità non si realizzò che dopo la guerra, al grado zero della comune rovina; e quando, lungi dal ritrovare se stessa, l'Europa era sul punto di essere schiacciata tra i blocchi opposti degli Stati Uniti e della Unione Sovietica. È stato merito grande di Brandi avere rivendicato allora, per giustizia storica e non certo per nazionalismo, l'esistenza fin dal 1911 di una situazione italiana che resistette al fascismo, e al cui centro rimase anche dopo Morandi, e dov'era Morandi oggi è Burri. E forse non si trattava di situazione, ma del ritegno di alcuni a far situazione. Procedendo ad un'analisi fenomenologica, Brandi vede che con quei maestri, espunto ogni «a priori» politico o estetico, il discorso sull'arte si fa interno all'arte, che non ha essenza o struttura che non sia la propria storia. Tutta l'arte moderna è dunque ridicibile a processi d'analisi sulla struttura dell'arte». *Mi chiamo astratto, e lei?* (1979) ora in Giulio C. Argan, *Occasioni di critica*, Editori

Il relativismo critico non dogmatico è una conquista recente, ma questa è stata la prassi dominante di quasi tutto il primo strutturalismo e di gran parte della critica che aveva fatta propria l'ambizione di riconquistare una prospettiva ontologica tale da mostrarsi all'altezza della scienza. L'acquisto di un accorto recupero di prospettiva deontologizzante è materia sdruciolevole nella teoria della critica, e non può darsi come mai come conquista definitiva e universale.

Questi scrupoli di maggior correttezza epistemologica vengono efficacemente riassunti da Franco Brioschi attraverso il recupero della dimensione sociale e del valore intersoggettivo dell'opera contro ogni pretesa di eidetica assoluta senza rinunciare in nessun modo al rigore formale dei principi teorici: pare dunque si voglia così avanzare nella direzione segnalata da Brandi della «indispensabile teoria», ma proseguendo in quel processo di determinazione razionale dei limiti che forse con maggiore precisione e realismo recupera la dimensione translinguistica dell'esperienza estetica, nella sua effettiva prospettiva pragmatica. Come ci suggerisce Brioschi, ciò può avvenire anche attraverso poche e indispensabili concessioni alla metafisica, tematizzando la presenza e la continuità dell'opera in una comunità sociale (aspetto nel quale si può prefigurare il valore dell'astanza come affermazione di una identità sociale, e della presenza come cura, come volontà di tradizione) attraverso il concetto forse prosaico ma efficace di riuso. Un riuso etico, democratico e socialmente condiviso. È lo stesso Brioschi a ricordarcelo, mettendoci in guardia da quelle pratiche di riuso definite semplicemente predatorie:

Davanti allo sguardo del semiologo, i confini tra letteratura, «paraletteratura», linguaggio «comune», e così via, sono trasparenti: o, meglio, dovrebbero essere trasparenti. Se ciò non accade, è perché il suo occhio non è così innocente come egli pensa. Tutte quelle considerazioni di gusto e di valore che per salvaguardare la purezza del metodo scientifico sono state espulse dal suo discorso, proprio perché non vengono mai poste in discussione, tanto più efficacemente guidano la sua analisi e ne predeterminano le conclusioni. Così la letteratura sarà per lui il regno della metafora viva, dello scarto dalla norma e della perpetua trasgressività; la «paraletteratura» sarà il regno del cliché, della ripetizione e della conferma; il linguaggio 'comune' il regno della catacresi, dell'uso costituito, dell'ovvietà. Dietro la scienza della letteratura s'intravede un'estetica. Il fatto è che non esiste occhio innocente. Non esistono dati «immediati» che si offrano allo sguardo, in piena autonomia e purezza: ogni dato è costruito e interpretato secondo categorie, abitudini, proiezioni. L'idea che io possa vedere qualcosa (anche solo, poniamo, questa macchina per scrivere) «semplicemente guardando» è stata da tempo confutata. Come quando leggo, io non vedo solo ciò che guardo, ma anche ciò che so. Vedere è un'operazione concettuale, non un processo fisico (non per questo, ovviamente, io posso vedere o leggere qualsiasi cosa, indipendentemente dalle condizioni fisiche che presiedono alla visione o dalle tracce d'inchiostro che ho di fronte). Ma altrettanto insostenibile è l'idea (suggerita dall'ontologia strutturalista) che io possa stabilire se un testo è letterario «semplicemente leggendo». Ciò che ho di fronte, in realtà, non è un testo, ma un'opera: un oggetto, vale a dire, che si costituisce sia sul piano simbolico sia sul piano pragmatico. Esso vive all'interno di certe regole di comportamento (e del resto lo stesso comportamento simbolico è a sua volta una forma pur sempre di comportamento). Come i 'dati' della percezione, anche questo è un oggetto inafferrabile nella sua autonomia e purezza. E se, come le condizioni fisiche della percezione, le condizioni simboliche sono necessarie alla sua esistenza (noi non possiamo trattare come opera qualsiasi testo, se non altro per economia), ciò semmai rivaluta l'intervento di un altro

riuniti, Roma 1981, pp. 209-2011.

soggetto, largamente penalizzato dalla moderna scienza letteraria: l'autore, come colui che ha progettato il testo e, per l'appunto, «tessuto» secondo un'intenzione, una volontà, uno scopo. Riassumendo schematicamente: ho di fronte a me un libro aperto; il foglio che vedo non è «dato» nello stato fisico di cose che presiede alla sua percezione, ma è il risultato di una costruzione concettuale; il testo che leggo non è «dato» nelle tracce d'inchiostro, ma è il risultato di una costruzione simbolica; e l'Infinito, come oggetto letterario, non è «dato» nel testo, ma è il risultato di una costruzione pragmatica. Ognuno di questi costrutti, a livello percettivo, simbolico o pragmatico, trova le sue condizioni di possibilità nel livello precedente (fisico, percettivo, simbolico), ma è sempre il prodotto di un'operazione trascendentale rispetto a quest'ultimo. Ebbene, in che cosa consiste questa operazione trascendentale? che cosa faccio, quando leggo *L'Infinito* come un'opera? Nei suoi termini essenziali, la risposta è già stata delineata. Io accetto di leggere il testo come un discorso di ri-uso: come un discorso che si rivolge bensì a me, *hic et nunc*, ma non si esaurisce in questo atto singolo di comunicazione perché è socialmente destinato a un consumo collettivo, da parte di un pubblico che di generazione in generazione si rinnova e di volta in volta rinnova la decisione di accoglierlo come tale. Io mi atteggiò come membro di questo pubblico. So che non ho diritto di parola: come uno spettatore, posso solo assistere alla rappresentazione. Ciò che mi si chiede, è di riprodurre nella mia immaginazione gli oggetti, le vicende, gli stati di cose denotati dal testo, così come risultano modellati dalle sue parole. E tanto più questi fantasmi assumeranno evidenza, quanto più avrò interrogato la superficie verbale che custodisce la loro esistenza latente. Lì sta la loro individualità irripetibile, nel fatto di essere incatenati a queste parole, a tutto ciò che esse sono ed esemplificano. Un tratto della mia vita coincide con il testo: lascio che il testo gli dia forma, plasmandone il tempo con il suo ritmo; ma sono io a prestargli energia, emozione, significato. Sto accettando di fare un'esperienza, e dunque, come a tutte le esperienze, chiedo che sia degna di essere vissuta. Posso perciò sempre, in ogni momento, interromperla. Non è chiaro se esistano ragioni specifiche che legittimano il riuso letterario: forse anche questa, come molte esperienze, può essere degna di essere vissuta per molte ragioni.

Le parole di Franco Brioschi possono quindi aggiungere una nuova latitudine interpretativa e una maggiore determinazione a ciò che può significare per noi oggi il senso della definizione di Brandi di *voler calare l'opera nel flusso della vita* e il valore che si può attribuire a un termine come quello di *astanza*, restituendolo però a una dimensione pragmatico-sociale demitizzata e tenendo presente anche fino a che punto fosse pervenuta la crisi dei valori di tutta quella sfera di senso collocata al di fuori della scienza, scontrandosi sicuramente con il problema dell'autorità dell'arte e con il suo corollario, quello dell'autorità della storia, in un momento in cui certezze stilistiche e formali vacillavano nuovamente. J. Derrida⁹⁰, forse il migliore interprete del senso problematico del modello fenomenologico, segnalava chiaramente il paradosso cui Husserl era giunto sforzandosi di calare l'indagine filosofica nel flusso della vita senza perderne il contenuto di scientificità, atto che non poteva aver altro che il risultato di giungere a una *negazione pura*.

L'importanza e al contempo l'ineluttabile dimensione aporetica del pensiero è aspetto di cui Brandi sorprendentemente dimostra piena consapevolezza, quando, citando Spinoza in un'importante nota di *Teoria generale della critica*, richiama il problema dello scivolamento nell'idealismo trascendentale, che Husserl aveva cercato inutilmente di esorcizzare attraverso l'elaborazione di una «idea-fine» regolatrice del fondamento delle scienze,

⁹⁰ Fondamentale per questi temi il lavoro di Derrida *Le problème de la genèse dans la philosophie de Husserl*; ed. cons. *Il problema della genesi nella filosofia di Husserl*, trad. it. di Vincenzo Costa, Jaka Book, Milano, 1992 (1° 1990), che, ricordiamo, è stato scritto tra gli anni 1953-54.

quell'idea teleologica universale della scienza autentica. In questa teleologia, ci avverte Derrida, rimane attivo il meccanismo hegeliano dello spirito assoluto, che con la sua idea astratta di concetto universale ci porta ancora una volta di fronte a una negazione pura.

Se ritorniamo al quadro epistemologico di Brandi, lo sforzo di evitare il rischio di scendere in una psicologia naturale dai contenuti caotici e imbarazzanti (*un'evocazione troppo diretta del proibito*, dei tabù e delle repressioni) comportava dunque quello altrettanto insidioso dello scivolamento verso una psicologia trascendentale. Non vi era, infatti, alcun referente oggettivo, tanto meno nell'analisi fenomenologia della coscienza pura, cui agganciare il carattere di *presenza originaria*, di *verità autoevidente* (e dunque anche *epifanica*) che si voleva proporre come contenuto per la pura evidenza se non ricostruire il rapporto immaginario con il referente, attraverso un'esemplificazione concreta come quella rappresentata dall'esperienza con l'opera d'arte. Svilupperne dei legami «trascendentali» ha l'effetto collaterale di neutralizzare qualsiasi approccio concreto alla temporalità e in buona sostanza alla storia, come verrà poi messo in evidenza da Derrida nella sua critica a Husserl: «Quello che è certo è che, rendendo possibile ogni genesi e ogni divenire, non è essa stessa niente di storico e di genetico e non è data in persona una evidenza originaria».⁹¹

Tale necessario, strutturale, rapporto con l'arte appartiene costitutivamente all'indagine filosofica e critica, tanto da essere utilizzato sia da Freud che da Husserl per affrontare con un esempio concreto alcuni delicati ma fondamentali passaggi delle loro teorie. Senza il ricorso a questo *exemplum*, al metodo analogico,⁹² ci si troverebbe davanti alla difficoltà insormontabile di produrre delle determinazioni positive della coscienza senza nessun riferimento all'esperienza sensibile. Così, per Freud, l'arte diventa «la forma non ossessiva, non nevrotica, della soddisfazione sostitutiva: il fascino della creazione e-

⁹¹ Ivi, p. 230.

⁹² Vedi Paul Ricoeur, *Le conflits des interpretations*, 1969; ed. cons. *La psicanalisi e il movimento della cultura contemporanea. Un'ermeneutica della cultura*, in *Il conflitto delle interpretazioni*, trad. it. di Armando Rigobello, Jaka Book, Milano, 1999, p. 153: «Questa interpretazione economica dell'illusione permette infine di collocare la seduzione estetica in rapporto all'illusione religiosa. La severità di Freud verso la religione è eguagliata, come si sa, soltanto dalla simpatia per le arti. Tale differenza di toni non è casuale: ha la sua ragion d'essere nell'economia generale dei fenomeni culturali. L'arte è per Freud la forma non ossessiva, non nevrotica, della soddisfazione sostitutiva: il fascino della creazione estetica non procede dal ritorno del rimosso. Abbiamo accennato, all'inizio di questo studio, all'articolo che Freud consacrava, già nel 1908, sulla rivista *Imago*, alla «Creazione letteraria e [al] Sogno da sveglio» e al metodo analogico che egli metteva in atto. Già soggiacente a questo metodo stava una teoria generale del fantasma, e un varco si lasciava indovinare in direzione di ciò che, più tardi, doveva diventare una teoria della cultura. Se la poesia, si domandava Freud, è così vicina al sogno diurno, non è forse vero che la, tecnica dell'artista tende sia a nascondere che a comunicare il fantasma? La tecnica non cerca forse di superare la repulsione che sarebbe suscitata da un'evocazione troppo diretta del proibito, sotto la seduzione d'un piacere puramente formale? *l'ars poetica* così evocata, ci appare ora come l'altro polo dell'illusione: ci seduce -è scritto- «con un beneficio di piacere estetico, che essa ci offre nella rappresentazione di questi fantasmi». Tutta l'interpretazione della cultura degli anni '29-'39 è contenuta in nuce nelle righe seguenti: «Si chiama un premio di seduzione, piacere preliminare, questo tale beneficio di piacere che ci è offerto al fine di permettere la liberazione d'un godimento superiore che emana da fonti di energia psichica ben più profonde. Credo che ogni piacere estetico, prodotto in noi dall'artista, presenti questo carattere di piacere preliminare, ma che il vero godimento dell'opera letteraria provenga dal fatto che la nostra anima si trova con ciò sollevata da certe tensioni. Forse anche il fatto che l'artista ci da la possibilità di godere una buona volta delle nostre fantasie senza scrupoli né vergogna, contribuisce in gran parte a questo risultato».

stetica non procede dal ritorno del rimosso [...] L'ars poetica ci seduce [...] con un beneficio di piacere estetico, che essa ci offre nella rappresentazione di questi fantasmi». ⁹³ La letteratura e la poesia offrono alla coscienza una esemplificazione più concreta e viva di quanto può fare l'episteme filosofica, e per giunta, pare ricordarci maliziosamente Freud, questo avviene anche attraverso un beneficio di piacere estetico, che può arrivare fino ad avere un vero e proprio valore catartico di riconciliazione col mondo, come osservava Cesare Musatti nel suo commento a *Delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen di Freud*:

L'attività artistica sembra anch'essa una evasione dalla realtà e una sorta di delirio. Se non che dopo essere stata promossa da questo bisogno di evasione, e perciò da una prevalenza del *principio di piacere* sul *principio di realtà*, l'attività artistica riesce in certo modo a conciliare i due principi contrastanti, trovando per un tale contrasto una propria soluzione: la quale rappresenta veramente il carattere originale dell'attività artistica. L'artista infatti non tiene per sé i prodotti della sua fantasia, ma li estrinseca traducendoli in opere letterarie, in marmi, in pitture: che son tutti elementi reali, mediante i quali l'artista stesso opera nella società in cui vive, provocando commozioni e consensi. Nasce pertanto l'attività artistica da una certa frustrazione della realtà e come compenso, in certo modo illusorio, a questa frustrazione, al modo stesso del delirio; ma non si limita a ciò, e si traduce-attribuisce la *realizzazione* artistica (la quale costituisce il momento per così dire sociale dell'arte)- in un compenso effettivo, reale, che è il successo artistico: nei molti aspetti che esso può assumere e con le molteplici forme di soddisfazione che può dare. ⁹⁴

Arte/Vita-Arte/Critica: un dualismo irresolubile e irriducibile, come quello tra la flagranza del reale e l'astanza dell'opera o una contraddizione tutta interna al sistema e, per Brandi, forse anche nell'uomo? Una impossibile rappresentazione statica dei valori, quell'*archetipo italiano* in cui si riflettono alcuni caratteri tradizionali e profondi di *consonantia* con il carattere genuinamente reazionario della borghesia italiana. Impossibile dunque l'adesione profonda, simpatetica ai valori di un autore profondamente politico e rivoluzionario, anarchico ma con manifeste simpatie socialiste come Joyce, con forti contenuti ideologici e dissacratori, tra cui l'estremo individualismo, l'accesso anticlericalismo, l'antinazionalismo, l'antiretorica (l'*Ulisse* uscirà negli Stati Uniti nel 1934 solo dopo essere stato assolto dall'accusa di pornografia), con il quale condivideva una diffidenza atavica nei confronti della psicanalisi. Appena prima di lasciare l'Irlanda come esule, Joyce, ormai lontano da quell'immagine di *antico simbolista* che era piaciuta a Brandi, scrisse: «*Welcome, Oh life, I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race*». ⁹⁵ Letto e stimato da Samuel Beckett, da Thomas S. Eliot e da Ezra Pound, aveva caratteristiche tali da non farne certo il modello ideale per gran parte dell'*establishment* culturale italiano, ma aveva segnato una strada sulla quale poi si sarebbe incamminato Pierpaolo Pasolini con *Petrolio*. Solo l'arte può redimere il pensiero.

⁹³ Ivi, p. 153.

⁹⁴ Cesare Musatti, *Commento a Delirio e sogno nella "Gradiva" di Jensen di Freud* in Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Milano, 1969, p. 277.

⁹⁵ James Joyce, *A portrait of the Artist as a young man*, cit., pp. 275-276. Nella traduzione di Pavese «Benvenuta oh vita! Vado a incontrare per la milionesima volta la realtà dell'esperienza e a foggare nella fucina della mia anima la coscienza increata della mia razza.» James Joyce, *Dedalus*, cit., p. 309.