

“SEGNO E IMMAGINE” DI CESARE BRANDI

di

Giovanni Urbani

Ci sono dei problemi in cui il nostro tempo preferisce rispecchiarsi, anziché tentare in qualche modo di risolverli. Ce li teniamo attorno con la stessa compiaciuta sicurezza che proveremmo al riparo delle pareti domestiche. O per meglio dire, conserviamo il senso della loro ingombrante presenza come un limite ben segnato, entro cui siamo sicuri che le nostre azioni e i nostri pensieri acquistino in valore e in necessità. Allo stesso modo, si direbbe, che il significato di ciò che fanno e dicono gli attori sulla scena è assicurato dalla presenza di un limite invalicabile al loro dire e fare, e cioè dalle quinte e dal fondale entro cui si muovono.

La scena dell'arte contemporanea è quanto mai ricca di episodi e affollata di personaggi, ma tutto vi si svolge come se i problemi di fondo che la stringono da vicino fungessero da quinte e da velari, al di là dei quali sembrerebbe sommamente indiscreto andare a vedere cosa si nasconde. I problemi sono lì, chiari e visibili per tutti. Si sa che nomi portano, o per lo meno sotto quali etichette si conviene di chiamarli. C'è il problema dell'arte astratta e del suo significato concreto, il problema della sua destinazione nel mondo contemporaneo e del suo divorzio dalle forme del passato; c'è il problema della sua condizione presente e dell'assenza di prospettive che offre per il futuro; il problema della sua diffusione per tutto il mondo e di come le è facile, addirittura indifferente, sovrapporsi a non importa quale

tipo di cultura o di tradizione locale. C'è infine il problema che li assomma tutti, se si tratti di arte, nel senso, pienamente storico, in cui riusciamo a pensare al concetto corrispondente, o addirittura di qualcosa d'altro, di cui ancora non siamo capaci di formarci un concetto adeguato.

A tutti questi problemi, come abbiamo detto, si preferisce non dare una risposta diretta, forse oscuramente sperando che comunque, per il solo fatto che indiscutibilmente sbarrano da ogni parte il nostro angusto orizzonte ideologico, riescano a determinare nel senso giusto e necessario quel che oggi si fa e si pensa a proposito dell'arte.

Di qui l'importanza di un libro come questo *Segno e Immagine* di Cesare Brandi. Un libro che è pressoché unico nel suo genere, appunto perché non porta acqua al fiume traboccante delle idee confuse, ma investe in pieno i problemi a cui abbiamo accennato.

Punto di partenza del Brandi è l'esatta determinazione degli elementi primi che entrano nel processo costitutivo dell'immagine artistica. Questi elementi vanno cercati alla radice stessa del conoscere, dove percezione e intelletto si danno una all'altro nell'unità indissolubile della coscienza. Al principio, quindi, non esisterà un'immagine pura, che si indirizzi esclusivamente alle nostre facoltà intuitive o immaginative, ma un'immagine che in sé contiene anche il materiale destinato all'operazione fondamentale del nostro intelletto, e cioè alla formazione dei concetti. Poniamo che noi si veda un determinato oggetto, ad esempio un tavolo. Il primo scatto della nostra coscienza sarà la formazione istantanea, e quindi estremamente sommaria, d'un'immagine in cui stanno per così dire in sospensione gli elementi che, da un lato, serviranno a formarci il concetto o l'idea di quel determinato tavolo, e dall'altro il tavolo in immagine come lo dipingeremmo, o come, avendo chiusi gli occhi, riusciremmo a richiamarlo alla memoria. È evidente che per designare questa prima immagine del tavolo, che in senso stretto ancora non è né un'immagine né un concetto, ma il fondamento comune di queste due cose distinte, dovremmo usare un termine specifico.

Il termine usato dal Brandi, che qui si rifà originalmente a un'idea di Kant, è lo *schema trascendentale* o *preconcettuale*. Possiamo rappresentarci questo schema come un'entità a due facce: l'una rivolta verso il concetto della

cosa, e l'altra verso la sua immagine. Ciò implica una sorta di bipolarità dello schema, in quanto dal suo ceppo divergono due rami. L'uno è il ramo del *segno*, cioè dello schema in quanto assunto dalla coscienza come *sigla* di un determinato nucleo di sapere: cioè come *segno significante*, che quindi riferisce a un particolare contenuto sematico. L'altro ramo è quello dell'immagine vera e propria, cioè dell'immagine che non ha da fare riferimento che a se stessa, alla propria *figuratività*.

È evidente che l'immagine-segno, valendo soprattutto per il suo contenuto conoscitivo, punterà a rendere più esplicito, chiaro e immediatamente comunicabile quel che vuole significare. Al limite, questa è la strada del segno alfabetico e della parola scritta. Ambedue puri segni convenzionali, che cioè significano quel che significano perché così si è convenuto tra noi, e non perché il tracciato grafico in cui si realizzano abbia un valore figurativo, cioè rappresenti davvero una sorta di disegno abbreviato della cosa, o per meglio dire dell'immagine della cosa che si vuole indicare con quel tracciato grafico. Scriviamo la parola tavolo; è evidente che i segni alfabetici che veniamo tracciando non hanno nessuna relazione con l'immagine del tavolo.

D'altra parte, — se ci è permesso di continuare in questa interpretazione molto corsiva del pensiero del Brandi —, anche l'immagine vera e propria può subire un'analogia, seppure inversa, metamorfosi. C'è l'immagine tavolo dipinta, poniamo, da Van Gogh, e l'immagine tavolo dipinta da Picasso. Nella prima, oltre alla qualità propria dell'immagine-opera d'arte, cioè oltre alla *forma* artistica con cui Van Gogh ha saputo rendere quel tavolo, c'è anche la *conformazione* tipica di un tavolo, cioè il fatto di avere un piano e quattro zampe, e quindi di presentare determinati elementi oggettivi che sono gli stessi con cui ci formiamo il concetto di tavolo. In breve, il tavolo di Van Gogh *somiglia* realmente a un tavolo. Quello di Picasso non gli somiglia affatto o gli somiglia molto poco. Picasso cioè ha voluto isolare e dare maggior risalto ai puri elementi formali o figurativi dell'immagine del tavolo, e perciò stesso ne ha trascurato o ne ha ridotti al minimo gli elementi oggettivi, quella che il Brandi chiamerebbe la « sostanza conoscitiva » del tavolo. Ancora un passo, e dall'immagine del tavolo saremmo arrivati a un'immagine astratta, in cui i puri elementi formali non si sarebbero più legati ad elementi

oggettivi di sorta. In tale caso, che è il caso di gran parte del primo Astrattismo e di quello dell'immediato dopo-guerra, l'immagine cesserà di essere immagine in senso proprio, e diverrà tutt'al più un semplice partito decorativo.

Può accadere però, come è il caso dell'ultimo Astrattismo e in specie dell'*informel*, che il pittore sia abbastanza abile da evitare di chiudersi nella soluzione del segno semplicemente decorativo. Operando con accortezza, egli può insomma lasciare aperta una porta della sua pseudo-immagine verso un possibile significato, che però né lui né lo spettatore sarebbero mai capaci di individuare con esattezza. In tal caso, ecco che l'immagine diverrà in senso pieno *segno*. Infatti, è nella natura del segno di essere sempre segno di qualcosa, non importa se di qualcosa di chiaro e manifesto oppure di oscuro e irricognoscibile. Perché un segno sia segno, non tanto è necessario che sia effettivamente simbolo di qualcos'altro, che individui cioè un *designatum* preciso, quanto che non possa essere ricevuto dalla coscienza del riguardante se non nel modo specifico dell'*interpretazione*.

Su queste premesse, che per necessità di trattazione abbiamo molto abbreviato e semplificato, il Brandi può stringere una prima conclusione, che è piuttosto una messa a fuoco del problema in termini di grande originalità e di ampissima portata speculativa. Che nel processo in cui, separatamente e parallelamente, la coscienza umana elabora il segno e l'immagine, si diano e possano essere isolati deviazioni, arresti, interferenze e persino scambio delle parti tra l'una e l'altra cosa, porta sicuramente a individuare la sintomatologia prima a cui far riferimento per l'esatta determinazione del significato profondo della nostra come di ogni altra civiltà del passato. Perché a un'imperfezione strutturale delle immagini artistiche prodotte da una determinata epoca, corrisponderà necessariamente un'imperfezione strutturale nel pensiero di quella stessa epoca.

Un postulato siffatto non viene a sovrapporsi all'impalcatura teorica del libro per renderla artificialmente « portante » d'indebite conclusioni trascendentali. La teoria, in Brandi, non nasce mai dall'astratta considerazione dei dati primi, pressoché invariati da un secolo a questa parte, a cui ostinatamente torna il pensiero occidentale ad ogni suo tentativo d'isolare l'essenza del fenomeno artistico. I giri di vite che sempre più stringenti ed efficaci

il Brandi viene ormai da anni apportando al suo serrato sistema filosofico, prendono costantemente avvio da altrettante illuminazioni critiche sulla sostanza per così dire vivente del problema, e cioè sulle opere d'arte come realmente sono, ovvero come si rivelano al suo acutissimo occhio critico. Perciò anche *Segno e Immagine*, come gli altri pubblicati dal Brandi in questi ultimi anni, è un libro che, idealmente, andrebbe letto dalla fine invece che dal principio, partendo dalle esemplificazioni critiche invece che dalle premesse teoriche, dato che appunto quest'ultime sono come il precipitato cristallino d'una reazione che è sempre, e *in primis*, tra il mondo storico delle opere d'arte e quello vitale dell'autore.

La teorica del segno e dell'immagine come momenti essenziali dell'attività schematizzante della coscienza, quindi come strumenti e al tempo stesso espressioni del conoscere, non potrà dunque distaccarsi dalle sapienti analisi con cui il Brandi di volta in volta la inverte rispetto a determinate situazioni storiche. Nascono così i capitoli sul disegno infantile e sull'arte preistorica, sulla civiltà egiziana, sull'iconografia bizantina, sul Manierismo cinquecentesco e sull'Astrattismo attuale. Altrettante sottili precisazioni sulla fenomenologia, pressoché inesauribile, delle varie interferenze che possono prodursi tra segno e immagine, e dei relativi squilibri di civiltà che le accompagnano.