

Cesare Brandi nel mondo delle scatole Brillo

di Tiziana Andina

Un sistema senza centro

Cesare Brandi è esponente illustre del Novecento filosofico italiano ed europeo, e lo è in un senso che richiama alcune delle caratteristiche salienti del pensiero otto-novecentesco.

Intendiamoci, non lo è certamente nella forma dell'argomentazione: in una epoca spesso scettica nei confronti delle possibilità ancora aperte all'argomentazione sistematica Brandi, con un piglio intellettuale invidiabile, propone a tutti gli effetti un sistema che, partendo dalla storia, ingloba quello che con linguaggio hegeliano potremmo definire lo spirito oggettivo, le manifestazioni concrete di un popolo e di una civiltà.

La forma, dunque, è quella classica e classicamente si sviluppa (mi riferisco soprattutto a *Teoria generale della critica* ¹) attraverso una serie di tappe estremamente scandite, a proporre un modello interpretativo a suo modo forte che fa della storia il quadro di riferimento che comprende al suo interno regioni più limitate, ma centralissime nell'economia del sistema dei saperi e delle scienze umane.

La metodologia filosofica, dunque, è ciò che di più chiaro e classico si possa immaginare; la peculiarità – a mio avviso – è invece tutta nella scelta, perseguita da Brandi in modo caparbio, di lavorare a un sistema privo di un centro forte o, anche, per esprimerci nel suo linguaggio, di un referente oggettivo. Un sistema senza centro, a voler sintetizzare.

Le ragioni di questa scelta risiedono probabilmente in parte nell'ansia universalizzante tipica di molti filosofi, in parte in una serie di opzioni teoriche novecentesche che Brandi appoggia pienamente e che optavano per la critica radicale di qualsiasi forma di fondamento: «comunque si tratti la storia, rimane alla base del concetto un'ambiguità irriducibile. È storia il suo oggetto o il modo col quale è trattato? Ma esiste l'oggetto al di fuori del modo con cui è trattato? [...] E sarà possibile mantenere a questa indagine una oggettività assoluta, oppure questa oggettività è una illusione, anzi è costituzionalmente irraggiungibile?» ². La risposta di Brandi, netta e convinta, è che no questa oggettività, in qualunque ambito e a qualunque livello la si cerchi,

non è data; anzi, più sottilmente, è niente meno che un mito di cui è necessario dubitare costantemente e, possibilmente, liberarsi.

I referenti che vanno cercati per elaborare un giudizio, costruire una epistemologia, descrivere una datità storica, sono sempre parziali e attengono tutt'al più a un livello della realtà. Brandi parla di strati di isotopia, alludendo al fatto che ciò che è vero e significativo per un livello, per una determinata isotopia, non necessariamente – anzi, a dire il vero quasi mai – lo è anche per un livello differente: «Quando fu formulata la geometria euclidea poté sembrare – ed è stato creduto per lunghi secoli – che rispecchiasse la stessa struttura dello spazio, e che i suoi assiomi fossero irrefutabili. Ma proprio dalla negazione di uno di questi assiomi, che cioè da un punto passa una sola parallela ad una data retta, fu formulata la prima geometria non euclidea. Questa e le successive non hanno invalidato la geometria euclidea a livello di una determinata isotopia, allo stesso modo che la meccanica quantistica non ha invalidato la meccanica classica a livello della macro fisica, e cioè a livello di una determinata isotopia. Tanto la geometria euclidea che le altre non euclidee, come la meccanica quantistica e quella classica, non sono, infatti, che dei significanti che non affacciano direttamente sulla realtà, ma su un referente estratto, con una particolare selezione, dal plesso inesauribile della realtà, oppure costruito indipendentemente dai dati della percezione»³.

Dunque ciascun referente – e di conseguenza le teorie della verità che possiamo elaborare – è limitato a un livello di realtà. La conseguenza immediata visto che, comunque, il totale non è mai dato dalla somma delle parti (Brandi aveva accettato e assimilato almeno in questa direzione gli insegnamenti della *Gestalt*) il referente assoluto e la verità che lo dovrebbe esprimere rimangono, nel fondo, inaccessibili. Il perché è lo stesso Brandi a esplicitarlo: il solo accesso diretto che abbiamo al mondo, alla realtà esterna al soggetto, è dato dalla percezione; peccato che quest'unico accesso diretto sia, nella sostanza, soggettivo cioè, in pratica, la sua concettualizzazione è intimamente legata all'isotopia di cui decide di servirsi il soggetto.

Uscendo dalla prosa di Brandi possiamo probabilmente riassumere la questione in questi termini: i referenti sono sempre particolari e si riferiscono a singoli livelli di realtà, la realtà vera forse c'è (un po' nello stesso senso in cui anche Kant pensa che ci sia), ma al soggetto è estranea dal momento che la percezione è settoriale (opera cioè secondo criteri selettivi e costruttivi, mai riproduttivi) e selettiva. La realtà vera, dunque, e Brandi lo dice esplicitamente, coincide con la cosa in sé⁴ e considerando la struttura stessa della nostra percezione e delle nostre possibilità di concettualizzazione, essa non ci è mai disponibile. Non resta dunque che muoversi all'interno dei singoli contesti, consci della loro contingenza e del fatto che non solo la metafisica e l'ontologia generale, in questa prospettiva, ne escono estremamente indebolite,

ma che nemmeno la metafisica e le ontologie regionali se la passano molto meglio. Veniamo ora all'arte, una delle ontologie regionali che Brandi predilige.

Alcune meraviglie di una scatola Brillo

Partiamo da un fatto e muovendoci all'interno di una di quelle isotopie che Brandi teorizza e che, in fondo, emergono naturalmente sia dal piano della storiografia tradizionale sia da quello della storia dell'arte, cerchiamo di capire se il modello euristico proposto da Brandi funziona. Come spesso accade le situazioni limite sono quelle che meglio permettono di focalizzare le peculiarità di un fenomeno, per questo l'arte concettuale fa particolarmente al caso nostro.

Notoriamente, il panorama dell'arte contemporanea si è vieppiù complicato per due ordini di ragioni principali: (1) anzitutto la pratica dell'arte concettuale e delle avanguardie che, di fatto, ha talmente allargato e modificato il concetto di oggetto d'arte fino ad arrivare a confonderlo con quello di semplice cosa; (2) e poi – dato che spesso viene decisamente sottovalutato, ma che ha enormi effetti a livello di riproducibilità del prodotto artistico – le possibilità tecnologiche che, nei fatti, consentono una moltiplicazione pressoché perfetta e, in via di principio, infinita del prodotto artistico. E così le caratteristiche di riproducibilità che eravamo tradizionalmente usi ad associare a un libro (più copie vengono tirate, in questo caso, meglio è), sono diventate notazioni comuni anche per un CD musicale, un film, un quadro (anche se l'opportunità della riproduzione di un quadro continua a sembrarci – a tutti gli effetti e per qualche oscuro motivo – più problematica).

Il Novecento ha dunque portato uno sviluppo enorme nelle possibilità tecniche della riproduzione accanto a un grosso problema di ordine categoriale, ma poi anche concettuale, dal momento che almeno dagli anni in cui si comincia a parlare di arte concettuale diventa davvero complicato rispondere a una delle domande centrali per l'estetica: quali caratteristiche deve avere un oggetto d'arte per essere appunto un oggetto d'arte? E la riproduzione, infinitamente ripetuta, della medesima opera, intacca in qualche modo l'indice di artisticità proprio dell'originale? In questa sede non mi soffermerò sui problemi legati alla riproducibilità dell'artefatto artistico per soffermarmi sulla questione di ordine ontologico: una scatola Brillo può davvero essere considerata un prodotto artistico? Inoltre, se rispondiamo “sì” a questa domanda, che accadrà al mondo dell'arte? E, ancora, perché e a quali condizioni alcuni teorici hanno potuto rispondere “sì”?

Le domande sono di quelle importanti e destinate a colpire nel segno come ha sottolineato Arthur C. Danto che, da filosofo e critico

d'arte, ha magistralmente dato voce al disagio proprio, in questo senso, tanto dell'estetica quanto della critica d'arte.

Ebbene, il passaggio della Brillo Box dagli scaffali di un qualunque supermercato agli onori dei musei era in effetti destinato a lasciare il segno, e Danto non può non stupirsi del fatto che la curiosa scatoletta di Warhol valesse all'incirca 200 dollari (o, almeno, li valeva all'epoca in cui scriveva *The Transfiguration of the Commonplace*), mentre la stessa identica scatola, che si distingueva dalla Brillo di Warhol per il solo fatto di non essere passata dalle mani dell'artista americano, valeva poco più di nulla ⁵.

In sintesi la questione è questa: l'isotopia appena descritta (propria dell'arte concettuale e, in genere, di molta arte contemporanea) pare essersi persa del tutto il referente (l'oggetto artistico), le teorie tradizionali non aiutano granché a riformulare i termini della questione (la teoria dell'arte come rappresentazione della realtà perde davvero di significato di fronte alle scatole di Warhol) e nemmeno una buona teoria della percezione ⁶ può probabilmente aiutare più di tanto a capire cosa sia successo al variegato mondo dell'arte. Almeno questo è ciò che sembra.

J. Seething e la bizzarra collezione di Arthur Danto

Guardiamo dunque con un po' più di attenzione nel dettaglio di questo curioso spazio aperto dalle scatole Brillo e similari e facciamolo seguendo la concettualizzazione proposta da Arthur Danto.

Il punto interessante per Danto è che non esiste la benché minima differenza tra la scatola ordinaria (quella, per intenderci, che contiene le spugnette insaponate) e la scatola esposta da Warhol; nonostante questo c'è chi sostiene che – facendo molta attenzione – una differenza a livello percettivo prima o poi si dovrà pur cogliere ⁷. È l'occasione da cui parte Danto per inventarsi l'esperimento mentale dei quadrati rossi ⁸. Nelle prime pagine di *The Transfiguration of the Commonplace* espone accuratamente un curioso catalogo in cui i casi strani fanno davvero concorrenza alle scatole Brillo. Intanto, il quadrato rosso che tanto piace a Sören Kierkegaard e che, secondo lui, significherebbe così bene tutta quanta la sua vita. In quel quadrato che porta – va detto – la curiosa didascalia dell'artista ⁹, Kierkegaard coglie tutti i significati del mondo (o, almeno, del suo mondo): il senso della sua esperienza religiosa, la fine del rapporto con Regina Olsen, i travagli della sua anima. Tutto lì, in quel quadrato rosso. Ora supponiamo che un ritrattista danese, dotato di una finissima capacità di introspezione psicologica, dipinga un'opera intitolata “Stato d'animo di Kierkegaard” e supponiamo anche che quest'opera sia del tutto identica alla prima, quella che rappresentava la fuga del popolo ebraico e che Kierkegaard considerava una perfetta espressione del senso della sua esistenza.

Bene, ecco il punto. Due opere fisicamente uguali (per non lasciare margini, Danto parla di indiscernibili), ma a cui si attribuiscono due significati profondamente differenti.

Preso dal gioco Danto non si ferma qui e suppone che la sua collezione si arricchisca ancora di altri quadrati rossi: una veduta di Mosca, un esempio di arte geometrica, poi “Nirvana” un’opera di soggetto metafisico e ancora “Red Table Cloth”, dipinto da un discepolo di Matisse... Come si vede, Danto costruisce con cura il suo catalogo: fenomenologicamente parlando tutti i lavori sono identici, assolutamente identici, indiscernibili. Il titolo però fa la differenza, in tutti quanti i casi; ma quel che più conta per noi è che a far problema nel mondo di Danto non sono solo le scatole Brillo, ma anche l’arte astratta. Il catalogo, alla vista, è quanto di più noioso ci si possa immaginare, anche se la didascalia illustra i temi più diversi: un ritratto psicologico, una scena storica, arte geometrica, pittura metafisica e così via.

Mentre Danto ripassa la sua collezione si affaccia sulla scena il signor J. Seething, uno di quei giovani artisti pronti a sperimentare cose nuove. J. vede la collezione di Danto e chiede che ai quadri venga aggiunto un suo lavoro. All’apparenza nulla di strano, commenta Danto: l’opera di J. è identica a tutte le altre della collezione, in più J. insiste che si tratta proprio di un’autentica opera d’arte. Dunque, perché non inserirla? Danto – che è persona precisa e ama che i suoi cataloghi e le sue collezioni siano complete – chiede a J. di dare un titolo alla sua opera e J. risponde che “no”, di un titolo non c’è alcun bisogno visto che il suo lavoro esprime il vuoto, nel senso che non si tratta tanto di una rappresentazione del vuoto, ma piuttosto di un vuoto rappresentativo. Dunque Danto deve rassegnarsi: l’opera non può avere un titolo.

Già, tuttavia – commenta Danto – questa storia ha comunque un però. A fare di quel pezzo di tela rossa un’opera d’arte non basta l’intenzione del suo autore e, probabilmente, nemmeno un titolo. O forse sì? In molti casi l’intenzione dell’autore non è stata sufficiente, in altri però sì, lo è stata e la storia recente lo dimostra. Dunque, se J. avrà fortuna potrà sperare che il suo atto – chiamare opera d’arte il suo artefatto – venga pubblicamente riconosciuto, trasformando davvero un artefatto in un’opera d’arte.

Quel che ci conviene eliminare dal mondo dell’arte

Non è questa la sede per entrare nel dettaglio dell’argomentazione di Danto; qui vorrei invece avanzare una proposta: espungere dal mondo dell’arte Brillo box et similia (mantenendo all’inverso l’arte astratta) per tornare a concentrarci sui referenti di quel mondo che, nonostante le conclusioni di molta filosofia, certamente esistono.

Se dovessimo fare un conto di tutto quello che ci ha portato via il Novecento lavorando all'idea che un indebolimento della metafisica conduca alla prospettiva migliore per la modernità, probabilmente ci toccherebbe inserire nella nostra lista anche l'arte o, quanto meno, le arti visive. Si tratta, è bene precisare, di un tipo di vocazione all'indebolimento delle categorie ontologiche ed epistemologiche che viene da lontano – la matrice è di ordine kantiano e neo-kantiano – e raccoglie una eredità che passando attraverso autori quali Nietzsche, per la filosofia, e von Helmholtz per le scienze, teorizza la convinzione secondo cui la percezione, che nei fatti è il nostro unico legame con il mondo, è costitutivamente indiretta e, di conseguenza, la verità può essere tutt'al più “di livello”¹⁰. La verità completa – kantianamente – è e permane, almeno per noi, inaccessibile.

Ora è evidente come l'ulteriore indebolimento di questo modello porti alla perdita non solo delle elementari strutture di verità, ma anche dei referenti, ivi compresi quelli delle isotopie, per dirla alla Brandi.

Non penso che questa sia la strada giusta, per ragioni di fatto e di diritto. Se arrivassimo a scoprire che il nostro universo è davvero privo di significato, di senso e di strutture oggettive, ovviamente non potremmo che segnalarlo e trarne le debite conclusioni. Invece le cose non stanno in questi termini e vorrei provare a proporre, molto brevemente, una strada alternativa.

L'arte, così come del resto le scienze, ha una storia che è fatta di ricerca, di sperimentazione e direi – conscia del fatto che molti su questo punto non concorderebbero – di progresso. E, ancora una volta come le scienze, può ostentare una storia fatta di ricerche riuscite e di altre fallite, legate a filo doppio con un determinato momento storico. La differenza, casomai, è nel fatto che il mondo dell'arte spesso si è dimostrato troppo generoso nell'accogliere al proprio interno prodotti che di artistico non hanno assolutamente nulla. Le ragioni di questo stato di cose sono complesse, molteplici e spesso – credo – di ordine economico.

Vorrei notare, intanto, un punto: mentre in fondo è assolutamente possibile che il visitatore di un museo decida di sedersi su una sedia scambiata per un oggetto comune, ma che in realtà è frutto dell'esposizione di un artista, difficilmente uno potrebbe passare davanti a un quadro di Jan Vermeer e pensare di avere a che fare con semplici cose. Lo stesso si può dire, mi pare, con *Guernica* di Picasso o, in un senso più sofisticato, con i lavori di Mondrian. In un senso più sofisticato, dicevo, perché l'arte è ricerca proprio come la scienza e, esattamente come in ambito scientifico le nozioni che servono per maneggiare le quattro operazioni sono più semplici rispetto a quelle necessarie per comprendere il teorema di incompletezza di Gödel, così nell'ambito dell'arte – per rimanere alle arti visive – c'è da aspettarsi che sia più

semplice avere una comprensione quasi immediata delle pitture rupestri di Ukhahlamba-Drakensberg che delle forme di Paul Klee. Ma questo, lo ripetiamo, rientra nell'economia di ogni sapere strutturato in senso progressivo e storico, dunque anche dell'arte. E, soprattutto, questo accade perché contrariamente a quanto sostengono Brandi e Danto, pure con sfumature differenti, l'arte visiva è un lavoro che ha a che fare con essenze, con la ricerca sulle forme (Monet ¹¹ era realmente ossessionato dalla ricerca della forma pura), e questo tipo di lavoro non ha nulla a che vedere con tutte le scatole Brillo o gli scolabottiglie di questo mondo.

Non tutto rientra perciò a giusto titolo nel grande mondo dell'arte; se siamo disposti a concedere questo punto forse possiamo anche convenire sul fatto che l'arte non è affatto morta. L'arte visiva è ricerca sulle possibilità di rappresentazione che attengono all'uomo in quanto essere dotato di intenzionalità primaria oltre che di apparati percettivi strutturati fisiologicamente secondo una architettura precisa – non diremmo che un pipistrello produce alcunché di artistico anche se un giorno scopriremo che si diletta, con ali o zampe, a fare qualcosa di simile a un disegno, sebbene i soliti artisti newyorkesi ¹² siano riusciti a trovare elementi artistici nei “disegni” fatti da alcuni elefanti. Questa intenzionalità rappresentativa, per esprimersi, si serve di mezzi diversi e, dunque, la ricerca nel campo artistico deve necessariamente essere attenta a più poli: il soggetto e la sua capacità ricettiva, le forme che devono essere rappresentate e i mezzi, che sono poi le chiavi di volta che consentono all'artista di organizzare le sue possibilità espressive.

È difficile pensare che un discorso di questo tipo – così organizzato e complesso – abbia sempre fatto a meno di referenti precisi; questo non accade semplicemente perché quei referenti esistono e le ricerche artistiche hanno in modi diversi cercato di presentarcene dei frammenti. In genere gli artisti, almeno quelli che non sono troppo distratti da ottiche di mercato, fanno il loro lavoro nella consapevolezza di muoversi attorno a un nucleo che va afferrato e ricomposto oppure decostruito e scomposto. Qualunque direzione si decida di seguire (che si tratti, cioè, di arte astratta piuttosto che di pittura metafisica) questo nucleo esiste e non può essere ridotto a puro gesto interpretativo. I processi di rappresentazione sui quali si basa da sempre l'attività artistica sono tutt'altro che casuali o privi di logiche; alla loro base c'è, da un lato, la struttura fisica degli oggetti su cui si fonda la rappresentazione umana, dall'altro la composizione fisiologica dei nostri organi di senso: se ci rapportassimo al mondo come Casper il fantasma, c'è da giurarci che ci rappresenteremmo la realtà diversamente, così come probabilmente sarebbe diverso il nostro modo di organizzare il mondo. Stessa cosa accadrebbe – all'inverso – se gli oggetti materiali non avessero le caratteristiche che hanno. Elisabeth Spelke, autorevole psicologa dello sviluppo, nell'elencare le quattro proprietà essenziali

degli oggetti fisici lavora proprio a ricostruire alcuni di questi tratti caratteristici.

Gli oggetti sono coesi, sono cioè masse di materia interconnessa che si comportano come un tutto anche nei casi in cui sono composti di parti; sono solidi: Casper il fantasmino, che nell'immaginario del suo autore attraversa muri e porte restando una unità senza perdere per questo tutte le caratteristiche di solidità delle sostanze, è una rappresentazione fantastica che non trova corrispondenza nella realtà fisica così come noi la conosciamo. Inoltre, gli oggetti solidi si muovono nello spazio in modo continuo, non accade cioè mai a un oggetto di scomparire da un luogo per ricomparire in un altro senza aver attraversato lo spazio che separa le due distanze; in più, i corpi solidi prendono a muoversi solamente in ragione di una qualche forma di contatto, e l'inerzia può essere superata soltanto in presenza di una forza sufficiente a rompere gli equilibri preesistenti.

Sui tratti fondamentali di questa ontologia – che non è una ontologia qualunque e nemmeno l'ontologia di una particolare isotopia, ma la nostra ontologia, quella di esseri umani che non attraversano i muri come Casper né vedono con le orecchie come i pipistrelli – l'arte ha organizzato la rappresentazione del mondo o di sue parti, per mezzo di atti intenzionali e tecniche precise e integrando le ricerche sugli oggetti ordinari e sul nostro modo di percepirla. Tutto questo, che è già molto, non sarebbe però ancora sufficiente se non notassimo che l'arte ha un ulteriore ambito di specificità, che riguarda l'attenzione a quelle proprietà particolari che sopravvengono sulle qualità ordinarie degli oggetti facendo, di un artefatto, un oggetto d'arte. Ora il catalogo di Danto – non tutta quanta l'arte astratta – probabilmente va di pari passo con le scatole Brillo: non abbiamo nessuna convenienza ad allargare il mondo dell'arte fino a comprendere scatole Brillo e quadrati indiscernibili, semplicemente perché o non sono i prodotti di una intenzionalità (Warhol non fa le scatole Brillo, al più ne fa un determinato uso e chi le ha prodotte in serie non le aveva certamente pensate come oggetti d'arte), oppure non sono frutto di una ricerca formale o percettologica sul mondo esterno (i quadrati di Danto, in effetti, avrebbero ben potuto essere stati dipinti dagli elefanti degli artisti newyorkesi). Se torniamo a riappropriarci delle strutture del mondo e del soggetto credo sarà possibile, contestualmente, riappropriarsi anche del mondo dell'arte; nel complesso, viste le alternative, si tratta di un bel guadagno.

¹ C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Torino, Einaudi, 1974.

² Ivi, p. 7.

³ Ivi, pp. 89-90.

⁴ Ivi, p. 91.

⁵ A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1981, p. 44.

⁶ Cfr. il senso della risposta di Danto alle obiezioni che aveva sollevato J. Margolis, *Farewell to Danto and Goodman*, in "British Journal of Aesthetics", vol. 38, n. 4, 1998, pp. 353-74; A. Danto, *Indiscernibility and Perception: A Reply to Joseph Margolis*, in "British Journal of Aesthetics", vol. 39, n. 4, 1999, pp. 321-29, e J. Margolis, *A Closer Look at Danto's Account of Art and Perception*, in "British Journal of Aesthetics", vol. 40, n. 3, 2000, pp. 326-39.

⁷ Cfr. N. Goodmann, *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968, p. 99 e ss.

⁸ A. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, cit., p. 1.

⁹ «Il popolo ebraico ha già attraversato e gli Egiziani sono stati sommersi».

¹⁰ Per una trattazione più diffusa di questi temi mi permetto di rimandare al mio T. Andina, *Il problema della percezione nella filosofia di Nietzsche*, Milano, AlboVersorio, 2005.

¹¹ La serie della *Cattedrale di Rouen*, dipinta da Monet, è celebre e, dal nostro punto di vista, significativa. Monet scelse di rappresentare la facciata della cattedrale un'infinità di volte: attualmente, questi quadri (trenta quadri, per la precisione) si trovano sparsi in giro per i principali musei del mondo. Il fatto che Monet abbia dipinto tante volte un medesimo soggetto sta probabilmente a significare che l'artista andava cercando qualcosa; nello specifico viene da pensare che cercasse gli elementi che in quel contesto non potevano variare – proprietà e qualità essenziali delle scene e degli oggetti – nonostante il fatto che l'osservazione umana, e in quei frangenti specifici la *sua* osservazione, avvenisse in contesti di volta in volta diversi: diverse ore del giorno, differenti esposizioni alla luce solare e, ovviamente, un diverso clima (pieno sole, cielo grigio e così via).

¹² *Vitaly Komar e Alex Melamid*.