



Quaderni del CERR
Centro Europeo di Ricerca
sulla Conservazione e sul Restauro di Siena

1

Cesare Brandi

Teoria ed esperienza dell'arte

Atti del convegno di Siena, 12-14 novembre 1998

SilvanaEditoriale

[Milano 2001]

LA PANCHINA DI PIETRO

Victor I. Stoichita

Queste pagine sono originate da un triplice intendimento, che le rende difficili e forse inizialmente incommode. Da un lato intendono indagare su uno dei concetti fondamentali del primo Brandi – quello di “realtà pura” – mentre dall’altro cercano di stabilire di tale concetto il valore operativo possibile, non tanto all’interno dell’estetica brandiana, quanto nel contesto di quella ricerca storico-artistica moderna che, più che sulla separazione fra finzione e verità, s’incentra sull’atto di interrogarsi sui loro limiti e, soprattutto, sui punti di contatto tra l’una e l’altra, nonché sulle loro programmatiche trasgressioni.

Interrogarsi sul concetto di “realtà pura” proprio là dove esso sembra negarsi può sembrare cosa arrischiata, addirittura irriverente. Così non è, almeno me lo auguro, giacché queste pagine hanno un terzo obiettivo: quello di rintracciare la vitalità del pensiero brandiano non là dove tale pensiero chiude, nell’illusione di un sistema perfetto e inamovibile, bensì là dove esso apre, cioè là dove ciò che Brandi tanto amava diviene effettivamente possibile: il dialogo.

Comincerò con due esempi tratti dagli scritti del Brandi storico dell’arte, una scelta senza dubbio intenzionale.

Il primo si trova alla fine del saggio sugli affreschi di Pietro Lorenzetti ad Assisi (1958) e si presenta come una breve appendice. Dopo aver analizzato il ciclo (fig. 1) e dopo aver individuato nella *Deposizione* il suo capolavoro assoluto, Brandi aggiunge: “Potrebbe ritenersi che qui si arresti, almeno per noi, l’opera autografa di Pietro ad Assisi, se una maggiore attenzione alla parete dove è dipinta la *Deposizione* non rivelasse, assai malandata, sia pure, una panca di legno, dipinta invece delle solite zoccolature a finto marmo.

Ed è una presenza così inattesa, che infatti era passata inosservata fino a pochi anni fa, né solo perché in parte coperta da una panca, né perché in tanto cattive condizioni. L’eccezionalità di questo mobile dipinto quasi a *trompe-l’oeil* è tale che il solo riscontro possibile a questa data, sebbene di tutt’altro genere, si deve indicare nelle due ‘prospettive’ con le lampade dipinte da Giotto in alto della cappella degli Scrovegni. Anche a Padova, le due ‘prospettive’ esulano dalla serie delle scene e integrano o variano l’interno dell’architettura in quanto ‘contenente’ degli affreschi. In Pietro Lorenzetti, la finzione della panca esula egualmente dagli affreschi, ed egualmente ne continua la spazialità al limite stesso di chi guarda. [...] lo spettatore è addirittura invitato a sedersi dentro la pittura, a

varcare quella soglia invalicabile: e a trovarvi una immobile e non transeunte realtà"¹.

Mi riservo il piacere di ritornare su questa pagina per offrire subito una seconda citazione, questa volta tratta dalla monografia su Duccio (1947/1951) e riguardante la cosiddetta *Madonna Stoclet* (fig. 2): "All'ideale distanza a cui l'immagine di Duccio si fissa nella Madonna dei Francescani, ritroviamo, in un tempo assai prossimo, la Madonna ora Stoclet. Questa volta, all'atto di tradurre per gli occhi l'intero simulacro, Duccio pone un arresto preciso fra l'immagine e lo spettatore: una sottile balaustra sostenuta da beccatelli, che, inclinati tutti verso sinistra, suggeriscono una ricerca prospettica, sia pure meramente intuitiva, al maestro senese, e come d'altronde sarebbe troppo sbrigativo riconoscerci senz'altro la prosecuzione intatta della spazialità bizantina. Se l'oscuro senso di interporre una barriera fra la realtà pura dell'immagine e l'esistenza ha suggerito a Duccio un espediente simile a quello che recuperava Antonello da Messina e i veneziani nel parapetto posto innanzi ai mezzi busti, in Duccio non c'è desiderio di prospettare oltre il riquadro della cornice una precisa cubatura di spazio, ma piuttosto di allontanare l'immagine dalla superficie del dipinto. L'oggetto mantiene allora l'indefinita distanza, con la quale l'immagine si forma in seno alla coscienza interna eppure inafferrabile: [...] segreta e manifesta essa si palesa al di sopra della cornice con la purezza di contorno di un controluce. Inattesa come un'apparizione; ma della cornice, se le mensole inclinate invitano ad una visione laterale, con l'uniformità dell'inclinazione neutralizzano la profondità, appena suggerita, in un motivo di greca inerte, donde lo spazio resta impenetrabile nelle indefinite dimensioni"².

Questi due esempi pongono lo stesso problema – quello dei limiti dell'immagine – ma in maniera differente e contrastante. La "panchina" di Pietro invita lo spettatore a valicare lo spazio della finzione; la balaustra di Duccio mantiene lo spettatore a distanza e isola l'immagine in una lontananza ideale. Cercherò di commentare quest'opposizione, che Brandi non sviluppò mai esplicitamente, ma che è implicitamente – e direi quasi a livello inconscio – presente nella struttura dei suoi testi. Mi lascerò quindi condurre in un'avventura un po' arrischiata, quella di ricostruire il percorso brandiano e di interrogarmi sulle sue implicazioni proprio là dove Brandi tace o dove – volente o nolente – dice poco. Comincerò con un'analisi della pagina già citata sulla *Madonna Stoclet*.

Che cosa vuole dire la prima frase di questo breve capitolo ("All'ideale distanza a cui l'immagine di Duccio si fissa nella Madonna dei Francescani, ritroviamo in un tempo assai prossimo, la Madonna ora Stoclet")? Che cos'è questa "ideale distanza", che Brandi introduce qui un po' bruscamente, per stabilire il rapporto fra le due opere? Esse, dunque, si collocano una di fronte all'altra come

¹ C. Brandi, *Pietro Lorenzetti. Affreschi nella Basilica inferiore di Assisi*, Roma 1958 (ora in: C. Brandi, *Pittura a Siena nel Trecento*, a cura di M. Cordaro, Torino 1991, p. 116). Per il significato e la funzione della panca in *trompe-l'oeil* si veda ora H.B.J. Maginnis, *Pietro Lorenzetti and the Assisi Passion Cycle*, Princeton 1975, pp. 117-129.

² C. Brandi, *Duccio*, Firenze 1951, pp. 34-35.

fossero dei poli opposti, e lo fanno a una "ideale distanza", un assunto che sotto forma quasi identica ritornerà alla fine del capitolo ("indefinita distanza") ma, in questo caso, col fine di disegnare la struttura intrinseca dell'immagine.

Da parte mia, tenderei a interpretare il ricorrere dello stesso (quasi) sintagma in contesti differenti come segue: entrambe le Madonne pongono il problema del divario tra lo spazio dello spettatore e lo spazio dell'immagine, ma lo pongono in rapporto dialettico. Se la *Madonna Stoclet*, grazie alla balaustra, tiene lo spettatore lontano, la *Madonna dei Francescani* (fig. 3) offre invece l'eccezionale esperienza attraverso la proiezione del guardante/fedele nei tre piccoli francescani inseriti in basso nell'angolo di sinistra.

La tavoletta pone il problema della trasgressione della soglia, della penetrazione simbolica del fedele nello spazio del dipinto. Brandi analizza con molta finezza la struttura spaziale della *Madonna dei Francescani*, struttura fatta di sovrapposizioni di piani, e osserva giustamente che "sulla soglia del dipinto le tre figure genuflesse di frati si aprono come stecche di un ventaglio, e via via si procede di strato in strato, fino all'aureola dell'angelo che si incolla sul drappaggio del trono e distacca, come colore di posizione, il suo oro dall'oro del fondo"³.

Brandi non insiste tuttavia sulla trasgressione del limite della finzione; al contrario sembra volerla eludere: lo spazio dell'immagine è di una tridimensionalità *sui generis* che ne esclude ogni praticabilità, ma se trasgressione pur c'è, essa si arresta sul livello della soglia. Il problema si delinea in tutta la sua complessità solo considerando la *Madonna dei Francescani* nel suo contesto storico⁴.

Prendiamo, per esempio, la miniatura della *Historia Anglorum* di Matteo Parigi (1259), che pone un problema simile, ma risolto diversamente (fig. 4). Il monaco prosternato ai piedi della Madonna e in diretto dialogo con essa – personaggio nel quale si è voluto vedere un autoritratto dello stesso Matteo Parigi⁵ – è una presenza forte ma chiaramente esotopica. La Madonna viene isolata in quanto immagine di culto da una triplice riquadratura, mentre al di qua di questa finta cornice il monaco si rivolge, mediante la *proskinesis* e la scritta, a un'icona da cui resta separato. I tre Francescani di Duccio, il quale ha probabilmente avuto accesso a una miniatura gotica di questo stesso genere⁶, hanno invece valicato la soglia. La differenza di livello esistenziale è lasciata solo alla prospettiva gerarchica che trasforma la Madonna in un idolo gigantesco di fronte ai suoi minuscoli adoratori, per i quali l'endotopia presuppone tuttavia il contatto diretto. Uno dei monaci tocca infatti il piede della Vergine e sta per baciarlo.

Il passaggio dall'esotopia gotica all'endotopia ducchesca è venuto a prodursi probabilmente attraverso una contaminazione bizantina molto particolare, già che questa viene ancora una volta a illuminare il valicare dei limiti fra spazio esi-

³ *Ibi*, pp. 29-30.

⁴ Attingo per quel che segue al mio saggio *Note sull'iconografia della Madonna dei Francescani*, in "Annuario dell'Istituto di Storia dell'arte [Roma]", 1; 1974, pp. 159-168.

⁵ E. Millar, *La Miniature anglaise du X au XIII siècle*, Paris-Bruxelles 1926, p. 67.

⁶ Su Duccio e la miniatura gotica vedi soprattutto J.H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and his School*, Princeton 1979, I.

stenziale e spazio della finzione. Nella creazione del nuovo schema iconografico della *Madonna dei Francescani*, Duccio si è probabilmente basato su soluzioni più antiche, e perciò più sicure. Penso soprattutto – e ho avuto l'occasione di sviluppare questa ipotesi in altra sede – all'iconografia dell'Adorazione dei Magi. Questa scena, così come viene rappresentata per esempio nel *Menologio di Basilio II* (fine del X secolo), mostra fino a che punto la ripresa di Duccio fosse significativa (fig. 5). La posizione della Vergine, con la mano destra appoggiata sul ginocchio, è un importante elemento comune; lo sfogliarsi a ventaglio – come avrebbe detto Brandi – dei tre Re Magi ne è un altro. Né le differenze sono meno significative. Nella miniatura bizantina i tre personaggi sono degli attanti in una storia evangelica, e se ancora divario fra umano e divino permane, esso non è di livello spaziale, né di prospettiva gerarchica. Introdotto quasi abusivamente l'angelo unifica l'azione *in extremis* e colma le differenze.

Quello che Duccio opera è un'eccezionale trasposizione di una *historia* in un *Andachtsbild*⁷ ed è in questo passaggio che lo spettatore dell'immagine di devozione – in questo caso i tre monaci – si trasforma da semplice astante in attante. L'immagine di devozione (l'*Andachtsbild*) – si sa – esclude in linea di principio l'evento. Non è un'immagine che racconta, ma un'immagine che si fa contemplare e adorare. L'unico evento che riguarda l'immagine di devozione è di tutt'altra natura, e non è intrinseco ma estrinseco. Tale evento è l'atto stesso della contemplazione/adorazione, e Duccio lo presenta trasformando la storia da esterna in interna.

A differenza della *Madonna dei Francescani* e della *Madonna Stoclet* mette l'accento sull'autocontenimento dell'immagine. Ne sono elementi di appoggio non solo l'uscio a mensole, ma anche altri particolari, tra cui, in primo luogo, il fatto che, se la *Madonna dei Francescani* metteva in scena un complicato gioco di sguardi, la *Madonna Stoclet* esclude lo spettatore e si concentra sul carattere estremamente intimo del dialogo fra Madre e Figlio, di fronte al quale chi guarda si trova quasi in una posizione di intruso. Oggi sappiamo che l'esperienza ducceca aveva, anche in questo caso, dei precedenti. Una *Madonna* veneta (fig. 6), fatta generalmente risalire all'incirca al 1280, fa retrocedere radicalmente l'apparizione dell'icona a balaustra all'ultimo quarto del Duecento⁸. Se Duccio conosceva questo genere di icona, la sua ripresa/traduzione è allora ancor più significativa. Al tipo iconografico della *Virgo lactans* (della *Glykophiloussa*) egli ne preferisce un altro, in cui l'intimità viene resa spontaneamente e senza far ricorso alle codificazioni iconografiche consuete. Fatto ancora più importante: la cesura

⁷ Per il concetto di *Andachtsbild* mi limito a citare due studi fondamentali: E. Panofsky, *Imago Pietatis*, in *Festschrift für M.J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Lipsia 1927, pp. 261 ss. e H. Belting, *L'Arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagini della passione*, Bologna, 1986 (= *Das Bild und sein Publikum*, Berlino 1981).

⁸ Si veda: E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting, An Illustrated Index*, Firenze 1949, n. 131; F. Zuliani, *Venezia e Bisanzio*, catalogo della mostra, Venezia 1974, n. 66 e, per il contesto che qui ci interessa, K. Krüger, *Mimesis als Bildlichkeit des Scheins-Zur Fiktionalität religiöser Bildkunst im Trecento*, in *Künstlerischer Austausch/Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15-20. Juli 1992*, a cura di Th.W. Gaethgens, Berlino 1993, II, p. 425.

operata da Duccio con il ricorso al telaio è del puro ordine dell'immaginario. Le reali dimensioni dei dipinti sono una volta di più essenziali per capire la vera collocazione delle due rappresentazioni. L'icona veneta è una tavola molto alta, di 171x127 cm. Oggi non abbiamo un'idea precisa di come fosse esattamente esposta questa grande icona, ma possiamo immaginare che se fosse stata sospesa o appoggiata in modo tale che le mensole in *trompe-l'oeil* corrispondessero all'altezza del busto dello spettatore/fedele, questi si sarebbe visto messo a confronto, al di là della "finestra" che gli si apriva davanti agli occhi, con un idolo di dimensioni considerevoli, tre volte più grande di lui.

La piccola *Madonna Stoclet*, come la *Madonna dei Francescani*, è il frutto di un esercizio di immaginazione; di qui la sua squisitezza e il suo grande interesse in quanto oggetto teorico. Si tratta in effetti di una *imago* di dimensioni ridotte (27x21 cm in questo caso), ciò che fa della balaustra a mensola una frontiera puramente immaginaria a dispetto del suo carattere "quasi reale". La simil-realtà del telaio conferisce alla Vergine e al Bambino il carattere di una visione alla quale lo spettatore viene ad assistere *de facto*. Un aspetto che non sfuggì a Brandi, benché secondo lui il riconoscimento si producesse a un livello piuttosto metaforico che iconografico, solo di recente sottolineato da quanti sono riusciti a individuarvi la cristallizzazione del motivo della Madonna come *fenestra coeli*⁹. Mi sembra importante sottolineare come per Brandi la visione abbia prima di tutto il carattere di un *exploit* formale per trasformarsi poi, ma solo in un secondo momento e indirettamente, in un'"apparizione", in un'epifania d'ordine estetico piuttosto che in una *visio mistica*: "Segreta e manifesta essa [l'immagine] si palesa al di sopra della cornice con la purezza di contorno di un controluce. Inattesa come un'apparizione; ma nella cornice, se le mensole inclinate invitano ad una visione laterale, con l'uniformità dell'inclinazione neutralizzano la profondità, appena suggerita [...]"¹⁰.

Questa lettura assorbe la complementarità fra *apparitio* e *visio* – che è il grande tema della piccola Madonna duccesca – nella visione formale, dove il termine "apparizione" palesa un'indubbia importante intuizione di Brandi, qui espressa solo metaforicamente. Ritornando ora al confronto, anch'esso aperto sia pure indirettamente da Brandi, possiamo riassumerne un primo aspetto importante. Tale aspetto riguarda la binarietà delle esperienze ducchesche circa il dialogo tra spazio dell'immagine e spazio esistenziale, binarietà che si riflette nell'endotopia del guardante/fedele nel caso della *Madonna dei Francescani* e nella sua esotopia, tematizzata dalla *Madonna Stoclet*.

I presupposti teorici di Brandi lo indussero a un'interpretazione complessa e plausibile di varie modifiche, ma non per questo meno interessante. Analiz-

⁹ Si veda: H. Hlavácková, H. Seifertová, *Mostecká Madonna-Imitatio a symbol*, in "Umeni", 33, 1985, pp. 44-57 (con riassunto in inglese) e K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Studien zur ästhetischen Illusion in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, tesi di libera docenza, Berlino 1997, I, pp. 30-43 [in corso di stampa] (ringrazio Klaus Krüger per avermi messo a conoscenza del suo manoscritto).

¹⁰ C. Brandi, *Pittura a Siena nel Trecento*, a cura di M. Cordaro, Torino 1991, pp. 25-26.

zando la *Madonna Stoclet*, Brandi si sofferma, a ragione, su quello che egli chiama "l'oscuro senso di interporre una barriera fra la realtà pura dell'immagine e l'esistenza".

In considerazione di tutte le riflessioni finora esposte, mi piacerebbe credere che il senso di questa balaustra non è più tanto "oscuro". La spiegazione che Brandi ne offre è comunque conforme in primo luogo alla sua estetica e solo in secondo luogo a quella duccesca. Non si deve certo dimenticare che il testo della monografia su Duccio uscì per la prima volta come appendice al dialogo di Brandi sulla pittura intitolato *Carmines*, incentrato sul concetto di "realtà pura" dell'opera d'arte: "Realtà ed esistenza sono distinte. Nell'intuizione si dà la realtà, nell'intelletto l'esistenza. La coscienza, che è intuizione e intelletto, può depurare la realtà di ogni esistenza, e scegliere liberamente una realtà senza esistenza; questa realtà è la realtà pura dell'arte"¹¹.

Conformemente a questo postulato, il parapetto di Duccio potrebbe spiegarsi come frutto del desiderio "di allontanare l'immagine dalla superficie del dipinto".

La prima contraddizione insorge qui – ed è un fatto davvero inconsueto per una personalità come quella di Brandi, tanto attenta a ogni possibile sfumatura del linguaggio – è quella che riguarda la parola "immagine". Dove comincia e dove finisce per Brandi l'"immagine"? Se la balaustra a mensole è "una barriera fra la realtà pura dell'immagine e l'esistenza" e se la stessa balaustra serve (e qui Brandi si esprime ancora più energicamente) ad "allontanare l'immagine dalla superficie del dipinto", questo significa che la qualità dell'"immagine" viene riconosciuta, *expressis verbis*, solo alla Madonna col Bambino. Ma – ed è questo il punto in cui il dialogo con Brandi diventa realmente necessario – il telaio della *Madonna Stoclet* non è né di pietra, né di marmo. È un telaio fittizio, è l'*immagine di un telaio* e non il *telaio stesso*. Escluderlo dalla "realtà pura" dell'immagine impoverisce l'opera e non la arricchisce.

Ma atteniamoci al testo, dove il discorso brandiano si incentra su una concezione teorica della "soglia estetica" essenziale, chiara e precisa. Essa non soffre nessuna ambiguità e tutte le esperienze trasgressive o ambivalenti, tutti i tentativi di mescolare realtà pura e realtà esistenziale – e il telaio di Duccio ne è uno – vengono subito emendati. Certo, Brandi, avrebbe potuto, senza uscire dal proprio sistema, approfondire le qualità strutturali di tali esperienze e se non lo fa è perché una tale esperienza non lo interessa in assoluto. Nell'evoluzione del suo pensiero, che dal concetto di *realtà pura* lo condurrà a quello di *astanza*¹², malgrado sfumature e riformulazioni, il carattere essenziale della segregazione spaziale resta essenziale.

Basta leggere qualche pagina dell'ultimo Brandi: "Lo spazio scenico non è lo stesso spazio della platea e il sipario codifica questa discontinuità. Lo spazio di chi sta sulla riva non è lo stesso di quello del nuotatore. Lo spazio degli uccelli è inaccessibile a noi. Da questi vari traguardi quello che si ricava è un implicito ri-

¹¹ C. Brandi, *Carmines o della Pittura*, Torino 1962, p. 90.

¹² Si veda qui lo studio di Paolo D'Angelo, *Dalla "realtà pura" alla "astanza"*, in *Per Cesare Brandi*, a cura di M. Andaloro et alii, Roma 1988, pp. 21-28.

conoscimento di aree spaziali contigue [...] l'opposizione che già caratterizza lo spazio inerente rispetto allo spazio ambiente, si evidenzierà nell'opposizione della spazialità inerente a tutto lo spazio dell'esperienza"¹³.

È di Luigi Russo la bella definizione secondo la quale "Brandi è stato il più grande *esthéticien* del Novecento"¹⁴. Alla luce di questa asserzione, le radici del pensiero brandiano circa il divario fra esistenza e finzione conducono lontano, almeno fino alla polemica fra Diderot e Lairese: "Lairese sostiene che sia concesso all'artista far entrare lo spettatore dentro la scena del proprio quadro (*faire entrer le spectateur dans la scène de son tableau*). Io non lo credo affatto; tanto scarse sono infatti le eccezioni che volentieri io renderei regola generale il contrario. E mi sembra anche dello stesso cattivo gusto di un attore che, recitando, si rivolgesse alla platea. Il sipario chiude lo spazio, al di là non c'è nessuno (*La toile renferme tout l'espace, et il n'y a personne au-delà*)"¹⁵.

Un'affermazione che Brandi avrebbe senza dubbio integralmente sottoscritto. Anche per lui la separazione è la regola, mentre la trasgressione è l'eccezione, per non parlare poi dell'entusiasmo con il quale avrebbe salutato l'osservazione di Diderot circa il "mauvais goût" del rivolgersi dalla scena alla platea. Come per Diderot, dunque, anche per Brandi "tutte le scene si svolgono al confine del mondo" (*toutes les scènes [...] se passent au bout du monde*).

La sensibilità d'*esthéticien* di Brandi, che nasce da lontano, si concretizza per la prima volta in *Carmines o della Pittura* (1947) ed è ancora attuale nella *Teoria generale della critica* del 1975. Questa persistenza deve essere intesa anche come un sintomo della resistenza brandiana di fronte a certi aspetti dell'arte contemporanea, che, nella *Teoria generale della critica*, è un punto costante di riferimento nel proprio carattere problematico. L'arte degli anni Sessanta, con il noto *revival* brechtiano, l'esplosione di Grotowski, l'implosione di Antonioni, l'iperrealismo e la pop-art di Warhol – per citare solo qualche aspetto definitorio – cancella ripetutamente o problematizza al massimo i limiti fra immagine e oggetto dell'immagine, fra creatore e fruitore, fra realtà e finzione, fino al punto che un filosofo (Odo Marquard), che tira le somme della situazione agli inizi degli anni Ottanta, arriva perfino a domandarsi se la via del secolo non fosse quella che conduce alla trasformazione complessiva del Mondo nella sua stessa Finzione¹⁶. Non meno complessa è la situazione della ricerca storico-artistica, la quale, riscoprendo la tesi di Ernst Michalsky, dimenticata per lustri, dedicata all'importanza della *ästhetische Grenze* per lo studio della storia dell'arte (1936)¹⁷, comin-

¹³ C. Brandi, *Teoria generale della critica*, Torino 1974, pp. 279-280.

¹⁴ L. Russo, *Carmines o della Pittura*, in L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni, *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, Palermo 1997 (Aesthetica Preprint, 51), p. 37.

¹⁵ D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie*, in D. Diderot, *Oeuvres*, IV, *Esthétique-Théâtre*, Parigi 1996, pp. 1034-1035. Si vedano a proposito le osservazioni di M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago 1980, pp. 96-97 e quelle di W. Kemp, *Der Anteil des Betrachters*, Monaco di Baviera 1983, pp. 10 ss.

¹⁶ O. Marquard, *Kunst als Antifiktions-Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive*, in D. Henrich, W. Iser, *Funktionen des Fiktiven*, Monaco di Baviera 1983 (Poetik und Hermeneutik, X), pp. 35-55.

¹⁷ E. Michalsky, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlino

cia a interrogarsi sulla storicità di un motivo come quello dello "sguardo che dall'immagine si dirige verso lo spettatore" (E. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, 1964)¹⁸ per elaborare, con Louis Marin, in Francia un'intera semiotica dei "dispositifs visuels"¹⁹, per analizzare, con lo svedese Sandström, i *Levels of Unreality* nella pittura murale italiana²⁰, o per interrogare, con il belga Paul Philippot, che riprende e conduce il pensiero brandiano in nuove e fruttuose direzioni, non tanto i livelli di irrealtà, quanto quelli di "realtà" (*recte realtà pura*), nella pittura fiamminga²¹.

Ci vorrebbe un altro saggio, o più saggi, per poter discutere a fondo tutte le implicazioni di una tale offensiva storico-critica e per interrogare il silenzio di Brandi o la sua reticenza a diramare in sua vece le sue conquiste. L'interrogativo è urgente, soprattutto perché tutti questi sviluppi sono contenuti sì *in nuce*, ma come censurati, nel suo pensiero. Di risposte non ne ho, per il momento, che una. La "realtà pura e senza esistenza", che per Brandi era l'elemento essenziale dell'opera d'arte, veniva a definirsi per opposizione allo spazio esistenziale, allo spazio della vita. Lo spazio puro dell'arte, come spazio reale ma non esistente, è dunque l'unica alternativa possibile di trascendere la dialettica vita/morte. Esiste – sembra voler dire Brandi – un unico modo di morire senza morire davvero. Quello di confrontarsi con la soglia, valicandola magari per un solo momento, per andarsi poi, per esempio, a sedere stanchi sulla panchina di Pietro.

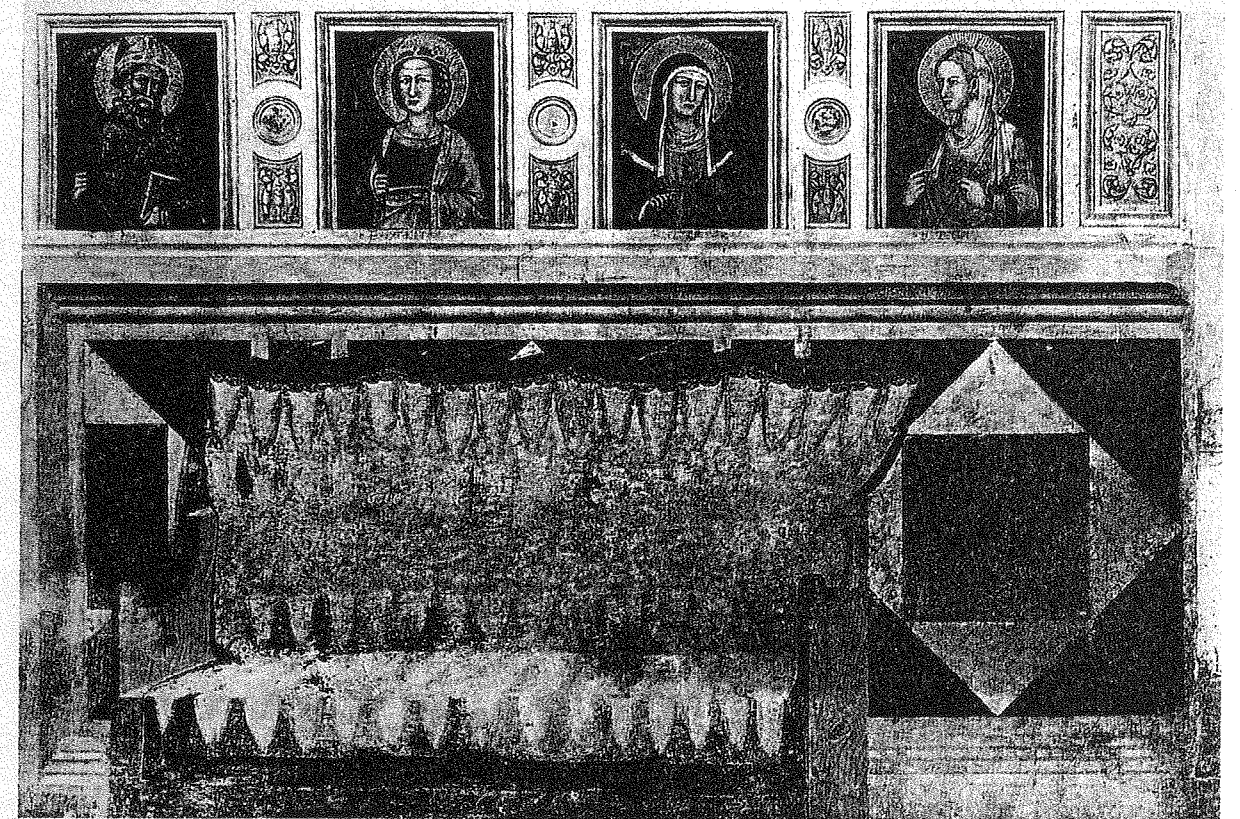
1932 (nuova edizione, Berlino 1997). Per gli ulteriori sviluppi, mi permetto di rinviare anche al mio libro *L'invenzione del quadro*, Milano 1998 (= *L'Instauration du tableau*, Parigi 1993).

¹⁸ A. Neumeyer, *Der Blick aus dem Bilde*, Berlino 1964.

¹⁹ L. Marin, *Etudes Sémiologiques. Ecritures, Peintures*, Parigi 1971.

²⁰ S. Sandström, *Levels of Unreality*, Uppsala 1963.

²¹ P. Philippot, *Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino 1970.



7. Pietro Lorenzetti, Decorazione della Chiesa inferiore della Basilica di San Francesco in Assisi, particolare

8. Duccio di Buoninsegna, *Madonna dei Francescani*, c. 1300. Siena, Pinacoteca.



9. Duccio di Buoninsegna, *Madonna dei Francescani*, c. 1300. Siena, Pinacoteca.





10. Matteo Parigi (Metthew Paris), pagina dell'*Historia Anglorum*, prima del 1259. Londra British, Museum, ms. Royal, 14 C, VII, 6.

11. Artista anonimo, *Adorazione dei Magi*, pagina del *Menologio di Basilio II*, c. 985. Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana.

12. Artista anonimo, *Virgo Lactans*, XIII secolo. Venezia, Museo Marciano.