

Dino Formaggio e la Fenomenologia della Tecnica Artistica

di *Giangiorgio Pasqualotto*

(Professore Ordinario di Estetica presso
l'Università degli Studi di Padova)

Dino Formaggio has been a forerunner and one of the few Italian scholars who placed the artistic techniques under the lenses of the research and linked these techniques with the theme of the communication. His effort was extremely meaningful from both the hystorical and theoretical point of view. Indeed, he exposed his theses during a hystorical period when the Italian culture was dominated by the idealistic aesthetic concepts fostered by Croce and Gentile, main exponents of the Italian neo-idealism. At the same time, from the theoretical point of view, he highlighted that the artistic process of creation is not limited to a mere subjective expression nor to a simple naturalistic mimesis.

Keywords: Arts, Artistic Techniques, Communication

Ringrazio innanzitutto gli organizzatori per questo invito che mi permette di ricordare Dino Formaggio non solo come persona di raro spessore umano, ma anche come pensatore originale dell'estetica in anni in cui gli studiosi dediti a questa disciplina erano tenuti – non solo a Padova – ai margini degli ambiti accademici deputati alla filosofia.

Mi soffermerò pertanto sulla prima opera di Formaggio, *Fenomenologia della tecnica artistica*, pubblicata da Nuvoletti nel 1953, perché è quella che più chiaramente demolisce ogni pretesa di ridurre l'estetica ad un ruolo marginale degli studi filosofici. Non solo: tale opera va ricordata anche per il fatto che è una ripresa della tesi di laurea che Formaggio presentò e discusse nell'autunno del 1938. Questa data è particolarmente significativa perché indica un momento della storia dell'estetica italiana dominata quasi integralmente dalle estetiche idealistiche di Croce e Gentile. Il fatto di intitolare una tesi *Studio sul rapporto arte e tecnica* e di dedicare

un'attenzione privilegiata ai processi tecnici che sono alle base delle arti sono due dati importanti in quanto rivelano il coraggio di Dino Formaggio di andare contro-corrente in tempi in cui la maggioranza degli intellettuali italiani preferiva invece, per vocazione naturale o per interesse calcolato, *seguire* la corrente. Certo, questo suo coraggio fu sostenuto da quello, accademicamente già consolidato, di Antonio Banfi, ma tutto il lavoro di valorizzazione delle tecniche artistiche presente nella tesi è da attribuire alla sensibilità e all'acume di Dino Formaggio. Questa valorizzazione non significò soltanto prendere in considerazione temi e problemi *trascurati* da Croce e Gentile, ma intese addirittura mettere in rilievo positivo proprio ciò che soprattutto Croce aveva giudicato in senso negativo. È da ricordare infatti che in Croce il passaggio dall'intuizione all'espressione è un passaggio che non prevede alcuna attenzione alle tecniche, considerate qualcosa di marginale e di accessorio. L'intento critico di Formaggio è chiarissimo fin dalle prime pagine dell'opera, nelle quali essa viene presentata come un «tentativo di superare il soggettivismo antinaturalistico dell'idealismo italiano». Pertanto ritengo necessario, in via preliminare, analizzare brevemente questa prima parte dell'opera dedicata alla critica della posizione idealistica, per affrontare in seguito la parte, a mio avviso ancora più importante, costituita dagli ultimi capitoli, dove si possono trovare i tratti salienti della proposta vera e propria di Dino Formaggio.

Cominciamo con la critica all'estetica idealistica, anche se per sommi capi e non in maniera analitica. Che cosa voleva dire attaccare il soggettivismo antinaturalistico? Significava innanzitutto – come accennavo all'inizio – attaccare l'idea crociana secondo la quale il processo della visione, quello dell'intuizione e dell'espressione erano tutti risolti nella coscienza soggettiva. Secondo Croce ciò che era fuori dal soggetto, la natura e la storia, appartenevano ad altre sfere dello spirito e dovevano essere trattate in modo “distinto”. In particolare, per Croce la tecnica appartiene alla sfera pratica ed è esplicitamente esclusa dalla sfera dell'arte. Quindi, in tal caso, Formaggio

non fa molta fatica a mostrare come uno dei massimi rappresentanti dell'estetica italiana del tempo non abbia alcuna considerazione per quegli aspetti fondamentali delle arti che sono da ricondurre alle tecniche artistiche.

L'atteggiamento critico nei confronti del soggettivismo idealistico si fa più complesso nel caso di Giovanni Gentile, tanto che il trattamento che Formaggio dedica alle tesi di costui è molto meno duro e drastico di quello che dedica a Croce. Infatti Formaggio rileva come Gentile affermi che la tecnica è antecedente al momento artistico, ma riconosce d'altra parte che Gentile salva, del momento artistico, anche quelle parti e quelle funzioni specificamente dedicate alla preparazione ed alla costruzione tecnica, in quanto rientrano a buon diritto nel processo creativo. Ovviamente tale "salvataggio" è funzionale all'impianto teoretico di Gentile che intende trovare tracce di "spirito" dovunque e, quindi, anche nelle minime procedure tecniche dell'arte. Tuttavia è significativo che Formaggio ricordi come Gentile non giunga mai ad abbandonare tali procedure a se stesse né a relegarle negli ambiti della natura e dell'oggettività.

Formaggio menziona a tale proposito alcuni passi delle opere di Gentile in cui si afferma che la tecnica non è solo un «gruppo di leggi accumulate nell'esperienza» ma «continuo atto concreto e pensante». Il giovane Formaggio si rese conto, quindi, che non era molto semplice "liquidare" Gentile come uno che non ha pensato alla tecnica, tanto che fa riferimento esplicito e circostanziato a due occasioni in cui Gentile si esprime in termini "salvifici": nella voce sull'Enciclopedia Italiana intitolata "Arte", e nel suo lavoro più importante dedicato all'arte, *Filosofia dell'arte* del 1931.

Fatte queste precisazioni a proposito del diverso trattamento riservato da Formaggio a Gentile e a Croce, va ricordato che la prima parte dell'opera *Fenomenologia della tecnica artistica* si conclude con la formulazione di una prima ipotesi per superare l'estetica idealistica. L'ipotesi consiste nel ritenere che l'arte sia fondamentalmente *comunicazione*, e che la natura sia «ciò che del mondo esterno risulta in comunicazione con noi». Tale definizione può

apparire troppo ampia, tuttavia risulta significativa in quanto mette in luce il nucleo centrale di tutto il pensiero estetico di Formaggio il quale non ha mai abbandonato l'idea che l'artisticità sia fundamentalmente una *mediazione continua* tra l'uomo e la natura. Questa idea risulta ancor oggi interessante perché indica che l'approccio scelto da Formaggio intendeva evitare sia le derive soggettivistiche, intimistiche, sentimentali dell'arte intesa come pura espressione dell'animo del singolo, sia ogni deriva oggettivistica, naturalistica, o addirittura materialistica. Per Formaggio l'arte è dunque uno dei processi fondamentali dell'esistenza umana mediante il quale l'uomo si intrattiene con la natura. Qual è l'importanza di questa posizione? Ci pare che essa stia in particolare nel fatto che la natura viene intesa non come un puro Oggetto inerte ma come una fonte inesauribile di forme *in nuce*, presenti in essa allo stato di potenziale latente. All'artista viene assegnato il compito di intuire la presenza di tali forme, e di trarle fuori, di farle passare all'atto. Si potrebbe dire allora che c'è in questa posizione di Formaggio qualche risonanza di ascendenza platonica? Non sono sicuro: forse qualche studioso "specialista" del suo pensiero come Gabriele Scaramuzza potrebbe chiarirci la questione in modo più preciso; ma, in generale, ci sentiamo di azzardare l'ipotesi che questa risonanza sia presente in Formaggio se non altro perché la troviamo anche in Husserl, che è stato uno dei punti di riferimento più profondi e costanti di tutto il pensiero di Formaggio.

Ma veniamo alla parte a nostro avviso più importante dell'opera, la quinta, dove Formaggio elabora analiticamente una serie di tesi che vanno poi a formare la sintesi finale del suo pensiero sulla tecnica artistica. Questa quinta parte è molto complessa, per cui non posso qui seguirla punto per punto, ma solo schematizzarla per sommi capi e rapidi cenni. Formaggio individua nel processo di formatività dell'opera d'arte una serie di momenti cruciali, il primo dei quali è quello della *fisicità*, dove si collocano le caratteristiche fisiche dei materiali come, ad esempio, le venature del marmo o del legno, la qualità chimica dei colori, le temperature di cottura per le ceramiche, ecc. Al

secondo livello della formatività Formaggio colloca il momento in cui l'artista entra in rapporto con i materiali e li sceglie in base a determinate caratteristiche che non sono solo fisiche: per esempio, la scelta delle parole effettuata da un poeta non è fatta soltanto in base alla loro qualità sonora, ma anche in base alla loro intensità evocativa. Il terzo livello individuato da Formaggio è quello degli *strumenti* specifici che ogni arte in generale prevede ed ogni singolo artista è tenuto a conoscere e ad utilizzare in modo adeguato. A conclusione di questa prima parte dedicata ai momenti basilari della formatività artistica, Formaggio, rifacendosi a Baudelaire, usa il concetto complessivo di «sensibilità» per indicare che nell'insieme di questi momenti del processo formativo vengono attivate non solo le facoltà recettive dell'artista, ma anche quelle che testimoniano un particolare modo d'essere nel mondo, di vivere in esso e di trasformarlo. Comincia a questo punto a delinearsi nella trattazione di Formaggio anche il concetto di *comunicazione*, inteso sia nel senso della comunicazione che parte dai materiali per giungere all'artista, sia nel senso inverso, che parte dalla sensibilità dell'artista per giungere ai materiali. Ciò significa che l'artista non deve imporre alla natura i propri schemi, né deve seguire passivamente le indicazioni della natura. La formatività artistica si dispiega quindi come un dialogo tra gli elementi naturali e gli elementi soggettivi. La struttura funzionale di tale dialogo può essere descritta mediante una proporzione di questo tipo: «l'intensità ricettiva sta all'intensità attiva così come la profondità del sentire sta alla profondità del fare». Quindi, in estrema sintesi, va detto che non esiste assolutamente nulla che possa separare il sentire dal fare. Tale acquisizione del giovane Formaggio rimarrà come centro focale dell'intero sviluppo del suo pensiero estetico: si può dire che fino alla conclusione di questo sviluppo Formaggio, trattando della formatività artistica, non concepì mai né una pura recezione, né una pura azione, ma pensò entrambe in una dinamica di scambio reciproco, scambio definibile col termine *comunicazione*.

A questo punto dell'opera si apre la parte forse più difficile, sulla quale, in altro contesto e con tempi più ampi, sarebbe interessante soffermarsi anche in termini problematici. È la parte dedicata alla distinzione tra tecnica interna e tecnica esterna. Essa risulta assai complessa, perché include tematiche che coinvolgono ambiti non riconosciuti come estetici *stricto sensu*: per esempio, la tecnica interna rinvia ad una serie di problemi che sono oggi materia delle neuroscienze o della psicologia delle emozioni. Per Formaggio con la locuzione «tecnica interna» è da intendere quell'insieme di processi mentali che comprendono anche progettazioni gestuali: persino al livello di quelli che si potrebbero definire processi mentali “automatici” – perché si attuano nella semplice ricezione dei cinque sensi – Formaggio nota che non si può parlare di ricezione *pura*, in quanto sono già presenti i segni di una tensione progettuale. Va quindi riconosciuto che esiste, sì, un automatismo dei processi conoscitivi, ma va precisato che questo automatismo viene sempre intrecciato con quelle che Formaggio definisce «trasposizioni». Cosa siano queste «trasposizioni» non è immediatamente evidente e chiaro, ma Formaggio si sforza di spiegarlo ricorrendo alla processualità stessa del fare artistico. Infatti in qualsiasi tecnica artistica vi è qualcosa di *dato* (dalla tradizione, dal mestiere, dalle pratiche acquisite), ma immediatamente emergono delle «trasposizioni», ossia delle “pause” e delle esperienze collaterali che non sono strettamente legate alla tecnica artistica. Infatti, entrano nel processo artistico anche quei momenti in cui l'artista si stacca dall'opera, si distanzia dal dipinto, sospende una composizione, o addirittura esce di casa, e gira per il mondo. Formaggio nota che queste esperienze collaterali possono essere esperienze anche di carattere sociale e politico, ossia completamente estranee all'ambito dell'arte; ma ribadisce che tali «trasposizioni» non sono *altro* rispetto agli automatismi conoscitivi che costituiscono la base della sensibilità. L'ambito in cui si danno automatismi e «trasposizioni» è quello che Formaggio definisce specifico della «tecnica interna» o «pura». Ma è da notare che tale tecnica è «interna» e «pura» fino a

un certo punto: è interna perché viene elaborata internamente, ma ha riferimenti costanti con l'esterno, per cui fin dall'inizio è *comunicazione*.

Passiamo ora al concetto di «tecnica esterna». Formaggio tenta di chiarirlo richiamando l'esperienza dell'«atto concreto di costituzione dell'opera», il quale non si dispiega separatamente o addirittura in contrapposizione ai contenuti della tecnica interna: esso risulta prodotto, formato, letteralmente intessuto, dagli automatismi e dalle «trasposizioni» presenti nella fase della tecnica interna. E qual è il risultato di questo intreccio tra tecnica interna e tecnica esterna? Seguendo quasi alla lettera le parole di Formaggio, il risultato è che la regola del fare artistico non è più vissuta come realtà esterna, ma diventa la *propria* regola. A questo proposito, per chiarire ulteriormente questo intreccio, possiamo far riferimento alla tradizione delle arti giapponesi, dove si individuano come caratteristiche del processo artistico tre fasi, condensate nella locuzione *shu-ha-ri* (守 破 離): *shu* (守) indica letteralmente “obbedire”, ossia il copiare, il ripetere incessante fino all'acquisizione automatica dei gesti e delle operazioni richieste da un certo tipo di tecnica; *ha* (破) – che significa letteralmente “staccarsi” – indica un secondo momento, quasi opposto, in cui l'artista critica o addirittura abbandona la tradizione, liberandosi dal peso degli “antichi maestri”. Il terzo momento, conclusivo e apicale, designato col termine *ri* (離) – che significa letteralmente “lasciare” – indica la fase che va oltre sia il primo che il secondo momento: il vero artista, cioè, non può essere né un semplice ripetitore, né un semplice innovatore, ma è colui che riesce a tenere insieme le acquisizioni della prima fase e le invenzioni della seconda, la conoscenza dei materiali e delle tecniche che gli proviene dalla tradizione, e le trasgressioni che scaturiscono dalla propria forza critica. L'opera d'arte, pertanto, risulta da una composizione più o meno armonica di queste due tensioni opposte.

Tornando all'opera giovanile di Formaggio, nella fase conclusiva egli tenta di condensare i risultati della propria ricerca in nove punti, di cui almeno gli ultimi tre vanno ancor oggi ricordati e tenuti presenti:

1. «L'arte è, nel suo concreto farsi, tecnica, ma la tecnica è, nel suo compimento, arte». Il senso della prima parte di questa proposizione è affatto chiaro, ed è, a mio avviso, il risultato più cospicuo di tutta l'opera. Meno scontato è il senso della seconda parte: come e perché qualsiasi tecnica nel suo compimento è arte? Mi piacerebbe che Dino Formaggio fosse ancora qui per chiedergli chiarimenti al proposito.
2. «I tecnici giudichino i tecnici»: ciò va inteso a fondamento e garanzia per una critica d'arte che voglia essere «giudizio e scienza» e non vaniloquio. Questo, credo, è ancor oggi un punto cruciale e decisivo, perché sempre troppo numerosa continua ad essere la pleora di critici d'arte dediti a far passare come giudizi appropriati le proprie impressioni esenti da ogni conoscenza delle tecniche artistiche.
3. «L'esperienza come arte e l'arte come comunicazione». Questa è la tesi conclusiva e dell'opera giovanile di Formaggio, e senza dubbio, assieme a quella dell'arte come tecnica, la più importante: aprì infatti una serie copiosa di ulteriori riflessioni che si sedimentarono soprattutto nei successivi lavori intitolati L'idea di artisticità e Arte, nei quali essa rimase come punto fermo e come nucleo vitale.