

Dino Formaggio e la mano nell'arte

di *Andrea Pinotti*

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

My contribution addresses the issue “hands” in Dino Formaggio on the background of legend of the genial artist without hands, as illustrated by Marcantonio Raimondi's portrait of Raphael and exposed in Lessing's *Emilia Galotti*. Such myth is systematically deconstructed by art theorists like Nietzsche, Dessoir, Utitz and eventually Dino Formaggio himself, who rejected it both in his theoretical approach and in his artistic practice.

Keywords: Dino Formaggio, Raphael, Manual Skill, Hands

Io sono in un certo senso agli antipodi rispetto a Gabriele Scaramuzza, perché se lui è stato il primo allievo, io non lo sono nemmeno stato. Quando mi sono iscritto a Filosofia alla Statale, Dino Formaggio era andato in pensione da un paio di anni. L'ho conosciuto di persona, ho avuto la fortuna di visitare la sua casa e la sua officina a Illasi, ma purtroppo non di averlo come maestro. Lo è stato tuttavia indirettamente, perché sono stato allievo di Gabriele, e quindi attraverso di lui ho imparato certa filosofia, mi sono accostato a certi autori, che per me sono rimasti molto importanti nel mio percorso (Riegl, Simmel, Dessoir...).

Ma non volevo cominciare a parlare di filosofi, quanto piuttosto riprendere una serie di diverse fotografie di Dino Formaggio, tutte con le mani nascoste.



Fig. 1: Ritratti fotografici di Dino Formaggio (dal catalogo *L'arte: il senso di una vita. disegni, acquarelli, oli, sculture di Dino Formaggio artista*, a cura di Sergio Giorato, Crocetta del Montello, Antiga, 2014, pp. 93, 108).

Che cos'ha da nascondere Formaggio, visto che non fa vedere le mani? Queste immagini mi hanno incuriosito, perché mi hanno fatto venire in mente altre figure che nascondevano le mani nella storia dell'arte. Guardate questi personaggi che pure nascondono le mani, e sono solo una piccola selezione di una tradizione iconografica della mano nascosta, con svariate implicazioni ideologiche, segreti da nascondere: Stalin, Marx, Napoleone, Simón Bolívar...

Fa forse parte anche Formaggio di questa iconografia? Anche lui ha qualcosa da nascondere? Direi proprio di no, perché Formaggio le mani le usava, e le mostrava. In quelle foto si è fatto fotografare con le mani in tasca, però ci sono altre foto molto belle che ritraggono Formaggio mentre lavora al suo *Scriba*, e le mani si vedono molto bene, in piena evidenza. Leggendo le testimonianze che sono raccolte nel catalogo *L'arte. Il senso di una vita*, in molti hanno sottolineato l'importanza delle mani. Daniele, il figlio, parla di «mani dell'operaio dell'arte e mente del filosofo». Tra l'altro Daniele è qui con noi: se non possiamo vedere oggi le vive mani di Dino Formaggio, possiamo intuirle nell'eredità del figlio; prima gliele ho strette, e sono mani forti e possenti.



Fig. 2: Dino Formaggio al lavoro allo *Scriba*, 1992 e 1994 (dal catalogo *L'arte: il senso di una vita. disegni, acquarelli, oli, sculture di Dino Formaggio artista*, a cura di Sergio Giorato, Crocetta del Montello, Antiga, 2014, pp. 10 e 86).

Gabriele Scaramuzza nello stesso catalogo parla dell'importanza del senso della vista in Formaggio, però associato al senso del tatto: è un «vedere facendo», scrive, e – aggiunta cruciale – «ri-facendo». Perché questa scultura dello *Scriba* non è un'invenzione originale di Dino Formaggio, ma è un rifacimento di una celebre scultura conservata al Louvre. Si è appena parlato di pittura cinese, e sappiamo quanto nella cultura cinese sia fondamentale il rifare, il ripetere, il riscrivere ciò che è già stato scritto. Non si tratta di una semplice ripetizione, mera copia o imitazione. Nel rifare io imparo il processo che ha portato a quell'esito. Non è tanto importante l'esito, l'importante è la via che arriva a quell'esito. Anche Sergio Giorato, nel testo molto ricco che accompagna questo catalogo, parla di un «primato della mano», «primato della corporeità e dei saperi ad essa collegati». Ricordo una frase molto bella che dice: «Mani che si immergono nel grumo della materia grezza, che stabiliscono relazioni con il mondo delle cose e della vita». Quella comunicazione, quel «mettere in comune» tra persone, ma anche nel nostro rapporto con le cose, con le cose apparentemente inerti, inanimate, con quella materia informe che aspetta di essere, appunto, formata.

Voi direte: ma gli scultori, gli artisti, hanno sempre usato le mani, perché l'arte è saper fare, saper manipolare. In fondo i greci non possedevano neanche un termine specifico per distinguere l'arte come la intendiamo noi

dalla tecnica. *Τέχνη* era appunto un termine che valeva per entrambe le attività, ma non è sempre stato così nella nostra cultura. Piuttosto c'è stato chi l'ha pensata in una maniera molto diversa. Guardiamo questa incisione di Marcantonio Raimondi che rappresenta il grande Raffaello avvolto nel suo mantello.



Fig. 3: Marcantonio Raimondi, *Ritratto di Raffaello*, bulino, c. 1518; Pavia, Musei Civici di Pavia (<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/F0130-00313/>)

Ci vedete forse le mani? È una posa molto diversa da quella che ci mostra una fotografia di Dino Formaggio, in cui le mani campeggiano in primo piano, quasi più importanti del volto.

Perché ho tirato in ballo Raffaello? Perché nel suo dramma dedicato a Emilia Galotti Lessing mette in bocca a uno dei personaggi questa domanda retorica: «Raffaello non sarebbe forse stato comunque il più grande genio

pittorico anche se fosse sfortunatamente venuto al mondo senza mani?». Monco, incapace di dipingere, incapace di realizzare le sue opere, sarebbe stato comunque il pittore più geniale. Perché? Perché quelle opere le avrebbe pensate. L'opera, il genio, è innanzitutto quello che accade nella testa del genio. Chiamatela come volete: il cervello, l'anima, la mente, l'intelligenza, l'interiorità, l'ispirazione interiore... Ci sono tanti modi di declinarlo (in modo ora più naturalistico ora più spiritualistico), ma insomma un non meglio definito "dentro", che anche se non viene "fuori", se non viene realizzato dalla mano, nulla perde del proprio valore (anzi, la realizzazione, l'esternalizzazione potrebbe persino corromperlo). L'importante è che ci sia l'idea, la concezione, il concepimento.

Questo spunto di Lessing ha avuto una storia degli effetti molto influente, ed è stato anche parodiato, ad esempio dal grande caricaturista francese Grandville, che si prese gioco non tanto di Raffaello (perché Raffaello le mani le aveva e come, e con quelle ha realizzato le opere che conosciamo), ma di quelli che lo avevano mitizzato, trasformandolo in un cavalluccio di legno, cavalcato da un artista bendato che attraverso misteriose comunicazioni si fa dettare i movimenti della mano dalla testa di Raffaello che produce l'idea: una scimmia-artista, a sua volta seguita da un codazzo di altre scimmie – *ars simia non naturae, bensì Raphaelis*. Sappiamo che qui Grandville voleva prendersi gioco del grande pittore francese Ingres, che era noto per avere una schiera eccessiva di aiutanti.



Fig. 4: J.J. Grandville, “Le royaume des marionettes”, in Id., *Un autre monde*, Paris, Fournier 1844, p. 78.

La caricatura fu realizzata nel 1844, ma non determinò certo la fine del mito del Raffaello senza mani, e più in generale dell’artista per il quale sarebbe sufficiente pensare l’arte, senza farla, senza metterci mano. Questo mito resiste fin dentro il Novecento. Uno degli obbiettivi critici di Antonio Banfi e poi anche di Dino Formaggio (in particolare nel libro sulla tecnica artistica del ’53, che è l’elaborazione della tesi di laurea del ’38) – era Benedetto Croce, per il modo idealistico di intendere la tecnica come se fosse un momento aggiuntivo, sopravveniente, secondario, derivato, in fondo superfluo, che esternalizza e pone fuori nell’esistenza reale qualche cosa che è già tutto accaduto nell’interiorità. Un’ “invasione”, la chiamava Croce per accezione negativa, del pratico nel teoretico. Se leggete il libro di Formaggio sulla tecnica artistica, ci troverete invece dei riferimenti ad autori tedeschi, attivi tra la fine dell’800 e gli inizi del ’900 che avevano sostenuto esattamente il contrario di quel che avrebbe di lì a poco affermato Croce: autori che

concepiscono la tecnica come un momento in nessun modo secondario o aggiuntivo, ma anzi essenziale, fondamentale, costitutivo dell'arte. Se non lo fai, non lo capisci: così si potrebbe riassumere in poche parole questa posizione.

Uno per tutti fra gli autori citati da Dino Formaggio, Conrad Fiedler diceva nell'ultimo scorcio del XIX secolo che l'arte non è una contemplazione interiore; essa comincia solo quando cessa l'intuizione, e cioè quando si passa alla mano, quando si viene alle mani con la materia. Nel momento in cui l'artista crea, la mano, il gesto, il processo motorio, non producono una semplice imitazione di una realtà già esistente, ma portano al mondo un'entità nuova. È un fenomeno che non riguarda solo l'ambito artistico: quando sui nostri libri o quaderni tracciamo schemi, frecce, grafici, disegni, mettiamo in atto un'operazione fondamentale. Non facciamo qualcosa di secondario, di aggiuntivo o di superfluo rispetto al testo che è già pronto con i suoi contenuti messi in bella forma; anzi, metabolizziamo e digeriamo i significati di quel testo, li riformuliamo e ce ne appropriamo. Se non avessimo tracciato quel tipo di schema, quel tipo di freccia, quel tipo di curva, non saremmo riusciti a portare ad espressione, e quindi ad afferrare e a comprendere, quel certo significato. È il penetrare e apprendere quei significati, trasformarli attraverso appunto quelle che sono le nostre forme. Se non lo disegno, non lo capisco, si potrebbe dire, riallacciandosi a una tradizione che assegna al figurare un profondo valore cognitivo, e che ben prima di Fiedler si può far risalire almeno a Leonardo da Vinci.

Nel preparare questo intervento ho ripreso in mano un libro di Max Dessoir, *Estetica e scienza generale dell'arte* (1906), citato anche lui assieme a Fiedler da Formaggio nel volume sulla tecnica artistica. È un testo che da studente avevo preparato per un corso di Gabriele Scaramuzza. Me l'ero dimenticato, ma già allora mi ero segnato in blu i passi sul Raffaello senza mani. E sono proprio gli stessi passi che anche Dino Formaggio riporta. «Un Raffaello senza mani – scrive Dessoir –: secondo questo dogma estetico

gravido di conseguenze, nell'immagine interiore ottenuta senza fare nulla si racchiude la vera opera d'arte». Dessoir è completamente contrario. Il suo collega Emil Utitz, un altro teorico molto importante per Formaggio, osserva: «Ciò che l'artista sperimenta nel suo materiale è già un'esperienza in se stessa. A buon diritto perciò molti studiosi dell'arte hanno ripudiato la sentenza di Lessing». Non è dunque vero che basta pensarla: l'arte bisogna farla. E confrontarsi con un materiale che non ti lascia fare tutto quello che vuoi. Già il materiale è in qualche modo preformato, perché a seconda che voi lavoriate il marmo o la terracotta o il metallo, che impieghiate olii o acquerelli, il mezzo oppone una resistenza specifica. Lo vediamo bene anche semplicemente passando da una matita 2B a una matita F o a una matita H: non si riescono a fare le stesse cose. La durezza o la morbidezza della mina vi porta a modificare la vostra grafia, il vostro tratto. E già quello è un momento di incontro con una certa "riottosità" del materiale, come la chiamava Hegel nelle sue lezioni di *Estetica*. La materia non si lascia far tutto ciò che vogliamo, esige da noi rispetto nella sua capacità di guidarci nel dar forma. È un compromesso, una negoziazione.

Negli stessi anni in cui Fiedler stendeva i suoi testi teorici sull'arte, anche Nietzsche aveva sentito il bisogno di commentare il mito del Raffaello monco. Così leggiamo nel § 274 di *Al di là del bene e del male*:

Nel regno del genio dovrebbe forse essere non già l'eccezione, ma la regola, il "Raffaello senza mani", prendendo quest'espressione nel senso più ampio?
– Forse il genio non è per nulla così raro: lo sono le cinquecento "mani" di cui ha bisogno per tiranneggiare il "kairos", "il momento giusto", – per acciuffare il caso!

In giro di geni ricchi di tante belle idee ce ne saranno anche tanti, il problema è metterle in pratica. Il problema è trasformarle in un'opera, e allora una mano non basta, ce ne vogliono addirittura cinquecento per trasformare quella ispirazione in qualcosa di fattivo, di concreto. Pensiamo allora a quegli artisti che effettivamente le mani non le hanno, e che si inventano di tutto pur di poter accedere alla dimensione della trasformazione

della materia: dipingono con i piedi, dipingono con la testa, dipingono con la bocca.

Nel catalogo da lui curato che ho già citato, Sergio Giorato dice che Dino Formaggio si è sempre tenuto lontano da certe tentazioni dada. Io penso che Dino Formaggio si sia tenuto anche molto lontano da una certa idea di arte senza mani così come l'ha professata Marcel Duchamp. In fondo, il *ready made* è stato un'operazione intimamente dialettica. Da un lato, è un'idea di artisticità molto rivoluzionaria, che ha modificato in modo irreversibile l'arte contemporanea e la sua teoria, e che ancora oggi costituisce una spina nel fianco per chi si pone il problema di capire come si fa a distinguere un oggetto artistico da un oggetto non artistico: se anche un pisciatoio può essere un'opera d'arte, allora tutto lo è e niente lo è. Dall'altro, l'operazione di Duchamp è tuttavia molto tradizionale, poiché appartiene in pieno, radicalizzandola, proprio a quella tradizione del Raffaello senza mani, concependo cioè l'artista come un genio talmente potente che non deve nemmeno essere capace di modellare la creta, di scolpire il marmo, di stendere l'olio... No, è sufficiente che la mano la usi per apporre la firma. L'oggetto trovato, strappato al suo contesto (l'orinatoio strappato ai tubi di quella toilette, invertito, rovesciato in modo che non possa più servire alla sua funzione originaria), e firmato. Questo è un modo di fare nel 1917 il Raffaello senza mani.

Dino Formaggio non potrebbe essere più lontano da questa linea. Lui la mano l'ha usata, e l'ha usata in maniera molto raffinata, molto impegnata. Molto sensibile alle resistenze diverse dei diversi materiali, come quella specifica del legno di cedro, che Formaggio ha vinto in queste meravigliose sculture. Facciamo allora un piccolo percorso nella sua officina. Una bellissima foto nel catalogo ritrae un caos di minutaglie metalliche.



Fig. 5: L'officina di Dino Formaggio (dal catalogo *L'arte: il senso di una vita. disegni, acquarelli, oli, sculture di Dino Formaggio artista*, a cura di Sergio Giorato, Crocetta del Montello, Antiga, 2014, p. 20).

Sentite che cosa dice lo stesso Formaggio rievocando nel 1997 su “Belfagor” la sua passione per le ferraglie: «Se lascio la macchina da scrivere per l’officina è perché là mi chiamano strumenti di più palpabili e amorosi possessi del vivente». Bisogna di lasciare i tasti della macchina da scrivere, oggi diremmo del computer, per andare a toccare della ferraglia. Per manovrare strumenti, protesi nelle quali il suo corpo si prolungava al tocco, al tatto: «Carezzare di lime, abbracci di pinze e di morse e morsetti». Ed ecco un tono decisamente futurista: «Fiamme esaltanti di saldatrici, musiche di incudine e di martelli, lastre (il rame rutilante di luce solare), ritagli residuali delle messe in opera di nuove grondaie, che ora attendono la loro rinascita metamorfica dalle mani pensanti». Mani pensanti, che ritrasformano e fanno rinascere questi ritagli evidentemente destinati all’oblio, o nel migliore dei casi alla raccolta differenziata. Mani pensanti che li metamorfosizzano, li fanno uscire in nuove

forme, «di foglie, di fiori, di pastori picassiani, di mitiche figure danzanti, di altre diavolerie, per danzare tutti assieme la danza felice della transmorfofi».

Quest'idea di metamorficità dell'esistenza è esemplarmente rappresentata dal *Gruppo picassiano*, dall'*Uccello di fuoco* stravinskiano, dai tanti amati *Don Chisciotte* e dalle altre sculture metalliche riprodotte nel catalogo della mostra: combinazioni di oggetti trovati, molle di campanelli, strumenti vari rotti e recuperati. bric-à-brac di un robivecchi, che fa rinascere la ferraglia a nuova vita. Nel suo intervento Gabriele Scaramuzza ha molto insistito sul lato didattico di Dino Formaggio. Anche nella didattica è una questione di mani, è una questione di gesti. «Si apprende facendo, come si impara a ballare ballando», spiega Formaggio mentre gesticola a un pubblico di ragazzi, parlando loro della Cappella Sistina durante un programma del 1997 di Rai Educational¹.

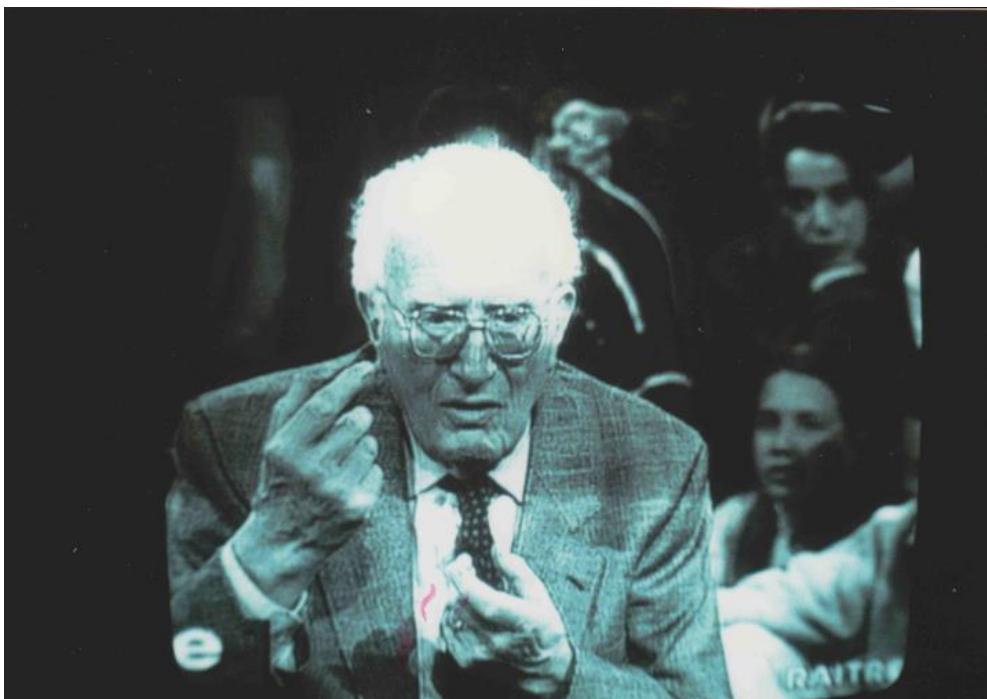


Fig. 6: Dino Formaggio a Rai Tre Educational, 1997 (still, dal catalogo *L'arte: il senso di una vita. disegni, acquarelli, oli, sculture di Dino Formaggio artista*, a cura di Sergio Giorato, Crocetta del Montello, Antiga, 2014, p. 88).

¹ Dino Formaggio, RAITRE 16/05/1997, «Come Si Legge Un Quadro», Parte 2 [<https://www.youtube.com/watch?v=RLIK8FpDcHo>].

Non pochi filosofi hanno sottolineato l'importanza delle mani per l'essere umano. Fra questi, Kant ha in particolare meditato sulla rilevanza della differenza fra mano destra e mano sinistra. Poter disporre il mondo parte a destra parte a sinistra è l'inizio di un percorso molto complesso che porta l'uomo a orientarsi nel mondo, a saper trovare l'oriente, a sapersi muovere sensatamente. Il mondo non è più un caos confuso, di impressioni sensibili, ma è innanzitutto qualche cosa che sta parte a destra parte a sinistra, parte sopra parte sotto, parte davanti parte dietro. Questi rapporti spaziali elementari sono fondamentali, eppure non sono universali: una stella marina non ha una destra e una sinistra, non è organizzata secondo un asse di simmetria verticale bilaterale. Il suo spazio vitale non è pertanto suddivisibile in destra e sinistra. Noi sì. Ed è grazie a questo combaciare contrapposto di destra e sinistra che cominciamo a farci strada nel mondo, fino ad articolare orientamenti sempre più complessi, e a orientarci non solo nello spazio, ma persino nel pensiero. Il modo in cui un filosofo gesticola è dunque molto importante: lo orienta nel pensare. E se un filosofo ha delle mani importanti come Dino Formaggio, diventa ancora più importante.

Formaggio ha insegnato: all'Università, al Liceo, ma anche alle scuole elementari. La foto che preferisco di lui lo ritrae a Motta Visconti, giovane maestro elementare mentre, sporgendosi dalla cattedra verso la classe, gesticola potentemente con la mano destra: prima della parola, prima del concetto, arriva la mano.



Fig. 7: Dino Formaggio maestro elementare a Motta Visconti, anno scolastico 1933-34
(dal catalogo *L'arte: il senso di una vita. disegni, acquarelli, oli, sculture di Dino Formaggio artista, a cura di Sergio Giorato*, Crocetta del Montello, Antiga, 2014, p. 32)

La si guarda, e si capisce subito che è sempre una questione di formare.

Forma – scrive Formaggio nella sua autobiografia – formare giovani teste, formare vite, formare arte, legni, ferri, pietre, case, tavoli, librerie, grate per le finestre proprie, cancelletti e sculture in ferro battuto, far nascere figure da tele e colori. Bene: questo è quello che ho sempre fatto.

Mi piace finire zoomando sulla manona di Dino Formaggio: darà da pensare ai tanti suoi allievi che si sono lasciati formare dalla sua mano, dal suo discorso, dalla sua parola, e a quelli che, come me, sono stati formati e verranno formati dai libri che le sue mani ci hanno lasciato.

Nota bibliografica

DESSOIR, Max, *Estetica e scienza dell'arte*, Unicopli, Milano 2012.

FIEDLER, Konrad, *Scritti sull'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo 2006.

FORMAGGIO, Dino, *Fenomenologia della tecnica artistica*, Cisalpino, Varese-Milano 1953.

—, *Minima personalia. Frammento di un'autobiografia*, in «Belfagor», 30 novembre 1997, pp. 701-709.

GIORATO, Sergio (a cura di), *L'arte: il senso di una vita. disegni, acquarelli, oli, sculture di Dino Formaggio artista*, Antiga, Crocetta del Montello 2014.

KANT, Immanuel, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero?*, Mimesis, Milano-Udine 2015.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Emilia Galotti*, Einaudi, Torino 2007.

NIETZSCHE, Friedrich, *Al di là del bene e del male*, Adelphi, Milano 2018.

PINOTTI, Andrea (a cura di), *Estetica e scienza generale dell'arte: i "concetti fondamentali"*, Clueb, Bologna 2007.

Nota biografica

Andrea Pinotti insegna Estetica all'Università Statale di Milano. Si occupa di teorie dell'immagine e di cultura visuale. È fellow di diverse istituzioni di ricerca internazionali (fra le quali l'Italian Academy at Columbia University in New York; l'EHESS, il CIPH, l'IEA di Parigi; il Warburg Institute di Londra; lo ZfL di Berlino). Fra le sue pubblicazioni i volumi: *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano* (Laterza 2011); *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi* (con A. Somaini, Einaudi 2016). Coordina il progetto ERC AN-ICON.