

L'onda lunga dell'Idea di Artisticità¹

di *Giorgio Tinazzi*

(Professore Emerito presso
l'Università degli Studi di Padova)

In the aesthetic production of Dino Formaggio there are no pages explicitly dedicated to cinema. However, his “idea of artisticity” allows very useful indications to understand its characteristics and possibilities. It reinforces the opposition to any hypothesis of realism as passive reproduction; the underlying ambiguity of the image, of each image, leads in another direction. Even more so, the many pages dedicated to the circulation of languages can closely concern some obligatory passages concerning the filmic form: the body as expressiveness, the technique as constitutive moment. The idea of modernity as a self-reflection of art is finally manifested in many cinematographic works, especially in recent decades.

Keywords: Dino Formaggio, Artisticity, Cinema

Vorrei fare due brevi premesse. La prima per giustificare la mia presenza qui. Ho lavorato e studiato per molto tempo con Dino Formaggio, poi i nostri percorsi si sono andati affiancando e differenziando, sempre però con intersezioni continue, come non poteva non essere, e queste intersezioni si sono rinforzate anche con colloqui personali, grazie a una amicizia che ancora mi gratifica. D'altra parte la sua curiosità intellettuale lo portava spesso a esplorare settori diversi dai suoi; non ha scritto direttamente di cinema (è la seconda premessa) se non con qualche breve intervento all'inizio degli anni Cinquanta, ma il dialogo tra i linguaggi, da lui sempre sostenuto e auspicato, così come quello tra le discipline che li riguardano, rendono la sua speculazione estetica sicuramente utile anche fuori dagli ampi campi attraversati.

¹ Questo testo è la trascrizione, con alcune modifiche, dell'intervento registrato al convegno di Padova.

Confronto tra discipline, ci ha insegnato, non vuol dire giustapposizione; quello che non serve è la presa a prestito di metodologie consolidate altrove e applicate ad altri settori senza adattamenti e verifiche, senza tener conto delle specificità, del dare e avere necessario². Dal dialogo, che oggi con parola abusata chiameremmo interdisciplinarietà, si sviluppa quell'idea di artisticità di cui ci stiamo occupando, esperienza pluridimensionale e, come tale, apertura di possibilità: come non ricordare che il possibile è una delle categorie che più Formaggio ha amato praticare?

Quell'idea di artisticità, con tutte le connessioni che comporta, si presta a mettere in discussione alcune categorie fondanti della visività, a cominciare da quella di riproduzione: ogni ipotesi di copia, di rispecchiamento passivo va messa da parte, a favore di una dimensione attiva (forma è continua trasformazione). Pensare all'immagine, a qualsiasi immagine, come copia è fuorviante. Anche perché è proprio la natura e la funzione dello sguardo a riemergere. Non c'è nessuna ingenuità o innocenza a caratterizzarlo, non c'è uno sguardo solo recettivo (la tradizione fenomenologica va in questa direzione), perché esso è percorso, prassi, ricordo attivo; attivarlo significa porre in atto un "lavoro" antico. Paul Valéry, autore amato da Formaggio, ci ha ricordato che c'è una *costruzione* nella visione. Anche in questa direzione va la rilettura che Formaggio fa di Bergson: nel guardare ciascuno si porta dietro la propria memoria, ma si porta pure quella storicità della visione di cui parlava Walter Benjamin.

Conseguenza quasi obbligata di queste premesse è la messa in discussione di ogni idea di realismo. E credo sia opportuno sottolineare che questa problematizzazione attuata da Formaggio avviene in anni in cui le formule giravano, e si tendeva a irrigidirle in schemi indifferenziati; penso, per fare

² Solo un cenno a una ipotesi di lavoro che, naturalmente, non è possibile sviluppare in questa sede: poiché il rapporto tra cinema e pittura sta, alla base, nell'uso della luce (il cinema è prodotto dalla luce e al contempo produce luce) possono essere utilmente riletti anche in questa direzione gli scritti di Dino Formaggio storico dell'arte dedicati alle "figure-luce", da Tintoretto a Goya a Van Gogh.

un esempio pregnante, alla lettura restrittiva che di Lukàcs è stata fatta per un lungo periodo. La complessità dell'approccio estetico al reale (che è solo una parte del pensiero formaggiano) emerge chiaramente, e sembra avvicinarsi a quel che Cassirer diceva per il realismo in filosofia, concepito come intensificazione di senso. E Dziga Vertov, per restare al cinema, parlava di «riappropriazione conoscitiva del reale». E credo non sia azzardato trovare nelle affermazioni di Formaggio un primo nucleo di quella concezione del realismo come “rivelazione” che, per quel che riguarda ancora il cinema, troverà nella linea Bazin-Rohmer, negli anni Sessanta, un rilevante momento di elaborazione.

Siamo al cinema, dunque. Vorrei allora, molto in breve, toccare alcuni punti che l'onda lunga dell'“idea di artisticità” ci induce a prendere in considerazione: la tecnica, il corpo, la modernità, il pensiero.

La tecnica, per cominciare. Già Lucaks, in un saggio del 1914 scriveva che «le conquiste della tecnica moderna, del tutto indifferenti ad ogni grande arte, diventano qui [nel cinema, *n.d.r.*] fantastiche e possono raggiungere un toccante effetto di poesia». Se la parentetica appare discutibile è però importante considerare la data e le complesse considerazioni diffuse allora sul nuovo linguaggio. Più precisa l'affermazione di Erwin Panofsky in uno scritto di venti anni dopo: «Non è stata una necessità artistica a provocare la scoperta e il graduale perfezionamento di una nuova tecnica, ma un'invenzione tecnologica a provocare la scoperta e il graduale perfezionamento di una nuova arte». Questa sorta di cordone ombelicale il cinema se l'è portato dietro per molto tempo, non già come elemento di novità (come sottolineava Panofsky) ma come peso, come non apertura al possibile. Esemplare in tal senso, come è noto, è la posizione di Luigi Pirandello, espressa attraverso i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Si legge infatti in questo libro, pubblicato a puntate (con il titolo *Si gira...*) nel 1916 e poi in volume con il titolo ricordato nel 1917 e nel 1925: «A dire il vero la qualità precipua che si richiede a uno che faccia la mia professione è l'*impassibilità*

di fronte all'azione che si svolge di fronte alla macchina da presa [...]. Io sono qua. Servo la mia macchinetta in quanto la giro perché possa mangiare. Ma l'anima, a me, non serve. Mi serve la mano: cioè serve la mano [...]. La macchina, la tecnica, e l'«anima» non si conciliano. La riproduzione, si torna all'argomento, è forma passiva; ogni idea di ambiguità di fondo dell'immagine resta estranea. Più in generale, si direbbe, c'era (o forse c'è ancora) la pregiudiziale idealistica, avversata in tanti scritti da Formaggio, secondo la quale la tecnica si pone solo come fattore di "trasmissione" di un originario nucleo di significati e non come momento costitutivo di un'opera, cioè fare, prassi in continua trasformazione. Il cinema si presta bene a confermare questo momento costitutivo. Vale la pena, a tale proposito, ricordare quello che Benjamin scriveva a proposito di Ejzenštejn, Una rivoluzione tecnica la sua che «apriva nuove regioni della coscienza».

Nella speculazione formaggiana c'è un'ulteriore considerazione, quella secondo la quale la tecnica costruisce un tempo, un tempo finzionale; e il cinema, viene da dire, è la prima forma espressiva in cui il tempo è dato come esperienza. Il pensiero di Gilles Deleuze sul cinema svilupperà ampiamente questo versante teorico.

C'è però un ulteriore aspetto del cinema visto in un primo momento come limite e poi rivelatosi una caratteristica di fondo. In questa forma confluiscono più linguaggi, come è facile affermare: perciò linguaggio spurio? Formaggio indirettamente ci aiuta a rispondere, dal momento che ha più volte affermato la produttività dei linguaggi impuri, anzi questa è la direzione dell'arte in generale. E non dimentichiamo che una delle fondamentali teorizzazioni sul cinema degli anni Sessanta (a partire dal ricordato André Bazin) riguardava proprio la sua feconda impurità.

Il corpo. Parto da una citazione ben nota di Merleau-Ponty, riferimento importante per Formaggio: «la filosofia contemporanea non consiste nella concatenazione di concetti ma nel descrivere il mescolarsi della coscienza con il mondo, il suo incarnarsi in un corpo, la sua consistenza come altro, e questo momento è cinematografico per eccellenza». Il corpo insomma come inerenza «originaria», come tensione del fare e del recepire, del vedere. Non c'è uno spettatore disinteressato, «il percepire è prassi, è azione del corpo nel mondo e un suo invalicabile *inter-esse*, un esserci in mezzo e interessatamente» (Formaggio). Percepire è anche fattore di memoria (il riferimento a Bergson torna). E la memoria, ancora, è individuale e storica, e come tale anche variabile, vediamo quel che è visibile in un'epoca. Ejzenštejn parlava, per lo spettatore, di partecipazione patetica, un'opera d'arte – aggiungeva – nasce dalla commistione tra organicità e pathos, che conduce all'attrazione, termine molto significativo. E questa attrazione ha implicanze complesse, come ha sottolineato Gilles Deleuze: «con il corpo, e non più tramite il corpo, il cinema sposa lo spirito, il *pensiero*».

L'altro punto cui facevo sopra riferimento è la modernità. Qui occorre ritornare alla riflessione formaggiana sulla hegeliana “morte dell'arte” di cui altri hanno parlato, la propensione dell'arte della “modernità” all'autoriflessività, quando è esplicita ma – con maggiore sintomaticità — quando è mediata, indiretta. Ricordo una lunga discussione con Dino Formaggio a proposito di *Blow up* di Antonioni, che a mio parere rappresenta un passaggio fondante proprio della “modernità” del cinema. Questo film, dietro lo svolgimento del racconto, ci dice come sotto l'apparente evidenza dell'immagine ci sia uno strato successivo complesso e alla fine non decifrabile. Ed è proprio un procedimento tecnico (l'ingrandimento) a richiamare quella che Valéry definì – a proposito della fotografia – l'immagine latente; *Blow up* si inoltra in questo terreno che verrebbe da definire dell'ambiguità del referente. E – sintomaticamente — è lo stesso procedimento che, in un altro linguaggio praticato dallo stesso regista produce

una trasformazione del segno. *Le montagne incantate* mutano l'impronta iniziale pittorica in qualcosa d'altro, ambiguo e indefinito.

Molteplici sono i caratteri della modernità che l'attitudine autoriflessiva (di Antonioni e altri, chiaramente) mette in risalto. La struttura del racconto viene messa in discussione anche per l'ingresso dell'elemento casuale nella rappresentazione. Il "fuggevole" che Baudelaire vedeva come impronta della modernità è stata sempre una caratteristica saliente del cinema, per la sua capacità di catturarlo e fissarlo; a partire da un certo momento (il "nuovo" cinema?) il casuale sembra espandersi, diradando le maglie della narrazione (Godard insegna).

Ma c'è una diramazione di questa autoriflessività che interessa Formaggio e che caratterizza, ancora la modernità: l'idea di ricominciamento. Leggiamo direttamente dall'*Idea di artisticità*:

che l'arte contemporanea sia stata mossa da una progressiva e propriamente mortale autoconsapevolezza è denunciato dalla sua fondamentale intenzionalità di un ricominciamento radicale dei suoi modi di vita a livello zero, da un lato, e dall'altro dai vari processi facilmente riscontrabili nella pittura o nella poesia, come nella musica o nel romanzo, di "poesia della poesia", di "musica della musica", insomma di arte dell'arte.

Autoriflessione e tendenza a ricominciare; il sovraccarico di immagini che ci avvolge ha indotto il cinema, più forse di altre forme espressive, a manifestare il bisogno di recuperare una potenzialità perduta. Non si tratta di una regressione, tutt'altro. Molti autori sembrano confermarci l'idea che la *novità* di un linguaggio si trovi nel nucleo del momento originario. È la fatica del ricominciamento di cui ha parlato un vecchio maestro, Manuel de Oliveira.

C'è infine un'ultima frangia del discorso cui ho fatto cenno, la produzione di pensiero. Una parte non marginale della recente pubblicistica è costituita da riflessione di filosofi sul cinema o a proposito del cinema. Quasi sempre nella convinzione che questo linguaggio sia un ottimo trasmettitore di un nucleo di pensiero che si forma altrove; quasi mai si parla del suo modo particolare di produrlo, non di veicolarlo.

Per concludere vorrei allora citare uno scritto di Ejsenštejn del 1935:

L'opera d'arte colpisce perché in essa si svolge un processo dualistico, un'impetosa ascesa verso le linee più elevate e i livelli più espliciti della coscienza, e la penetrazione, per mezzo della forma, negli strati più profondi del pensiero sensuale.

Questo pensiero sensuale riguarda da vicino la speculazione di Dino Formaggio; in linea, quindi, con le punte più avanzate della riflessione novecentesca.

Nota bibliografica

BAZIN, André, *Che cosa è il cinema*, Garzanti, Milano 1973.

BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966.

DELEUZE, Gilles, *L'immagine tempo*, Ubulibri, Milano 1989 (nuova ed. Einaudi, Torino 2017).

EJSENŠTEJN, Sergej Michajlovič, *La natura non indifferente*, Marsilio, Venezia 1981.

LUKÁCS, György, *Scritti di sociologia della letteratura*, Sugar, Milano 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Senso e non senso*, Il saggiatore, Milano 1962.

PANOFSKY, Erwin, *Tre saggi sullo stile. Il barocco, il cinema e la Rolls Royce*, Electa, Milano 1996.

PIRANDELLO, Luigi, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, ora in *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1997.

ROHMER, Éric, *Il gusto della bellezza*, Pratiche, Parma 1991.

VALÉRY, Paul, *Scritti sull'arte*, Guanda, Milano 1984.

VERTOV, Dziga, *L'occhio della rivoluzione*, Mazzotta, Milano 1975.

Nota biografica

Giorgio Tinazzi è Docente emerito presso l'Università di Padova. Ha scritto libri su Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel, Robert Bresson, François Truffaut, sul cinema francese, sul cinema italiano degli anni Cinquanta, su alcuni problemi teorici, sul rapporto tra cinema e letteratura. Ha curato (in collaborazione) la raccolta in tre volumi degli scritti di Antonioni. Dirige la collana "Cinema" della Marsilio Editori.