

## L'azione e la materia

### L'estetica di Dino Formaggio

Prof.ssa Maddalena Mazzocut-Mis

Università degli studi di Milano

1.

L'azione e la materia fan tutto. [...] Dal caos delle immagini, accavallantesi come mare di nubi sotto la spinta del vento, e dai desideri senza contorno, dalle visioni travolte incessantemente nei fiumi del cangiamento, l'azione si solleva e si rivolta, segna violentemente la materia e porta un oggetto a chiarezza dell'individuo e l'individuo-immaginazione alla chiarezza dell'oggetto<sup>1</sup>.

Ecco il farsi dell'opera, ecco la creazione artistica! L'arte è azione, gesto della mano che schizza l'oggetto nell'aria, sulla carta, che l'abbozza nella pietra; è mano che scrive. È lasciare una traccia ed è comunicare.

Dino Formaggio demitizza ogni concezione che vuole l'arte come luogo del potere indiscusso dell'immaginazione o di una non meglio definita forza creatrice. Si palesa, piuttosto, un'energia rivoluzionaria e liberatrice dell'arte che agisce sul piano concreto del farsi dell'opera e sul piano culturale di una comunicazione simbolica.

Il termine materia viene svuotato dalle connotazioni dogmaticamente naturalistiche oppure ideologiche o platonicamente negative, tanto da poter essere sostituito dal termine materiale, che indica, di volta in volta, la pietra, il ferro, il cemento, il marmo, i colori, i suoni... cioè «la struttura materiale significante, il significante che porta i significati»<sup>2</sup>. Perché «l'atto artistico comincia da una sapiente esplorazione delle possibilità del materiale» e da un coinvolgimento corporeo e intuitivo<sup>3</sup>. Da quell'incontro felice tra soggetto e oggetto, tra mano e materia. Una mano che porta con sé già un potente e sempre presente vissuto; perché «nessuno è senza materia e senza storia»<sup>4</sup>. Come si conserva la grana della materia, addomestica ma mai annullata, così si conserva il 'tocco', la particolarissima e ineliminabile caratteristica che il corpo, quel particolare corpo, imprime al materiale.

Formaggio mette in risalto una realtà tanto semplice quanto fondamentale: l'arte, per cui l'azione è l'invenzione, non può mettere in secondo piano la fase operativa, la fase propriamente fabbrile e la stretta relazione con il materiale. La tecnica, azione qualitativamente metamorfica sulla materia, non è «un insieme di regole canoniche, modulare, ricettario, di meccanica applicazione, mestiere nel senso più banale del termine» ma, al contrario, l'espressione di una «libera trasformazione», che si evolve «secondo leggi

<sup>1</sup> Formaggio Dino (1953), *L'arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Prefazione di G. Scaramuzza, edizione digitale a cura di S. Chiodo, Milano Nuvoletti (Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 23), p. 205, d'ora in avanti FTA. Questo testo è di fatto la tesi di laurea che Formaggio discute nel 1938. La seconda edizione a stampa (Parma-Lucca, Pratiche Editrice 1978) aggiunge in appendice il saggio: "L'arte, il lavoro, le tecniche" (qui citato in seguito).

<sup>2</sup> Formaggio Dino (1978), "L'arte, il lavoro, le tecniche", cit., p. 312.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 314.

<sup>4</sup> Formaggio Dino (1979), *Goya*, Milano, Mondadori, p. 12.

che di momento in momento si vengon creando da se stesse»<sup>5</sup>. La correlazione creazione-abilità-tecnica è strettissima e indissolubile, contro le rivendicazioni di una presunta 'pura creatività'. «La famosa libertà dell'artista è vincolata da un nodo del legno, da una venatura del marmo, dalla granularità della materia»<sup>6</sup>.

L'ispirazione fa i conti con la tecnica e la tecnica fa i conti con l'ispirazione «in dipendenza da certo cammino preso dalle obiettivazioni culturali in una determinata epoca ed insieme dall'introduzione di un nuovo strumento, dal perfezionamento dei mezzi al suo servizio, portati dalle scienze applicate»<sup>7</sup>. Insomma la tecnica non può prescindere dai materiali, dallo sviluppo tecnologico e scientifico e, più in generale, dalla cultura e dal contesto sociale.

All'interno di tali premesse fondative, Formaggio svaluta completamente i concetti di 'ispirazione' e 'libera creatività'. Il fare arte è sempre e comunque azione.

I sentimenti, le passioni, i pensieri sono tali nell'uomo da persistere in una vaga impotenza che genera insoddisfazione, sino a che non siano entrati nel pieno possesso dell'oggetto chiaro e definitivo che sappia trarli sopra di sé, cavandoli dalla persona, e risolvere così al proprio interno, in un sistema di equilibrio, la loro carica energetica<sup>8</sup>.

La poetica di Formaggio spiega il fare artistico, togliendo di mezzo ogni mistero sul quale si è appoggiata una falsa e forviante idea di 'genialità'. Così 'opera d'arte' è prima di tutto 'oggetto' – ma non 'cosa' – che «custodisce un tesoro di lavoro e lo solleva sopra le ondate distruggitrici delle epoche, lo porta a salvamento attraverso le violenze dei tempi»<sup>9</sup>.

Come vuole Alain<sup>10</sup>, al cui pensiero Formaggio dedica particolare attenzione, il delirio dell'immaginazione, la sua presunta completa libertà vanno tenuti a freno attraverso la tecnica, cioè attraverso lo scontro-incontro con il materiale al fine di generare quel sistema segnico-comunicativo che è l'opera. L'immaginazione – assoggettandosi alle regole della creazione, senza tuttavia perdere la propria specificità – traduce in forme sensibilmente espressive l'eterna ambiguità dell'uomo, da una parte genio liberatore di nuove forme e, dall'altra, mero costruttore, lavoratore della materia, possessore di un corpo, quale strumento d'azione<sup>11</sup>. L'immaginazione è dunque azione creatrice solo se si traduce nel 'fare'. Un'azione che, in rapporto con la corporeità, deve generare espressione. L'estetica, afferma Formaggio, comincia la propria analisi fondativa proprio a partire dal corpo, inteso come «aggregato di centri palpitanti», la cui «prima e momentanea sintesi unitaria è, costitutivamente, estetica». Il corpo è «un io sensibile», un «ulteriorizzarsi» progettuale, capace di generare «in un medesimo atto l'arte e la libertà»<sup>12</sup>.

<sup>5</sup> Formaggio Dino (1953), "Saggio su 'L'estetica di Alain'", in Alain, *Venti lezioni sulle belle arti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, p. 20.

<sup>6</sup> FTA, p. 206.

<sup>7</sup> FTA, p. 214.

<sup>8</sup> FTA, p. 199.

<sup>9</sup> FTA, p. 209.

<sup>10</sup> Émile-Auguste Chartier.

<sup>11</sup> Cfr. Alain (1947), *Sistema delle arti*, tr. it. di B. Dal Fabbro, Milano, Muggiani, p. 19.

<sup>12</sup> Formaggio Dino (1990), *Estetica, tempo, progetto*, a cura di E. D'Alfonso ed E. Franzini, Milano, Clup, p. 19. Il testo *Estetica, tempo, progetto* comprende (oltre a due saggi intitolati: "Corpo-Tempo-Arte. Alle radici dell'Estetica" e "Forma, Paradigma, Trans-morfosi") la trascrizione di una serie di lezioni che Dino Formaggio ha tenuto tra il 1984 e il 1988 alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano.

Libertà vincolata, tuttavia. Il materiale parla all'artista, vibra, possiamo dire, vivendo: una vibrazione sensibile, percettiva e immaginativa. Insomma suggerisce emozioni ma detta anche delle direttive ben precise di ricerca. Si danno materiali, per così dire, grezzi e materiali che hanno una storia. Tutti possono essere sottoposti a una torsione metamorfica che fa scattare un'inedita connessione, un occasionale ma fondamentale rimando simbolico. Perciò Picasso affermava: «mi piace quando le cose diventano altre'. E di colpo sottraeva i principi di identità e di immobilità dell'essere alle forme classiche, gettandole in movimento insieme al riscatto di ogni punto morto dell'universo oggettuale»<sup>13</sup>. E l'accostamento di un sellino di bicicletta con il relativo manubrio diventava la *Testa di toro*<sup>14</sup>.

2.

Che cos'è dunque la *tecnica artistica*? «Esiste nella coscienza, soggettiva e intersoggettiva (individuale, sociale e culturale), la figura originale di un insieme di atti che si possono denominare, nel loro orizzonte specifico, come 'tecnica artistica'»?<sup>15</sup> Per Dino Formaggio la risposta è certamente positiva.

La tecnica artistica, nel suo incontro con il materiale, genera una forma compiuta, valore espressivo e comunicativo di un 'fare' che è un 'creare'. L'opera d'arte è il risultato di una tecnica intesa come «azione obiettivante, realizzazione completa e storica di fini»<sup>16</sup>.

L'arte, scrive Henri Focillon<sup>17</sup>, «si fa con le mani», l'arte si costruisce: è tattilità, è corporeità. L'artista sa prolungare «quel privilegio che è, nell'infanzia, la curiosità» proprio perché «tocca, tasta, valuta il peso, misura lo spazio, modella la fluidità dell'aria per prefigurarvi la forma, accarezza la superficie di ogni oggetto, e da tale linguaggio del tatto compone il linguaggio della vista – un tono caldo, uno freddo, uno pesante, uno vuoto, una linea rigida, una linea morbida»<sup>18</sup>. Il nostro sistema sensoriale patisce violentemente le sollecitazioni del mondo esterno e, afferma Alain, la sensibilissima rete di confine del nostro corpo mette in moto segnali d'allarme e chiama inafferrabili «folle di fantasmi»<sup>19</sup>. L'azione poetica deve sorpassare qualsiasi meccanicismo corporeo cartesianamente inteso per fissare il «sentimento» in un'idea che di fatto possa essere concretizzata in un'opera compiuta. Perciò «il corpo vivo, che soffre col pensiero e guarisce con l'azione, è più bello»<sup>20</sup>. Formaggio è consapevole del fatto che l'opera d'arte è una realtà spazio temporale che vive nel divenire concreto delle cose. Nella sua visione «non esiste alcuna idea preliminare all'opera, ma l'idea nasce con l'opera nella sua fisicità»<sup>21</sup>.

47

FEBBRERO  
2015

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>14</sup> Cfr. Formaggio Dino (1978), "L'arte, il lavoro, le tecniche", cit., p. 316.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>16</sup> FTA, p. 200.

<sup>17</sup> Henri Focillon è sicuramente un punto di riferimento delle tesi di Formaggio.

<sup>18</sup> Focillon Henri (1990), "Vita delle forme" seguito da "Elogio della mano", "Prefazione" di E. Castelnuovo, tr. it. di Vita delle forme di S. Bettini, tr. it. di Elogio della mano di E. De Angeli, Torino, Einaudi, pp. 114-115.

<sup>19</sup> Formaggio Dino (1953), "Saggio su 'L'estetica di Alain'", cit., p. 16.

<sup>20</sup> Alain (1992), *Sulla felicità*, tr. it. di A.M. Rodari, Roma, Editori Riuniti, p. 18.

<sup>21</sup> Formaggio Dino (1953), "Saggio su 'L'estetica di Alain'", cit., p. 19. L'attenzione di Formaggio si rivolge al prodursi dell'opera, anche se non dimentica il momento della fruizione, analizzato, in quegli stessi anni, in tutte le sue sfaccettature dall'amico e collega Mikel Dufrenne. [Cfr. Formaggio Dino (1982), "Mikel Dufrenne, la Natura e il senso del poetico", in *Fenomenologia e scienze dell'uomo. Quaderni del seminario di filosofia delle scienze dell'uomo*, 2, Padova, CLESP; Dufrenne Mikel (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 voll., Paris, PUF].

3.

La riflessione condotta da Formaggio in Italia muove, tra l'altro, da quella di Charles Lalo, di Étienne Souriau, di Victor Basch, per quanto concerne l'area francese. Ma il tentativo francese ha, secondo Formaggio, degli aspetti fallimentari, soprattutto in uno degli esponenti più noti come Souriau: «la tecnica artistica non ha, evidentemente, avuto la parte di primo piano che le spettava»<sup>22</sup>. Souriau viene accusato di trascurare «lo sfondo artistico sul quale si staglia il rapporto forma-materia»<sup>23</sup>, senza il quale è difficile mettere in rilievo il ruolo e il valore della tecnica artistica. La tecnica viene considerata da Souriau un atto tetico o instaurativo e distinta in tecnica artistica (arte) e tecnica meccanica (industria), senza tuttavia giungere mai all'idea di «tecnica come libertà e come unità-mediazione, in ogni punto dei piani esistenziali»<sup>24</sup>.

L'opera di Dino Formaggio porta invece alle estreme conseguenze un'estetica che si lega a un procedere fenomenologico dei vari piani della tecnica artistica. L'arte si basa su una funzionalità tecnica e l'estetica non è altro che una disciplina generale riferita ai processi sensibili che hanno per fondamento il corpo, la cui prassi progettuale coinvolge la percezione, l'immaginazione e la memoria. Separare l'arte dalla sua originaria pienezza funzionale significa staccarla dalla vita, dai momenti costitutivi della società e della storia. È proprio nel «diventare 'opera' che ogni tecnica cerca di liberarsi in arte e che l'arte trova continuamente la sua tecnica»<sup>25</sup>.

In Formaggio, la nota esclusione, da parte dell'estetica di Benedetto Croce, di qualsiasi portata della tecnica dal significato ultimo dell'opera, è stimolo – attraverso la mediazione del pensiero del maestro Antonio Banfi – per una reazione<sup>26</sup>. Per Croce, l'espressione è «attività teoretica elementare», che precede la pratica e «le conoscenze intellettive che rischiarano la pratica» stessa<sup>27</sup>. L'estetica, quale scienza dell'espressione, esclude definitivamente la tecnica

48

FEBBRERO  
2015

---

<sup>22</sup> FTA, p. 314.

<sup>23</sup> FTA, p. 318.

<sup>24</sup> FTA, p. 319. «Tale ricerca aveva da porre il castello d'impalcatura per una scienza estetica concepita quale scienza platonizzante delle forme, e non fece gran caso all'artisticità in se stessa dinamicamente considerata, così da lasciar tra le quinte, pur tra tanti fecondissimi suggerimenti, una volta di più il problema della tecnica con tutta la parte che questa avrebbe potuto e dovuto recitare». (*Ibid.*).

<sup>25</sup> Formaggio Dino (1991), *I giorni dell'arte*, Milano, Franco Angeli, p. 180. Afferma Formaggio, parlando della sua tesi sotto la direzione di Antonio Banfi: «Quando [...] per fare la tesi presi in mano i termini della filosofia dell'arte di Croce, cioè l'estetica, mi resi conto della carenza di analisi in Croce per tutto quanto riguardava le tecniche artistiche, la vita dei pittori nei loro studi, i poeti, i musicisti riguardo alle loro tecniche, e così via: l'importanza centrale, decisiva, essenziale in tutte le arti, della tecnica. In origine il titolo che aveva dato Banfi alla mia tesi era *Rapporto tra arte ed estetica nelle estetiche contemporanee*. Studiai soprattutto l'estetica francese, dove trovai dei buoni suggerimenti sulla tecnica artistica, tanto che molti capitoli della tesi erano fondati sulla vicinanza che io avevo col pensiero francese». [Salvagnini Sileno (2008), "Intervista a Dino Formaggio", in *Banfi e l'arte contemporanea*, a cura di S. Salvagnini, Napoli, Liguori, p. 4].

<sup>26</sup> «L'impostazione violentemente anticrociana, l'attenzione critica verso Gentile si sposavano con un'analisi, certo influenzata da Banfi, dei movimenti, anche scientifici, dell'estetica francese contemporanea, attenta alla metafisica, ma anche alla psicologia, alla psicofisiologia, agli esiti teorici degli studi post-bergsoniani sul mondo delle arti. Il tutto inserito tuttavia in un quadro 'fenomenologico' dove Formaggio coniuga, come farà sempre in seguito, i due sensi storici del termine fenomenologia, che è sia hegeliana genesi di un'idea che si fa sensibile sia introduzione del senso metodico del pensiero di Husserl, che cerca di cogliere il dato essenziale dei processi e dei concetti, senza tuttavia mai perdere il legame genetico e progettuale con una dottrina dell'esperienza». [Franzini Elio (2009), *Ricordo di Dino Formaggio*, pronunziato il 16 aprile 2009 in Bressanone, a conclusione dell'Assemblea della Società Italiana d'Estetica].

<sup>27</sup> Croce Benedetto (1990), *Estetica* (1902), a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, p. 123.

dal suo orizzonte. Croce riduce l'arte a chiusa teoreticità, nella quale la tecnica non può mai darsi come estetica o come artistica (non può darsi una tecnica del teoretico ma solo una tecnica del pratico).

È Antonio Banfi in Italia, attraverso l'elaborazione di posizioni vicine a quelle di Georg Simmel e di temi anticipati da Max Dessoir, a promuovere un razionalismo critico, nel quale si giustifica l'autonomia dell'arte, che non si spiega come una forma permanente dello spirito, bensì nel senso di un empirico e multiforme manifestarsi dell'esperienza artistica. Tale esperienza non esclude, ma anzi richiede, la funzione universalizzante della ragione.

Tanto per Banfi quanto per Formaggio, l'esame della realtà artistica implica un coinvolgimento di quelle componenti tecniche, conoscitive, esistenziali e, non ultime, sociali, che concorrono alla formazione di un'opera d'arte. Il capolavoro è un «equilibrio perfetto» di forze che si contrappongono: immaginazione e materia. Un equilibrio, perché tali forze non devono mai prendere il sopravvento l'una sull'altra. «La mano misteriosa che ha prodigiosamente creato, con una violenza prudente, tale equilibrio, è la tecnica»<sup>28</sup>.

4.

La tecnica artistica possibilizza continuamente il progetto – con questo lo scioglie in ogni suo ganglio dalle fissità e durezza delle sclerotizzazioni che sempre ne minacciano la fluidità inventiva e comunicativa – e continuamente progetta la possibilità, ossia ulteriorizza il reale ed ogni concreta materialità fisica, sociale, storica, spingendo il tutto verso i suoi aloni di senso possibile, individuandoli e fermandoli costruttivamente come tali, cioè come disegni di possibile umanità e di società possibili<sup>29</sup>.

L'artista è un lavoratore immerso nel mondo della cultura e nella società e da essi è influenzato. Non è mai completamente autonomo, dovendo fare i conti con l'arte che lo ha preceduto, con le acquisizioni scientifiche e tecnologiche, con la moda, con gli stili. Può semplicemente imparare un mestiere, che tiene conto del progresso, di una sorta di sedimentazione di regole, oppure fare della tecnica, del valore conoscitivo che essa possiede, una 'particolare' conoscenza che va oltre le regole stesse. Per tale motivo, il processo che porta al possesso di una tecnica deve superare la meccanicità della ripetizione della regola. Le regole del mestiere sono solo il primo passo verso una tecnica artistica come conoscenza. Così, un progetto può essere una mera ripetizione di schemi già dati o il tentativo di ulteriorizzarli.

Il progetto, anche quello propriamente architettonico, vive e rivive nell'opera compiuta, nell'edificio come possibilità mille volte ulteriorizzata: il progetto è potenzialità che, dipendendo dalla tecnica artistica, non può che prendere in considerazione, nel suo processo di realizzazione, anche il livello di tecnicizzazione raggiunto da una particolare cultura e società. Perché l'atto iniziale della tecnica artistica tiene conto di una verifica che è prima di tutto semplicemente intuitiva, poi scientifico-tecnologico-probabilistica e, infine, comunicativa. Il progetto e la sua realizzazione dipendono da «sapienze intuitive» e «controlli concettuali e scientifici» che mettono in moto la «tecnica artistica»<sup>30</sup>. I progressi tecnologici aprono lo spettro delle possibilità ma è solo «sopra un piano di cultura che la fisica, la

<sup>28</sup> FTA, p. 207.

<sup>29</sup> Formaggio Dino (1978), "L'arte, il lavoro, le tecniche", cit., p. 321.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

meccanica, la matematica, con infinite influenze di cui non si potrà mai dare una misura esatta, modificano i corsi dell'arte, agendo sulla sua essenza attiva, la tecnica»<sup>31</sup>.

D'altra parte, «se ci fosse solo la materia da una parte, con il determinismo delle sue leggi inflessibili, ed un pensiero od un sentimento entro la sfera autonoma dei fatti spirituali dall'altra, noi non avremmo l'arte»<sup>32</sup>. I mondi si compenetrano necessariamente nella propensione inventiva e comunicativa dell'uomo. L'oggetto artistico è tale se, a partire dal progetto fino alla sua realizzazione, nel momento in cui entra nel mondo della cultura, lo trasforma. Il pensiero non 'inventa'; è piuttosto il concreto incontro tra progettualità, materialità e valore comunicativo a dettare la via dell'azione che genera l'oggetto.

Sostiene Valéry che «l'idea del *fare* è la prima e la più umana. 'Spiegare' non è altro che descrivere una maniera di *fare*, significa rifare col pensiero»<sup>33</sup>. Per Socrate – che dialoga con Fedro in *Eupalinos o l'Architetto* – se è «ragionevole pensare che le creazioni dell'uomo sono fatte o in vista del proprio corpo» (*utilità*) o «in vista della propria anima» (*bellezza*), bisogna anche constatare che esiste un terzo principio che ha a che fare con la *resistenza*, che si oppone all'inesorabile destino della morte<sup>34</sup>.

Il materiale – che implica sempre una «direzione funzionale di organizzazione»<sup>35</sup> – include, per Dino Formaggio, la fisicità di base (la tela, la trama, la curvatura della parete di un affresco, la venatura e coloritura del marmo, la composizione chimica di certi colori, la sonorità della parola, ecc.) e il mezzo meccanico (i pennelli, il bulino, gli scalpelli, i vari tipi di strumenti, ecc.), che «artisticamente è qualcosa di meno rispetto alla fisicità di base, [...] ma il meno che possiede dal lato della natura quasi sempre è compensato da un più di cultura»<sup>36</sup>.

Sebbene non sia mai una produzione fortuita del bello, l'arte non è coercizione. È piuttosto libertà legata alle risorse del caso, che si rivela agli antipodi del meccanicismo e dell'automatismo. Basti accennare al fatto che se nel lavoro perfetto di una macchina il caso è una catastrofe, una contraddizione dannosa, per l'uomo l'evento impreveduto è spesso la molla della creatività. Nell'arte, l'impreveduto diventa parte intrinseca del progettare: può far deviare la mano che dipinge, può indurre a seguire un percorso narrativo piuttosto che un altro... Eppure, l'arte non è un lavoro misterioso, non è il risultato di un azzardo o di una felice combinazione di eventi fortuiti. Il caso entra nella processualità artistica come un'occasione, come un'ulteriorizzazione, come una possibilità e non come prassi.

La tecnica artistica si distingue profondamente dal 'mestiere' perché nulla più di una grande opera mostra l'impazienza verso la semplice, sebbene competente, acquisizione dei mezzi.

<sup>31</sup> FTA, p. 214.

<sup>32</sup> FTA, p. 206.

<sup>33</sup> «Il *perché* e il *come*, che sono solo espressioni che questa idea esige, si inseriscono in ogni discorso, pretendono di essere soddisfatte a ogni costo. La metafisica e la scienza non fanno che sviluppare *senza limiti* questa esigenza». [Valéry Paul (1988), *L'homme et la coquille*, apparso nel n. 281 della *Nouvelle Revue Française*, 1 febbraio 1937, tr. it. in Id., *All'inizio era la favola*, a cura di E. Franzini, tr. it. di R. Gorgani, Milano, Guerini, p. 62].

<sup>34</sup> Valéry Paul (1990), *Eupalinos o l'architetto*, in *Tre dialoghi*, tr. it. di V. Sereni, Torino, Einaudi, p. 95.

<sup>35</sup> FTA, p. 332.

<sup>36</sup> FTA, p. 332.

Riconosciuta la legalità della tecnica artistica, è necessario analizzarla nelle sue articolazioni essenziali e vederne le implicazioni. Formaggio ne riconosce infatti quattro momenti essenziali:

- 1) momento (di tecnica interna) dell'organizzazione, come apprendimento e specializzazione tecnica, del rapporto prova-risultato;
- 2) momento di 'sapere' della tecnica esterna;
- 3) momento di 'fare' della tecnica esterna come liberazione del fine o compimento;
- 4) momento (di tecnica interna) della trasposizione mentale del 'fare' esterno<sup>37</sup>.

La tecnica interna, sia nella prima sia nella quarta fase, «riguarda unicamente i processi mentali»<sup>38</sup>. Formaggio chiama il momento iniziale, caratterizzato dal binomio prova-risultato di per sé preparatorio, stato di incubazione. La tecnica interna passa attraverso momenti di mero automatismo dei processi conoscitivi, che tuttavia vengono influenzati da una pratica di apprendimento o da una capacità d'uso.

Ogni conoscenza nella continuità del suo sviluppo, può esser considerata come un seriarsi di percezioni, sopra il quale il processo delle ripetizioni finisce per ingenerare un certo rapido automatismo di abitudine che si risolve, alla fine, in un sistema bloccato di risposte. Si tratta di tecnicismo dei processi mentali che mirano a dare una soluzione sempre più rapida e più perfezionata ai quesiti generalmente proposti dal materiale o dal soggetto-tema nel suo raffronto col materiale stesso<sup>39</sup>.

Tale processo è a volte talmente rapido, che una pennellata, una nuova combinazione di mezzi espressivi, ecc., possono sembrare dovuti a misteriose intuizioni, al caso, a istinti... Il quarto momento (ancora di tecnica interna) consiste in una vera e propria «trasposizione mentale della tecnica esterna»<sup>40</sup>.

La tecnica empirica o tecnica esterna – atto concreto, che vede l'opera formarsi nella sua essenzialità materica – si struttura, invece, nelle due fasi centrali del sapere e del fare. Non bisogna tuttavia mai dimenticare che la tecnica interna si inserisce profondamente nel momento pragmatico del sapere o meglio nel movimento dialettico del sapere col fare, cioè nella tecnica esterna. Al fare vero e proprio si collegano elementi essenziali come l'importanza del tirocinio; la pazienza, il dono cioè del saper attendere; il gesto artistico, che è tocco; infine il ritmo, elemento vivificante di ciascuna opera, che ne segna la riuscita e non solo la vitalità.

Il processo creativo è esattamente quello descritto! Solo chi conosce, per esperienza diretta, il procedimento di realizzazione di un'opera, lo sa riprodurre, analizzare, dissezionare e fornire alla comprensione<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> FTA, pp. 401-402.

<sup>38</sup> FTA, p. 352.

<sup>39</sup> FTA, p. 353.

<sup>40</sup> FTA, p. 358.

<sup>41</sup> Da artista, Dino Formaggio ha sperimentato la pittura (disegni, acquarelli, oli) e la scultura.

5.

Nel campo dell'arte, esprimere è più e altro che intuire, comunicare più e altro che esprimere. Quel 'più' sta dalla parte dell'oggetto; dell'oggettività materiale nell'esprimere, dell'oggettività sociale nel comunicare. Una fenomenologia della tecnica artistica è destinata a provare il reale fondamento esistenziale e logico di questi assunti basilari<sup>42</sup>.

Nel suo significato più alto, la tecnica è tecnica artistica, cioè sensibilità, «cioè spazio-tempo, cioè determinismo univoco dell'artisticità universale, cioè natura»<sup>43</sup>. Essa si presenta come una sorta di sensibilità endogena, che è anche e potentemente capacità di esternare, di comunicare. È un'esperienza totale e totalizzante. «Esaminata nell'intero suo ciclo fenomenologico come sensibilità e come ragione, come sapere come fare, come pazienza e come successo, essa appare, qualitativamente, come la struttura stessa del compimento di qualsiasi atto»<sup>44</sup>. L'opera d'arte si presenta a Formaggio come un vivente, proprio perché si comporta come tale, cioè come un organismo in formazione. L'azione del fare artistico comporta, come ogni concepimento, «azzardo, rischio, fede», nel senso che nessuna azione è mai del tutto controllata in ogni sua parte ed è perciò, allo stesso tempo, «legalità, scienza, ragione»<sup>45</sup>.

La tecnica artistica è una «trama sensuosa che lega in un disegno vario e continuamente autoespressivo lo scavalcarsi d'onde infinito che costituisce l'oceano dei moti naturali, fatti di salite e cadute: dalla vibrazione d'elitre che tiene le libellule librate sul pelo dell'acqua al ronzio dei fantasmi e di laboriose sensazioni che danno gli sbocchi nella sensibilità del genio»<sup>46</sup>. Il genio è allora natura, o meglio archetipo della potenza tecnico-artistica della natura. Ma è natura soprattutto in quanto sensibilità, in grado di penetrare nell'intelligenza e di manifestare una potenza ricettiva che diventa stimolo dinamico all'azione.

Noi pensiamo [...] che si possa e si debba oggi andar oltre e così nettamente separare l'estetico dall'artistico, sui fondamenti stessi dell'arte contemporanea, da poter avanzare l'ipotesi che non l'esteticità costituisca 'il principio fondamentale d'organicità costruttiva e di continuità' dell'arte [...], ma che l'arte essenzialmente consista in una attività *distinta* dall'estetico, secondo una distinzione non solo di fatto, ma di principio; che essa, perciò, fondi il suo criterio sopra un'idea di artisticità e che la sua esperienza risulti rilevabile in un ciclo autonomo come tecnica, la quale in se stessa può realizzare e compiere l'estetico come ogni altro valore<sup>47</sup>.

L'*artisticità* viene fortemente distinta dalla *esteticità*. «Vastissima è la gamma di fenomeni di pura esteticità. Tutti hanno lampeggiamenti estetici e in tutte le sensibilità passa, come un raggio di luce, la gioia estetica non fosse altro che come estasi contemplativa»<sup>48</sup>. L'esperienza estetica è un'esperienza comune ad ogni uomo in qualsiasi cultura esso sia vissuto. Nessuno può sfuggirvi durante la propria esistenza. Ma l'artisticità comincia dove l'esteticità si conclude. Le due sfere si sfiorano ma non si sovrappongono. L'artisticità ha inizio «con l'atto costruttivo dell'esprimere, fisico, in concreta lotta con le materie, comincia con la tecnica del comunicare. [...] L'arte si identifica nel suo farsi con il sistema di energie e di leggi costruttive

<sup>42</sup> FTA, p. 30.

<sup>43</sup> FTA, p. 346.

<sup>44</sup> FTA, p. 404.

<sup>45</sup> FTA, p. 390.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> FTA, p. 217.

<sup>48</sup> FTA, p. 10. Su questo tema si veda Formaggio Dino (1962), *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina.



che la fatica della tecnica viene continuamente liberando nel suo stesso ideale di compimento del reale empirico»<sup>49</sup>. L'artisticità è conciliazione tra uomo e natura, momento di compimento e di compiutezza in completo accordo tra soggetto e oggetto tra immaginazione, tecnica e materia. La logica artistica non può essere in opposizione con la natura. Se fosse così, l'artista semplicemente fallirebbe. Il processo immaginativo è, nello stesso tempo, nella mente dell'artista come proiezione e nell'oggetto come potenzialità espressiva.

La tecnica artistica si allarga dunque a quei campi che non si incentrano esclusivamente sul terreno delle belle arti: la tecnica, congiunta all'idea di artisticità, favorisce una serie di connessioni che si rivolgono sia all'attività produttiva in sé sia ai suoi prodotti, le opere d'arte, appunto, in armonica coerenza con la natura. Perché con 'natura' non s'intende nessuna

ipostasi entificata o metafisicizzata, ma, al contrario, semplicemente ciò che del mondo esterno risulta in comunicazione con noi e che, per questo fatto stesso di entrare in rapporto comunicativo con noi, denuncia una solidarietà fondamentale nella successione degli avvenimenti, una direzione uniforme ed ugualmente irrevocabile di passato e di presente e dunque una concordanza oggettiva di tempo, non esclusiva di altre direzioni temporali possibili, delle quali, tuttavia, non è possibile parlare. Tutto questo permette che si parli di un'artisticità immanente in altre sfere che non siano quelle dell'attività umana, senza per questo minimamente intaccare la caratteristica ed originalmente costruttiva artisticità dell'uomo, una volta che si tenga ben ferma la distinzione di artisticità e di esteticità<sup>50</sup>.

6.

Formaggio non intraprende la strada di una nuova definizione di bellezza; arte «è tutto ciò che gli uomini chiamano arte»<sup>51</sup>. Non è una *boutade*, ma «una formula importantissima che permette di dogmatizzare quello che è il problema dell'arte»<sup>52</sup>. Una formula radicalmente diversa dalla definizione crociana: «l'arte è ciò che tutti sanno che cosa sia»<sup>53</sup>.

Se ogni definizione di arte è, di per sé, una sua «limitazione»<sup>54</sup>, la formula dettata da Formaggio si apre allo sviluppo dinamico dell'esperienza che può essere fenomenologicamente descritta ma che non può mai essere dogmatizzata. Il problema non è quello di scansare la difficoltà di definire che cosa è arte, ma di evitare definizioni dogmatiche o generaliste. Perché rispondere che arte è ciò che tutti chiamano arte non è evitare il bersaglio ma centrarlo con una freccia nuova. La definizione individua perfettamente che cosa è diventata l'arte contemporanea nella sua autonomia ed eteronomia, nella sua necessità di essere riconosciuta da una comunità che si 'autoriconosce' e nella necessità altrettanto impellente di entrare nel circuito mediatico. L'arte parla e pone problemi che vanno interpretati senza schemi precostituiti, ma con un'attenzione ai suoi valori, primo fra tutti quello del 'fare', cioè del concreto operare artistico mediante la tecnica. L'opera d'arte, in quanto risultato di un procedere concretamente fabbrile, impianta sul suo sostrato materico ciò che non la riduce a cosa ma la porta a bussare alla porta delle possibilità comunicative ed espressive. È questo 'fare', è questa azione espressiva, è questo procedere che noi chiamiamo, appunto, 'arte'.

<sup>49</sup> FTA, p. 11.

<sup>50</sup> FTA, p. 10.

<sup>51</sup> Formaggio Dino (1981), *L'arte come idea e come esperienza*, Milano, Mondadori, p. 11.

<sup>52</sup> Salvagnini Sileno (2008), "Intervista a Dino Formaggio", cit., p. 8.

<sup>53</sup> Croce Benedetto (1943), *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari, Laterza, p. 9.

<sup>54</sup> Salvagnini Sileno (2008), "Intervista a Dino Formaggio", cit., p. 8.

**Bibliografia:**

Alain:

- (1947), *Sistema delle arti*, Milano, Muggiani.
- (1992), *Sulla felicità*, trad. it. por A.M. Rodari, Roma, Editori Riuniti.

Croce, B. (1943), *Breviario di estetica. Quattro lezioni*, Bari, Laterza.

Dufrenne, M. (1953), *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 voll., Paris, PUF.

Formaggio, D.

- (1953), "Saggio su 'L'estetica di Alain'", in Alain, *Venti lezioni sulle belle arti*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- (1953), *L'arte come comunicazione. I. Fenomenologia della tecnica artistica*, Prefazione di G. Scaramuzza, versione digitale a cura di S. Chiodo, Milano Nuvoletti (Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 23).
- (1962), *La idea de artisticidad*, Milano, Ceschina.
- (1979), *Goya*, Milano, Mondadori.
- (1981), *L'arte come idea e come esperienza*, Milano, Mondadori.
- (1982), "Mikel Dufrenne, la Natura e il senso del poetico", in *Fenomenologia e scienze dell'uomo. Quaderni del seminario di filosofia delle scienze dell'uomo*, 2, Padova, CLESP;
- (1990), *Estetica, tempo, progetto*, a cura di E. D'Alfonso e E. Franzini, Milano, Clup.
- (1991), *I giorni dell'arte*, Milano, Franco Angeli.

Focillon, H. (1990) "*Vita delle forme*" seguito per "*Elogio della mano*", con "*Prefazione*" di E. Castelnuovo, trad. ital. di *Vita delle forme* di S. Bettini, trad. ital. di *Vita delle forme* di E. De Angeli, Torino, Einaudi.

Salvagnini, S. (2008), "Intervista a Dino Formaggio", in *Banfi e l'arte contemporanea*, a cura di S. Salvagnini, Napoli, Liguori.

Valéry, P.:

- (1988), *L'homme et la coquille*, apparso nel n. 281 della *Nouvelle Revue Française*, 1 febbraio 1937, tr. it. in Id., *All'inizio era la favola*, a cura di E. Franzini, tr. it. di R. Gorgani, Milano, Guerini.
- (1990), *Eupalinos o el arquitecto*, in *Tres diálogos*, Torino, Einaudi.