

Raffaello ha bisogno delle mani.

Estetica, tecnica e scienza dell'arte in Dino Formaggio

Prof. Andrea Pinotti

Università degli Studi di Milano

La riflessione filosofica di Dino Formaggio sulla questione della tecnica artistica – avviata fin dalla tesi di laurea *Studio sul rapporto tra arte e tecnica. Saggio storico-critico sopra alcune correnti estetiche contemporanee* (1938: relatore Antonio Banfi, controrelatore Adelchi Baraton), e consegnata infine al volume *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953)¹, che quella tesi rielabora, aggiorna e completa – chiama in causa tutte le questioni nodali dell'estetica come disciplina filosofica, sia nella sua accezione di teoria della sensazione, sia in quella di teoria dell'arte; ma investe anche gli ambiti adiacenti della psicologia, della sociologia e della storia dell'arte; non manca infine di un orizzonte di riflessione in senso lato politica, relativa ad ambiti di esperienza e di fare e di tecnica non alienati, alternativi all'«attuale società, malata di tecnicismo» e regolata da «una nuova unità di misura che gli scienziati hanno creato per esprimere adeguatamente la nuova potenza distruttiva delle macchine atomiche (la megamorte: *mega-death* = 1 milione di morti)» (FTA, 7).

Nel progetto di Formaggio, *fenomenologia*, in senso lato, è il tono generale della ricerca come esigenza di aderenza alle cose stesse (secondo il motto husserliano *zurück zu den Sachen selbst*), bisogno di concretezza («un naturalismo sdogmatizzato»: FTA, 5) contro posizioni aristocraticistiche e snobistiche ed estetistiche della pura contemplazione; tendenza oggettivistica, anti-soggettivistica e anti-psicologista (l'obiettivo polemico di Formaggio era soprattutto il soggetto idealistico, l'«assoluta e astratta soggettività» (FTA, 4), mentre per la prima estetica fenomenologica era soprattutto certo psicologismo); metodo descrittivo (non essenzialistico, alla ricerca di un'individuazione dell'essenza dell'arte; né valutativo, alla ricerca del criterio in virtù del quale distinguere il bello dal brutto ecc.; naturalmente ciò non significa trascurare il tema del valore), tendenza alla scientificità². Fenomenologia in senso innanzitutto husserliano, dunque³.

Dal punto di vista della questione della *tecnica*, questo approccio fenomenologico va compreso nella prospettiva di profonda innovazione e svecchiamento propria del lavoro di Formaggio, va contestualizzato cioè in quel clima culturale che in Italia, negli anni Cinquanta, ancora molto risentiva del neo-idealismo, che trascurava, marginalizzava o negava dell'importanza della tecnica per il mondo dell'arte⁴ rendendosi così responsabile del ritardo con cui la cultura italiana affrontava un tema che la cultura europea (ma specialmente tedesca)

¹ Formaggio, Dino (1953), *Fenomenologia della tecnica artistica*, Milano, Nuvoletti; ried. (1978) con prefazione di G. Scaramuzza, Parma-Lucca, Pratiche (d'ora in poi citato direttamente nel testo con la sigla FTA, seguita dal numero di pagina di quest'ultima ed.).

² Cfr. su questo punto Scaramuzza, Gabriele (1995), «Arte e scienza nel pensiero di Dino Formaggio», in *Il canto di Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Milano, Guerini, pp. 137-146.

³ Ma Formaggio stesso avverte che «la fenomenologia della tecnica artistica come qui vien posta risponde alla prospettiva metodologica che non può non tener conto di Husserl anche se non intende dimenticare Hegel» (FTA, 4).

⁴ Se ne veda la discussione, dedicata alle figure di Croce e Gentile, offerta da Formaggio in FTA, parte II: «Arte e tecnica nell'estetica dell'idealismo italiano», pp. 23-56.

già negli anni Trenta aveva fatto oggetto di analisi approfondite: per non citare che alcuni tra i casi più noti, ricordiamo quello di Spengler (*L'uomo e la tecnica*, 1931), di Jaspers (*La situazione spirituale del nostro tempo*, 1931), di Huizinga (*La crisi della civiltà*, 1935), dello stesso Husserl (*La crisi delle scienze europee*, 1936), di Benjamin (*L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1935-39), di Friedrich Georg Jünger (*La perfezione della tecnica*, 1939), del suo più celebre fratello Ernst (*La mobilitazione totale*, 1930; *Il lavoratore*, 1932). Una costellazione di problemi che sarebbe poi stata ripresa e metabolizzata dagli studi di antropologia filosofica di Gehlen e Plessner, e dallo Heidegger del saggio sulla *Questione della tecnica* (1953).

Non sono, questi, tuttavia, gli autori di lingua tedesca che Formaggio, nel suo «tentativo condotto a fondo di disincagliare l'estetica italiana dalle secche del soggettivismo dogmaticamente antinaturalistico» (FTA, 7), tiene presenti per la propria elaborazione del concetto di tecnica. Nel contesto della cultura tedesca fra Otto- e Novecento è piuttosto all'ambito della *Kunstwissenschaft* che egli guarda – non certo per importarne acriticamente gli esiti e non senza fornirne una critica, come vedremo – per trarre direttive fondamentali sul ruolo che la tecnica riveste nel processo di produzione *artistica* e sullo specifico *artistico* della tecnica (cfr. in particolare il capitolo X: «Il movimento per una generale scienza dell'arte e la tecnica artistica»: FTA, 196-219).

Dalle ricerche *kunstwissenschaftlich* Formaggio deriva per la propria riflessione sulla problematica della tecnica artistica importanti temi, che possiamo riassumere nei titoli relativi al ruolo della corporeità (Schmarsow e le estetiche psico-fisiologiche dell'*Einfühlung*)⁵, alla questione dei materiali e delle prassi artigianali (Semper, Grosse)⁶ e alla distinzione di estetico ed artistico (Fiedler, Dessoir, Utitz)⁷. Ci concentreremo qui su quest'ultimo punto, per la sua centralità nel discorso di Formaggio, e perché dalla possibilità di una rigorosa distinzione dei due ambiti discende la possibilità di circoscrivere con altrettanto rigore una fenomenologia della tecnica *specificamente* artistica.

Fin dall'Introduzione di FTA leggiamo della necessità di «una netta distinzione di campo, in esperienza ed in idea, tra artisticità ed esteticità. Solo una lunga confusione, fondata sulla doppia identità di arte e di bello e di artisticità e di belle arti, – confusione dovuta fino a tempi recenti ad immatura identificazione dei due campi nella stessa coscienza filosofica e nell'epoca nostra al sistemismo di filosofie molto lontane dalla concreta esperienza artistica – ha potuto fino ad oggi condurre le ricerche estetiche a muoversi tra sintesi astrattamente

⁵ Schmarsow, August (1905), *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Berlin, Gebr. Mann, 1998). Per le teorie dell'*Einfühlung* si vedano le antologie: Mallgrave, Harry F., Ikonomou, Eleftherios (1994), a cura di, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Santa Monica (California), The Getty Center for the History of Art and the Humanities; Pinotti, Andrea (1997), a cura di, *Estetica ed empatia*, Milano, Guerini, 1997.

⁶ Grosse, Ernst (1894), *Die Anfänge der Kunst*, Leipzig, Mohr; Id., *Kunstwissenschaftliche Studien*, Tübingen, Mohr, 1900; Semper, Gottfried (1860-1863), *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche, o estetica pratica*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

⁷ Fiedler, Konrad (2006), *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica ed. (contiene gli importanti saggi «Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa» [1876], pp. 33-68; «Sull'origine dell'attività artistica» [1887], pp. 69-151; «Realtà e arte» [frammenti risalenti agli anni 90 del XIX secolo], pp. 153-216); (1914), *Aforismi sull'arte*, Milano, Tea, 1994; Dessoir, Max (1906, 1923²), *Estetica e scienza generale dell'arte*, presentazione di D. Formaggio, Milano, Unicopli, 1986; d'ora in poi citata direttamente nel testo con la sigla ESA, seguita dal numero di pagina della tr. it.); Utitz, Emil (1914, 1920), *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, München, Fink, 1972.

definitorie e mere suggestioni psicologiche. [...] L'artistico, come condizione e compimento ovvero come sensibilità e successo del "fare" [...], si pone oggi come un campo di indagine a sé, interamente scindibile, come sistema di operazioni sperimentali e come metodo, dall'estetico come campo di commozioni o di degustazioni, al più del piacevole o bello come forma-valore, riguardanti un soggetto, e sia pure un soggetto in genere» (FTA, 3).

Bisogna dunque, prosegue Formaggio, tener «ben ferma la distinzione di artisticità e di esteticità» (FTA, 6): «Vastissima è la gamma dei 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. È lecito supporre che anche l'idiota che sta seduto a riscaldarsi al sole sulle vecchie pietre del suo paese abbia la sua ora estetica, la sua ora *estatica*. Al polo opposto, poi, abbiamo i silenziosi rapimenti degli esteti raffinatissimi. Il mandarino sensibilista, il fragile decadente, raccolgono nell'angolo del loro occhio socchiuso, o nel breve sorriso, ineffabili misteri estatici. Spesso, obbligati a dar ragione, a esprimersi, han ben poco da comunicare; hanno monotoni temi fasciati dal silenzio delle lunghe ruminazioni; non comunicano perché son come i petali di certi vecchi fiori appassiti: a scuoterli vanno in polvere. Tra questi due poli e lungo tutta la gamma intermedia dell'esteticità – concede Formaggio – è possibile cogliere e descrivere tutta una fenomenologia psicologica di interessanti fenomeni. *Ma l'artisticità comincia esattamente dove l'esteticità finisce*. Comincia con l'atto costruttivo dell'esprimere, fisico, in concreta lotta con le materie, comincia con la tecnica del comunicare» (FTA, 6-7; c.v.o mio).

Come è evidente dai passi citati, Formaggio ha in mente la deriva estetistica o estetizzante dell'estetico: commozioni, degustazioni, lampeggiamenti, estasi, rapimenti, misteri, ruminazioni (tanto dello snob quanto dell'idiota) sono termini che contribuiscono a creare una costellazione tutto sommato decadente, nel senso deterioro del termine, dell'estetico, identificato con la sfera del soggettivismo più esangue. Ad esso Formaggio contrappone l'artistico, che comincia *esattamente* dove finisce l'estetico. Per questa delimitazione Formaggio (cfr. FTA, 199 sgg.) si richiama innanzitutto a Konrad Fiedler e a Max Dessoir.

Nell'opera di Fiedler «appare, certamente per la prima volta con la dovuta precisione, la distinzione tra estetico ed artistico, e si apre anche la polemica contro il platonismo estetico, che lega l'arte alle riproduzioni di un Bello ideale, e contro la stessa ripercussione nell'estetica moderna della baumgarteniana identificazione dell'arte con il bello» (FTA, 170). In Fiedler Formaggio trova inoltre una riflessione positiva sul momento tecnico: «La tecnica non è per il Fiedler un mezzo estrinseco all'arte ma la stessa attività creatrice e libera [...] in cui l'essenza stessa dell'arte consiste; è l'atto di energia e di intelletto, che va oltre il puro e vago sentimento estetico, attraverso il quale l'artista si precisa in realtà d'arte» (FTA, 171).

Il pensiero del cosiddetto "purovisibilista"⁸ Fiedler (1841-1895), già discusso da Croce⁹ e introdotto in Italia da Antonio Banfi grazie alla traduzione da lui promossa degli

⁸ Sul pensiero di Fiedler si veda: Junod, Philippe (1976), *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'Art Moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, L'Age d'Homme; Scrivano, Fabrizio (1996), *Lo spazio e le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo*, Firenze, Alinea; Majetschak, Stephan (1997), a cura di, *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München, Fink.

*Aforismi sull'arte*¹⁰, pone infatti decisamente sul tappeto una serie di questioni centrali per la riconfigurazione della disciplina estetica che vanno in direzione del progetto di Formaggio.

Come si può agevolmente evincere dall'incisiva esposizione degli *Aforismi*, Fiedler opera una serie di decise negazioni. Innanzitutto non si deve identificare l'artistico con il bello: «Il *proton pseudos* nel campo dell'estetica e della teorica dell'arte consiste nell'identificazione dell'arte con la bellezza; come se l'uomo avesse bisogno dell'arte per farsi creare un mondo del bello; è da questo primo errore che derivano tutti gli altri equivoci. Sarebbe da cercare quando questo preconetto si sia affacciato per la prima volta e dove abbia le sue radici. Pare che sia antichissimo ed abbia un fondamento tanto plausibile da giustificare il suo dominio incontrastato fin dai tempi più remoti nella sfera tutta di queste ricerche» (Af. n. 2).

Quindi non si deve identificare l'estetica con la filosofia dell'arte: «Il problema fondamentale dell'estetica è affatto differente da quello della filosofia dell'arte. Se l'estetica vede nel giudizio d'arte un giudizio estetico, nell'attività artistica un produrre estetico, lo fa a tutto suo rischio e pericolo; ma l'indagine propriamente filosofica dell'arte deve procedere in piena indipendenza, ed avrà da dimostrare come, mentre l'estetica pretende che l'arte le renda giustizia, non rende essa stessa giustizia all'arte; e giungerà alla conclusione che la struttura interiore dell'arte è tale da non potersi riconoscere nell'estetica, e che ci si serve di un metodo del tutto errato quando si pensa di attingere alle radici dell'arte attraverso la considerazione estetica» (Af. n.6). Quel che Fiedler chiama «filosofia dell'arte» è assimilabile a quello che sarebbe diventato il concetto dessoiriano di «scienza generale dell'arte», vale a dire una teoria dell'arte indipendente dalle poetiche particolari. Fiedler riconosce a Kant il merito di non aver identificato teoria del bello e teoria dell'arte, aspetto questo della sua dottrina che i pensatori che vennero dopo di lui giudicarono una mancanza. Dunque, «le opere d'arte non devono venir giudicate sui precetti dell'estetica» (Af. n.9).

Bisogna poi opporsi alla tirannia del bello: «Che esista una Bellezza assoluta, fissa, immutabile, di modo che si tratti solo di scoprirla, e compito dell'arte sia esprimerla mediante rappresentazione, è un avanzo del pensiero dogmatico, simile ad un frammento ancora in piedi di un edificio rovinato» (Af. n.25). E ancora: «Tradizionalmente bello ed arte sono avvinti l'un l'altro, i loro effetti vengono confusi, si ascrivono all'arte effetti che derivano unicamente dal bello, al bello effetti che possono essere causati solamente dall'arte» (Af. n.29). Fiedler non manca di polemizzare con la dicitura, «venuta in uso in tempi recenti», di «arti belle»: «Mentre l'impiego della parola "arte" conduce a tanta diversità di concetti, l'espressione "arte bella", per indicare arte nel senso più alto, è la prima causa della confusione di idee che regna in questo campo» (Af. n.61). Si nota una urgente esigenza di chiarezza terminologica, di una parola che dica correttamente la cosa, esigenza che, come vedremo, Dessoir avrebbe fatto propria. Inoltre Fiedler vuole affrancarsi da certo edonismo delle estetiche formalistiche che si basavano sul concetto di «forma gradevole» (che costituisce il medium per l'identificazione arte=bello), laddove egli, sottolineando le qualità puramente visive dell'oggetto artistico, parla di «forma chiara» .

⁹ Croce, Benedetto (1902), *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 531-534; Id. (1911), «La teoria dell'arte come pura visibilità», in Id., *Storia dell'estetica per saggi*, Bari, Laterza, 1967, pp. 259-272.

¹⁰ L'importante scritto di Banfi si può ora leggere anche con il titolo «Introduzione a Fiedler», in Id. (1988), *Vita dell'arte. Scritti di estetica e di filosofia dell'arte*, Reggio Emilia, Istituto A. Banfi, 1988, pp. 341-376.

Va infine esclusa la concezione dell'arte come imitazione della natura: Come il linguaggio non è mera traduzione di pensieri per così dire già pronti, così l'arte non è mimesi di una natura già data, che si tratterebbe solo di rendere nella rappresentazione figurativa, visibile. L'arte è natura, poiché esprime la natura come visibilità, ma non è imitazione della natura. L'arte, per dirla con Klee¹¹, non imita il visibile, ma *rende visibile*. L'artista – afferma Fiedler – «in tanto è artista in quanto ha nell'arte il mezzo di esprimere cose tali che solo attraverso l'arte possono giungere all'espressione» (Af. n.17)¹². È la teoria humboldtiana del linguaggio non come *érgon* (opera), ma come *enérgeia* (attività), ad essere qui rivitalizzata ed estesa al fare artistico (cfr. gli Aff. nn. 104-105-106).

Riagganciandosi al criticismo kantiano, e all'idea di una costituzione soggettivo-trascendentale (formale) della realtà, Fiedler sottolinea la produttività del vedere artistico (si ricordi il già citato accento posto da Formaggio sull'«atto costruttivo dell'esprimere»: FTA, 7): non esiste realtà al di fuori di quella percettiva e rappresentativa; non c'è quindi un mondo reale «là fuori», che l'artista poi dovrebbe «copiare» sulla sua tela. Arte e realtà in Fiedler coincidono, nel senso che l'arte (figurativa) è una modalità di conoscenza della realtà nel suo aspetto visibile: l'arte – dice Fiedler – «è linguaggio al servizio della conoscenza» (Af. n.36).

Da queste posizioni di Fiedler, che abbiamo riportato nell'esposizione icastica che ne danno gli aforismi (pubblicati postumi nel 1914), ma che erano già state avanzate nei suoi lavori risalenti agli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento, avrebbe preso le mosse, non tuttavia senza riserve¹³, Max Dessoir (1867-1947) – frequentato a Berlino dal maestro di Formaggio, Banfi –, fondatore nel 1906 della rivista *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* e autore sempre nello stesso anno dell'omonima opera che per prima sistematizza la distinzione di artistico ed estetico. Notevole estetologo e “operatore culturale” (nel 1913 promosse a Berlino il I Congresso internazionale di Estetica), Dessoir condivide con Fiedler molte posizioni, a partire dall'ultima menzionata, cioè dalla critica alla concezione mimetica dell'arte: «Si può considerare una cosa certa che l'arte non ripete mai il dato» (ESA, 160), anche se «la lontananza dalla natura non è ancora, di per sé, valore» (ESA, 251). D'altra parte, le opere d'arte sono, per così dire, cose di questo mondo, si presentano a noi come oggetti, che reclamano una risposta. Ma il modo tradizionale di corrispondere alle rivendicazioni delle opere, quello estetico, è per Dessoir irrimediabilmente compromesso a causa di radicati pregiudizi e gravi equivoci, che producono una confusione nel linguaggio e nel metodo, e che mescolano tra loro campi diversi.

Vanno dunque operate le seguenti precisazioni di campo fra artistico, estetico e bello. «I contemporanei – scrive Dessoir – cominciano a dubitare che effettivamente il bello, l'estetico e l'arte stiano fra di loro in una relazione che si può quasi definire unità di essenza» (ESA, 51). E ancora: «La sfera dell'estetico è più vasta di quella dell'artistico. [...] Con ciò

¹¹ Klee, Paul (1920), «Confessione creatrice», in C. Fontana (a cura di), *Preistoria del visibile. Paul Klee*, Milano, Silvana Ed., 1996, p. 23. Su Klee si veda: Formaggio, Dino (1991), «La genesi dei mondi possibili in Paul Klee», in Id., *I giorni dell'arte*, Milano, Franco Angeli, pp. 95-101.

¹² «L'arte non ha nulla a che fare con figure che troverebbe prima e indipendentemente dalla propria attività; inizio e fine della sua attività, piuttosto, consistono nella creazione di figure che acquistano esistenza soltanto grazie a essa. Ciò che l'arte crea non è un secondo mondo a fianco di un altro che esisterebbe comunque senza di essa, ma con e per la coscienza artistica essa produce il mondo per la prima volta» (Fiedler, «Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa», cit., p. 56).

¹³ Si veda il riferimento agli impedimenti procurati a Fiedler dal suo «positivismo» (ESA, 236). Cfr. anche Dessoir, Max (1914), recensione di *Konrad Fiedlers Schriften über Kunst, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n° 9, 1914, p. 568.

non si afferma che l'ambito dell'arte sia un settore angusto. Al contrario: l'estetico non esaurisce il contenuto e il fine di quel campo del creare umano che chiamiamo sinteticamente "l'arte"» (ESA, 52-53).

Innanzitutto, dunque, il bello non coincide con l'estetico, l'estetico è più ampio del bello. Infatti nel campo dell'estetico possiamo individuare almeno le seguenti coppie di categorie estetiche, di concetti cioè che esprimono delle valutazioni estetiche: bello/brutto, carino/sublime, comico/tragico (cfr. ESA, 143-158). L'estetico si profila per Dessoir allora come quell'insieme oggettivo di tratti che sono disponibili ad un apprezzamento estetico. Si comprende così come io possa avere un piacere o godimento estetico anche di cose non belle, poiché il bello non è che una possibilità dell'estetico, anche se Dessoir ammette che è quella *par excellence*, meno compromessa con elementi extraestetici: «Il bello si dilata quasi irresistibilmente fino al concetto dell'estetico, in quanto fra tutte le categorie è quella che ha meno a che fare con il senso reale delle cose; con altrettanta forza tale concetto tende all'unità con l'arte, perché possiede in sommo grado la necessità sentimentalmente intuitiva, la forma riccamente e armoniosamente compiuta» (ESA, 146).

Ora, l'estetico come insieme delle esperienze descrivibili da quelle categorie o *Grundgestaltungen* non esaurisce l'artistico. Se l'estetico è ciò che è disponibile ad un apprezzamento secondo quelle categorie, queste non riguardano solo l'arte, ma coinvolgono l'esistenza tutta, così che «l'estetica si fa scienza di tipi della visione del mondo e della vita» (ESA, 143). Ma, da parte sua, l'arte non si limita a offrire occasioni di esperienza estetica, cioè di fruizione sensibile, di godimento di situazioni che possono ingenerare sentimenti di piacere o dispiacere; questa è solo una delle *funzioni* che caratterizzano l'arte, fra le quali vanno menzionate almeno quella spirituale, sociale, etica (cfr. ESA, cap. X).

Se poi, in particolare, il bello artistico non esaurisce il bello in generale (pensiamo ad esempio al bello di natura), non esclude cioè altre modalità della bellezza, d'altra parte non tutto l'artistico è bello: non tutte le arti, non tutti gli stili, possono essere compresi tramite la categoria di bellezza. Anzi, alcune manifestazioni artistiche, come il gotico di cui di lì a qualche anno avrebbe trattato Worringer¹⁴, non hanno proprio nulla a che vedere con il bello. Resta vero, per Dessoir come per Worringer, che alcune opere d'arte, come quelle classiche, sembrano avere con il bello un rapporto preferenziale: l'arte classica è l'arte bella per antonomasia.

Formaggio riconnette la posizione dessoiriana (e fiedleriana) di critica dell'identificazione di bello e artistico alle vicende delle avanguardie artistiche ai primi del Novecento: «Quel che questi teorici avevano sott'occhio era il grande rivolgimento tedesco operato dall'espressionismo e dall'astrattismo. Non per nulla il Dessoir dovrà subire lo stesso ostracismo che quei movimenti subirono con l'avvento di Hitler al potere. La *Kunstwissenschaft* sorge evidentemente sposando la causa di quei movimenti. [...] Ondate di arte "primitiva" e barbarica scavalcano le forme belle e le travolgono. Il "bello" non basta più in nessun modo per la comprensione dei nuovi modi artistici» (FTA, 204). Va tuttavia ricordato, come si può evincere dal § 4 «Die malerische Bildkunst» del capitolo IX dedicato a «Raumkunst und Bildkunst» della sua *Ästhetik*, che Dessoir personalmente non si entusiasma

¹⁴ «Il Gotico non ha nulla a che fare con la bellezza»; piuttosto con il sublime, dal momento che l'ornamentazione gotica che si moltiplica all'infinito è caratterizzata da Worringer nei termini di una «*sublime isteria*» (Worringer, Wilhelm (1911), *I problemi formali del gotico*, Venezia, Cluva, 1985, rispettivamente alle pp. 14 e 54).

affatto per le nuove esperienze artistiche, di cui rileva o la caduta in un platonismo essenzialistico (cubismo) o, all'estremo opposto, l'irrazionalismo dell'esperienza vissuta (espressionismo).

Se dunque lo *Zeitgeist* congiungeva Dessoir alle vicende artistiche primonovecentesche più che non i suoi gusti personali in fatto di arte, è piuttosto alle trasformazioni occorse nell'ambito della storiografia artistica di lingua tedesca a cavallo tra Otto e Novecento – in primis a Heinrich Wölfflin e ad Alois Riegl – che bisogna guardare per comprendere il terreno storico-teorico sul quale ha potuto innestarsi la *allgemeine Kunstwissenschaft*. A questo nesso Formaggio avrebbe dedicato l'articolo-recensione del 1957 «Giudizio storico e teoria dell'arte nella scuola viennese»¹⁵ e, più analiticamente, l'importante saggio del 1958 «Max Dessoir e il problema di una “scienza dell'arte”»¹⁶.

Con opere quali *Rinascimento e barocco*¹⁷ di Wölfflin e *Industria artistica tardoromana*¹⁸ di Riegl si guadagnano alla dignità della considerazione storiografica anche epoche ritenute tradizionalmente “brutte” dall'estetica classicistica e quindi “decadenti” rispetto ai canoni della Grecia classica e del Rinascimento italiano. Questa apertura avrebbe successivamente contribuito a creare lo spazio per il recupero novecentesco della primitività e delle arti “altre”, esotiche nel tempo e nello spazio.

Ma, ed è quel che più ci interessa qui, in tali ricerche storiografiche, dedicate all'enucleazione delle caratteristiche fondamentali degli stili artistici e delle leggi che ne regolano l'evoluzione, sono all'opera delle *categorie estetiche* nel senso originario di *estesiche*, della sensibilità, che descrivono la correlazione fra mondo e corpo proprio, così come si configura nell'esperienza dello spazio – naturale e figurativo. Come sottolinea Formaggio già nella *Fenomenologia*, «la filosofia può già configurare, specialmente per merito di studi sorti dalla diretta osservazione storica dell'arte – come avviene per Alois Riegl, per W. Worringer, o anche dallo studio di movimenti di cultura come in Spengler o in Frobenius –, una coscienza critica del problema della visione spaziale» (FTA, 154)¹⁹

Nonostante questi autori affrontino epoche e stili artistici molto eterogenei, essi fanno ricorso ai medesimi apparati categoriali, polarizzati in coppie oppositive (lineare-pittorico in Wölfflin; visione vicina-visione lontana in Riegl, entrambe riconducibili al binomio tattile-ottico²⁰). Tali coppie pongono gli estremi puri entro i quali, in un graduarsi continuo, si concretizzano le varie possibilità di relazioni dei soggetti (anzi, delle anonime comunità umane – siamo nel campo della “storia dell'arte senza nomi”) con il mondo sensibile in generale. Tali possibilità riguardano dunque la corporeità vivente che abita il mondo, toccandolo (sia pure con l'occhio), vedendolo e muovendosi cinesteticamente in esso.

¹⁵ In *aut aut*, n° 38, 1957, pp. 151-161; poi raccolto con il titolo «Giudizio storico e Storia dell'arte» in Formaggio, Dino (1962) *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina.

¹⁶ In *Rivista di Estetica*, n° 2, 1958, pp. 229-260; poi raccolto con il titolo «Max Dessoir e il problema di una “scienza generale dell'arte”», in Formaggio, Dino (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon; anche in Id. (1991), *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica; Id. (1996), *Filosofi dell'arte del Novecento*, Milano, Guerini.

¹⁷ Wölfflin, Heinrich (1888), *Rinascimento e barocco*, Firenze, Vallecchi, 1988.

¹⁸ Riegl, Alois (1901), *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze 1953.

¹⁹ Per un esame di questo problema in questi e in altri autori ad essi vicini cfr. Pinotti, Andrea (1998), *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis, 2001.

²⁰ Tanto Wölfflin quanto Riegl desumono la coppia tattile-ottico dalla percettologia di Hildebrand, Adolf von (1893), *Il problema della forma nell'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica ed., 2001.

L'individuazione del radicamento corporeo delle categorie estetiche che permettono di descrivere gli stili artistici solleva il problema del rapporto tra percezione naturale e rappresentazione artistica: pur con non poche ambiguità e tentennamenti, Riegl e Wölfflin sembrano alludere all'ipotesi che si dia storicità non solo, come è ovvio, delle modalità di raffigurazione artistica, ma anche, e in modo ben più fondamentale, della percezione cosiddetta "naturale", e che questi due ambiti storici siano non deterministicamente e causalmente connessi, ma almeno correlati. Questa ipotesi – rifiutata decisamente dal neokantiano Panofsky e invece accolta e radicalizzata da Benjamin, entrambi loro allievi su questo punto contrapposti – investe il piano del trascendentale, nella misura in cui riguarda le condizioni di possibilità dell'esperienza estetica; è un trascendentale evidentemente storicizzato e materializzato rispetto a quello puro kantiano: non si dà più uno spazio universale, ma tante forme dello spazio quanti sono gli stili percettivi che le raffigurano.

È in questa prospettiva trascendentale e di correlazione fra artistico ed estetico che si deve leggere quanto Wölfflin scrive ne *L'arte classica*: «Sarebbe naturale che ogni monografia storico-artistica contenesse al contempo un pezzo di estetica»²¹. Quel che qui si intende è che la considerazione estetica nel senso di estetica dell'opera d'arte è imprescindibile nel momento in cui nell'opera si dà a vedere un momento correlativo tra la sfera della raffigurazione artistica e la sfera della percezione sensoriale.

Ritradotto nei termini di Dessoir, questo problema suonerebbe all'incirca così: la considerazione dell'opera d'arte, in quanto cosa fra le cose, oggetto sensibile, non può totalmente e nettamente andare disgiunta dall'estetica in quanto dottrina della conoscenza sensibile²², delle strutture oggettive delle cose sensibili e degli atteggiamenti soggettivi che a tali strutture si correlano e corrispondono. Ma questo non può non condurre alla seguente conclusione: «L'estetica e la scienza sistematica dell'arte non si possono distinguere completamente» (ESA, 160).

Nel saggio del 1958 dedicato a Dessoir, Formaggio – pur affermando che «quello che oggi si può recuperare del Dessoir sul terreno di una possibile scienza dell'arte non è moltissimo»²³ – continua a ritenere «la distinzione, metodologicamente essenziale e feconda, tra l'esteticità e l'artisticità» come «la chiave di volta»²⁴ del progetto di Dessoir, che era (per il suo autore) e rimane (per Formaggio) «un grande compito a venire»²⁵. Ma ora, più che di una delimitazione netta di cui sosteneva l'esigenza nella *Fenomenologia*, preferisce parlare di una «distinzione *relazionata* di campo tra l'estetico e l'artistico»²⁶. Il percorso condotto nel saggio attraverso quella fase di preparazione della *allgemeine Kunstwissenschaft* che abbiamo visto rappresentata dalla «storia dell'arte senza nomi» di Riegl e Wölfflin permette a Formaggio di affiancare – nella sua interpretazione di Dessoir e di conseguenza nella sua assunzione della problematica del rapporto di estetico ed artistico – l'accezione estetica dell'estetico all'accezione estetica, che era dominante, anche per motivi polemici e anti-ideologico-dogmatici, nella *Fenomenologia della tecnica artistica*. Se nell'introduzione a

²¹ Wölfflin, Henrich (1899), *Die klassische Kunst*, Basel, Schwabe, 1948, pp. 5-6.

²² Si veda anche Fiedler a tal riguardo: «Che per estetica si intenda la scienza della conoscenza sensibile, si può ammetterlo, ma che come oggetto finale di questa conoscenza sensibile si pongano il bello e il brutto, questo è sbagliato» (Af. n.7).

²³ Cito da Formaggio, *Filosofi dell'arte del Novecento*, cit., p. 91.

²⁴ Ivi, p. 92.

²⁵ Ivi, p. 97.

²⁶ Ivi, p. 100 (c.vo mio).

FTA, in polemica contro le estetiche estatiche, eravamo stati posti di fronte alla necessità di «una netta distinzione di campo, in esperienza ed in idea, tra artisticità ed esteticità», e alla convinzione secondo cui ciascun campo fosse «interamente scindibile» dall'altro» (FTA, 3), la formula della «distinzione *relazionata*» che troviamo nel saggio su Dessoir recupera, proprio in base al primato dell'estetico come estesico (primato condiviso anche, come è noto, dalla fenomenologia husserliana, e che Formaggio poteva reperire altresì nella riflessione del suo maestro Baratonò sul «mondo sensibile»²⁷), la possibilità di una diversificazione degli ambiti pur nella loro correlazione fondata sulle strutture sensibili dell'opera – proprio quelle con le quali si confronta, come in più punti evidenzia Formaggio in questi e in altri successivi suoi studi, il *Leib* dell'artista, la sua corporeità vivente.

È quella corporeità che peraltro Formaggio non si limitava a teorizzare, ma praticava in prima persona nell'esperienza personale del gesto artistico, di pittore e di scultore²⁸, che lo rendeva particolarmente sensibile al momento fattivo dell'artistico²⁹.



Marcantonio Raimondi
Ritratto di Raffaello
(c. 1520)

Stampe bolognesi di Marc'Antonio Raimondi intagliatore, Bologna, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto Disegni e Stampe

<http://www.aperto.gdspinacotecabo.it/?q=node/1137>

Vi è una incisione di Marcantonio Raimondi che ritrae Raffaello avvolto nel suo mantello, senza che gli si possano vedere le mani. Forse Lessing l'ebbe davanti agli occhi quando, nell'*Emilia Galotti* (1772), volle mettere in bocca al pittore Conti la fatale domanda: «Raffaello non sarebbe forse stato comunque il più grande genio pittorico anche se fosse sfortunatamente venuto al mondo senza mani?»³⁰. Le conseguenze che si potevano trarre da questa arrischiata domanda, che si intendeva come retorica, non mancarono di critici anche caustici: Nietzsche, per non fare che un nome, ironizzava sui molti geni senza mani in

²⁷ Cfr. Baratonò, Adelchi (1934) *Il mondo sensibile*, Messina, Principato. Si veda anche la «Prefazione» di Formaggio alla riedizione di Baratonò, Adelchi (1945), *Arte e poesia*, Milano, Bompiani, 1966.

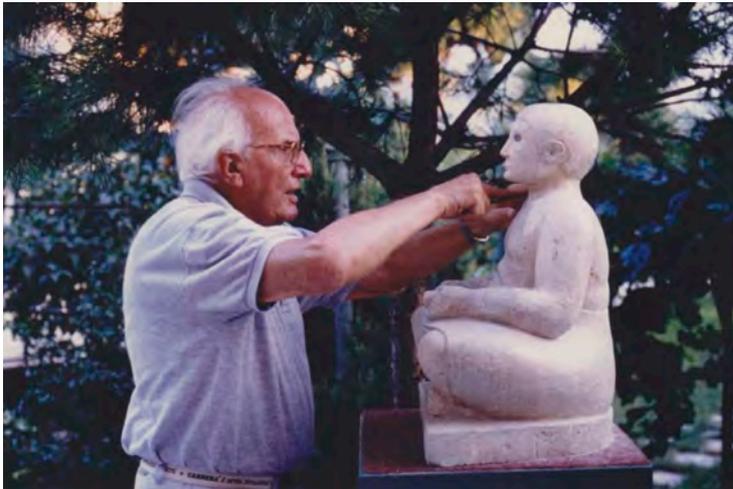
²⁸ «Bisogna anche dire che in questo interrogatorio, l'interrogante, per una sua pratica concreta e diretta sia delle tecniche della pittura e della scultura, sia della critica militante delle arti cosiddette figurative, si rendeva benissimo conto dei pericoli più che dei vantaggi derivanti da tale sua posizione per l'attrazione e l'influenza che, in qualche modo, tale pratica poteva esercitare sull'ago di direzione della ricerca» (FTA, 4).

²⁹ Il centro della riflessione di Formaggio è «più nel momento fattivo dell'esperienza artistica, che non in quello dell'opera già fatta o in quello fruitivo» (Scaramuzza, «Prefazione», in FTA, XVI).

³⁰ Lessing, Gotthold (1772), *Emilia Galotti*, Torino, Einaudi, 2012, atto I, scena IV, p. 10. Su questo *topos* cfr. Bloemacher, Anne (2011), «Raphael's Hands», *Predella*, n° 29 (disponibile on line sul sito <http://www.predella.it/>).

circolazione, ed esige per contro almeno 500 mani «per tiranneggiare il “kairos”, “il momento giusto”, – per acciuffare il caso!»³¹.

Ma nella sua *Estetica* Benedetto Croce aveva sentenziato nel capitolo I: «Una Madonna di Raffaello, si crede, avrebbe potuta immaginarla chiunque; ma Raffaello è stato Raffaello per l'abilità meccanica di averla fissata sulla tela. Niente di più falso»³². E nel capitolo XV aveva relegato il momento tecnico all'«attività pratica dell'estrinsecazione», ribadendo quanto già sostenuto fin dal 1900, anno delle *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*: «Un'invasione del pratico nel teoretico è anche il concetto dei *mezzi d'espressione*, o della *tecnica* artistica [...]. Ma l'espressione non ha *mezzi*: essa *vede qualcosa*, non *vuole un fine*»³³.



Dino Formaggio al lavoro de *Lo Scriba*, ottobre 1992; fotografia riprodotta nel catalogo *L'arte. Il senso di una vita. Disegni – acquerelli – oli – sculture*, a c. di S. Giorato, mostra al MAC di Teolo, 20 settembre-20 novembre 2014, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2014, p. 12.

98

Contro l'idea di una concezione o concepimento dell'opera d'arte amediati, detecnizzati e decorporeizzati, Fiedler aveva già precisato che «l'arte comincia soltanto quando cessa l'intuizione»³⁴. La raffigurazione è gesto, processo motorio che configura per l'occhio un prodotto che l'occhio stesso non potrebbe fare da sé (né tantomeno lo potrebbe lo “spirito”): un prodotto che è costituito sviluppando una rappresentazione visiva, rendendo visibile qualcosa che prima non esisteva, e che inizia esattamente a essere là dove cessa la visione, nel punto cioè in cui l'occhio passa il testimone alla mano.

Dessoir e Utitz avrebbero proseguito questo pensiero. Non è certamente un caso, a tal proposito, che fra le varie citazioni da questi autori due passi trascelti da Formaggio, e riportati a poca distanza l'uno dall'altro, ribadiscano proprio il rigetto del *topos* lessinghiano del “Raffaello senza mani”. Sentiamo la voce di Dessoir: «Alla vecchia opinione che gli artisti creino per un'illuminazione – come se essi trovassero in se stessi improvvisamente l'opera compiuta per un atto quasi di grazia divina – si collega l'idea che ha trovato nella frase di Lessing la sua espressione più rilevante “Raffaello senza mani”. Secondo tale deplorabile dogma estetico in questo quadro interno ottenuto senza azione è contenuta la vera opera d'arte» (cit. in FTA, 201). E ora quella di Utitz: «Ciò che l'artista sperimenta nel suo

³¹ Nietzsche, Friedrich (1886), *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1986, § 274, p. 196.

³² Croce, Benedetto, *Estetica*, cit., p. 13.

³³ Croce, Benedetto (1900), *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Napoli, Bibliopolis, 2002, p. 22.

³⁴ Fiedler, «Sull'origine dell'attività artistica», cit., p. 114.

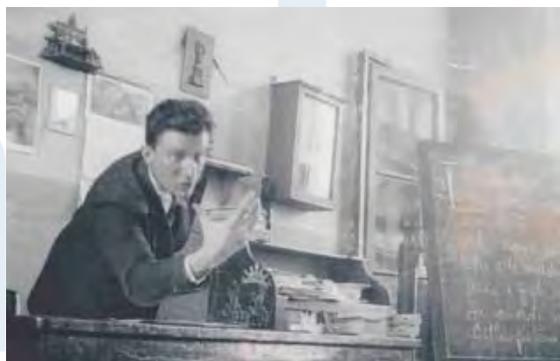
materiale è già un'esperienza in se stessa, di modo che il passaggio dall'esperienza all'organizzazione di parole o colori è una via e non un balzo. Questa forma di esperienza si chiarisce per mezzo del continuo, incessante lavoro sul materiale, per mezzo dell'ininterrotto esercizio a trattarlo. A buon diritto perciò molti studiosi hanno ripudiata la sentenza di Lessing, che Raffaello avrebbe potuto essere il più grande genio pittorico anche se fosse nato senza le mani» (cit. in FTA, 212).

Dino Formaggio, che aveva mani possenti e che non temeva di metterle «in pasta»³⁵, ha abbracciato questo ripudio nella teoria estetica e nella pratica artistica in cui quella teoria si prolungava e si inverteva, come il suo corpo si prolungava nelle protesi strumentali: «Se lascio la macchina da scrivere per l'officina – confessava in una nota autobiografica – è perché là mi chiamano strumenti di più palpabili amorosi possessi del vivente: carezzare di lime, abbracci di pinze e di morse e morsetti, fiamme esaltanti di saldatrici, musiche di incudine e di martelli, lastre (il rame rutilanti di luce solare, ritagli residuali delle messe in opera di nuove grondaie, che ora attendono la loro rinascita metamorfica dalle mani pensanti, per uscire in nuove forme di foglie, fiori, pastori picassiani, mitiche figure danzanti ed altre diavolerie»³⁶. Gli *objets trouvés*, i residui delle lavorazioni altrui che tanto amava, non venivano mai assunti come tali, ma sempre metabolizzati in nuove forme e nuove configurazioni; gli era profondamente estraneo il ready-made duchampiano, che in fondo potrebbe ben ritenersi il perfetto compimento contemporaneo dell'idea del Raffaello monco (la mano dell'artista serve ormai solo per firmare l'oggetto seriale, investendolo dell'autorialità geniale). Assai significativo è il fatto che gli piacesse non solo *fare* le proprie opere, ma anche *rifare* quelle altrui (è il caso dello *Scriba* del Louvre sopra citato): una nobile prassi da copista dell'arte, attraverso la quale si disponeva a comprendere in profondità la materia formata, ad afferrarla nel senso più manuale del termine (come manuale è il *cipio* del *conceptum*, il *greifen* del *Begriff*) ripercorrendone col proprio corpo i gesti necessari a quella singolare configurazione.

99

Appartiene in pieno a tale costellazione “formatrice” – nella reciprocità del formare e del venire al contempo formato – la sua stessa vita di insegnante: alle scuole elementari, al liceo, all'università. Una bella fotografia ritrae il ventenne Dino Formaggio, giovane maestro di scuola elementare («una scuola che mi ha fatto scuola»³⁷), nel paesino di Motta Visconti. In primo piano campeggia la sua mano destra, che sostiene espressivamente il discorso didattico e dà forma e corpo all'insegnamento.

FEBBRERO
2015



Dino Formaggio maestro alla scuola elementare di Motta Visconti, anno scolastico 1933-34; fotografia riprodotta nel catalogo *L'arte. Il senso di una vita. Disegni – acquerelli – oli – sculture*, a c. di S. Giorato, mostra al MAC di Teolo, 20 settembre-20 novembre 2014, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2014, p. 32.

³⁵ Cfr. Neri, Guido Davide, «Dino Formaggio uomo d'arte», in *Il canto di Seikilos*, cit., pp. 131-133, qui p. 132.

³⁶ Formaggio, Dino (1997), «Minima personalia», *Belfagor*, 30 novembre, pp. 8-9.

³⁷ Formaggio, Dino (1993), «Storia di un uomo in cammino col suo carro. Una autobiografia di Dino Formaggio», in Id., *Riflessioni strada facendo. Un cammino verso il sociale*, Milano, Mimesis, p. 20.

«Forma: formare giovani teste, formare vite, formare arte, formare 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»³⁸.

Bibliografia:

A.A.V.V. (1995), «Arte y ciencia nel pensiero di Dino Formaggio», en *Il canto de Seikilos. Scritti per Dino Formaggio nell'ottantesimo compleanno*, Milano, Guerini, pp. 137-146.

Banfi, Antonio, (1988), *Vita dell'arte. Scritti di estetica e di filosofia dell'arte*, Reggio Emilia, Istituto A. Banfi; trad. esp. (1987) *Filosofía del arte*, Barcelona, Península.

Baratono, Adelchi

- (1934) *Il mondo sensibile*, Messina, Principato.

- (1966), *Arte e poesia*, Milano, Bompiani, 1966.

Bloemacher, Anne (2011), «Raphael's Hands», *Predella*, n° 29 (on line sul sito <http://www.predella.it/>).

Croce, Benedetto

- (1967), *Storia de la estética para saggi*, Bari, Laterza.

- (1990), *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Milán, Adelphi, pp. 531-534

- (2002), *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e lingüística general*, Napoli, Bibliopolis.

Dessoir, Max

- (1986), *Estetica e scienza general dell'arte*, presentación de D. Formaggio, Milano, Unicopli.

- (1914), rassegna di *Konrad Fiedlers Schriften über Kunst, Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, n° 9.

Fiedler, Konrad (2006), *Scritti sull'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica ed.

Formaggio, Dino

- (1953), *Fenomenología della técnica artistica*, Milano, Nuvoletti; ried. (1978) con prefazione di G. Scaramuzza, Parma-Lucca, Pratiche.

- (1962), *Studi di estetica*, Milano, Renon.

³⁸ Ivi, p. 17.

- (1962) *L'idea di artisticità*, Milano, Ceschina.
- (1991), *I giorni dell'arte*, Milano, Franco Angeli.
- (1991), *Problemi di estetica*, Palermo, Aesthetica.
- (1996), *Filosofi dell'arte del Novecento*, Milano, Guerini.
- (1997), «Minima personalia», *Belfagor*, 30 de noviembre.
- (1993), *Riflessioni strada facendo. Un cammino verso il sociale*, Milano, Mimesis.

Fontana, C., a cura di (1996), *Preistoria del visibile. Paul Klee*, Milano, Silvana Ed..

Giorato, S., a cura di (2014) *L'arte. Il senso de una vita. Disegni – acquerelli – oli – sculture*, mostra al MAC di Teolo, 20 settembre-20 novembre 2014, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2014.

Grosse, Ernst

- (1894), *Die Anfänge der Kunst*, Leipzig, Mohr;
- (1900), *Kunstwissenschaftliche Studien*, Tübingen, Mohr.

Hildebrand, Adolf von (2001), *Il problema della forma nell'arte figurativa*, Palermo, Aesthetica ed.

Junod, Philippe (1976), *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'Art Moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Lausanne, L'Age d'Homme;

Lessing, Gotthold (2012), *Emilia Galotti*, Torino, Einaudi.

Majetschak, Stephan (1997), edit., *Auge und Hand. Konrad Fiedlers Kunsttheorie im Kontext*, München, Fink.

Mallgrave, Harry F., Ikonomou, Eleftherios (1994), edits., *Empathy, Form and Space. Problems en German Aesthetics 1873-1893*, Santa Monica (California), The Getty Center for the History of Art and the Humanities;

Nietzsche, Friedrich (1986), *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi.

Pinotti, Andrea

- (1997), a cura di, *Estetica ed empatia*, Milán, Guerini.
- (2001), *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis.

Riegl, Alois (1953), *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze.

Schmarsow, August (1905), *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Berlin, Gebr. Mann, 1998). para las teorías de la *Einfühlung*

Scrivano, Fabrizio (1996), *Lo spazio y le forme. Basi teoriche del vedere contemporaneo*, Firenze, Alinea;

Semper, Gottfried (1992), *Lo stile nelle arti tecniche y tettoniche, o estética pratica*, Roma-Bari, Laterza.

Utitz, Emil (1972), *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, München, Fink.

Wölfflin, Heinrich

- (1988), *Rinascimento e barocco*, Firenze, Vallecchi.

- (1948), *Die klassische Kunst*, Basel, Schwabe.

Worringer, Wilhelm (1985), *I problemi formali del gotico*, Venecia, Cluva.