Il gioco della formatività. Note a margine su Dino Formaggio interprete di Alberto Biasi

Alberto Giacomelli

Troppo spesso, come mostrava Dino Formaggio con la consueta intensità speculativa, quella che fu la fertile realtà delle avanguardie italiane e non solo – realtà attraversata da inquietudini e da complessità irriducibili – è stata avvilita in una schematica *lectio facilior* fondata su una serie di "ismi". Real*ismo*, astratt*ismo*, concret*ismo*, figurativ*ismo*, oggettiv*ismo*, cinet*ismo* spesso altro non sono che formulazioni vuote, generalizzazioni astratte incapaci di cogliere, per esempio, la specificità dell'opera figurativa di Alberto Biasi, allergica a generiche grammatiche e a interpretazioni banalizzanti. Altrettanto spesso, insegnava Formaggio, il mondo di immagini che scaturiva dai movimenti di rivoluzione artistica quali il "gruppo enne", ha subito una dinamica di ipostatizzazione e di irrigidimento concettuale. Quello che emerge nelle immagini di Biasi, quello che cioè – fenomenologicamente – "appare" (*phainomai*) dai giochi di luce, dai discorsi segnici, dalle geometrie e dalle sperimentazioni ottiche dei suoi lavori, non è uno statico significato, ma un serio gioco di significati plurali, una dimensione vivente e vibrante segnata dal dinamismo.

Se Formaggio affermava che «"forma" oggi non significa più qualcosa di statico, uno e immobile, come l'idea iperu-

ranica di un'antica cultura dell'Essere […]»[1], appare forse proficuo far interagire l'esperienza artistica di Biasi non tanto con la nozione platonica di *idea*, quanto con quella aristotelica di *dynamis*, lì dove questo termine, difficilmente traducibile, indica la "potenza", quella dimensione fecondamente irrisolta che si contrappone a ciò che è "in atto", a quella condizione che i latini chiamavano *integritas rei*. Erede moderno della lezione aristotelica, Goethe condivide con lo Stagirita l'esigenza di far parlare i *fenomeni stessi*: di focalizzare lo sguardo sulla forma mobile e pulsante del sensibile. Ecco in che senso tutta la morfologia goethiana si articola intorno alle nozioni di *formazione* e *formatività*, e non intorno a quella di *forma*[2]. L'esperienza artistica viva, eloquente e pregna ha pertanto un proprio *carattere*, uno stile che non è *Gestalt*, forma compiuta, stabilità definita ovvero, ancora una volta, stasi, ma *Gestaltung*, processo *in fieri* di formazione, giacché sempre il suffisso tedesco *-ung* sta a indicare l'elemento cinetico di una prassi attiva. Pur non riferendosi esplicitamente a Goethe, Formaggio condividerebbe forse – nel descrivere l'opera di Biasi – questa impostazione di metodo che ha il suo perno nella "delicata empiria", in un'intima relazione simbiotica e simbolica, tra astrazione e concretezza, idea e prassi, teoria e vita, forma e movimento (lì dove *syn-ballein* indica, etimologicamente, l'azione dell'unire).

La relazione simbolica coinvolge peraltro soggetto e oggetto, nel momento in cui, rileva Formaggio, l'artista Biasi abdica al ruolo di demiurgo, rinuncia alla *hybris* prometeica del genio per divenire «un "operatore" progettuale, anzi,

---

[1] Cfr. *infra*, p. 39.

[2] Cfr. L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Milano, Bompiani, 2002.

meta-progettuale, produttore di oggetti e opere di verifica sperimentale scientifico-estetica»[3]. Ciò significa che l'artista non è mai pura soggettività che impone se stessa all'oggetto e alla materia: egli non crea – romanticamente – infondendo la propria esperienza di *individuo* all'oggetto, né intende produrre qualcosa di fine a sé stesso, un *unicum* da contemplare nel nome dell'*art pour l'art*. La dimensione di meta-progettualità evocata da Formaggio indica senz'altro una paradossale progettualità senza un fine, senza, cioè, una immediata ricaduta pragmatica e utilizzativa. E tuttavia ciò non deve far pensare che le figurazioni di Biasi vadano intese "classicamente" come qualcosa di inerte che ci sta semplicemente davanti nei termini del "bello-gratuito" o della "pura presenza" (l'oggetto come *Gegend-stand*). Così si capisce, scrive Formaggio, come «tutta la vecchia pittura e tutta la connessa concezione del quadro statico, fermo davanti, da contemplare, sia ormai lasciata indietro»[4].

Il rapporto soggetto-oggetto, quindi, non è unidirezionale: è piuttosto scambievole, dialettico, interattivo e, lo si diceva, operativo, e tale dinamica relazionale vale anche – in Formaggio come in Biasi – per quanto concerne l'intreccio arte-scienza. Già nel 1961, quando lavorava a Padova, nello Studio di via San Pietro, Biasi affermava: «L'artista opererà in maniera analoga al tecnico che crea la macchina. Sarà accusato di avere una conoscenza della scienza e non dell'arte, ma l'arte e la scienza hanno le stesse leggi»[5]. Ci sembra di cogliere, in questa breve e condensata esternazione, l'evidente ombra di Nietzsche e della sua nozione di

---

[3] Cfr. *infra*, p. 41.

[4] Cfr. *infra,* p. 43.

[5] I. Mussa (a cura di), *Il gruppo enne. La situazione dei gruppi in Europa negli anni 60*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 119.

"gaia scienza". Anche in questo caso la suggestione è nostra e non di Formaggio: tale accostamento non appare tuttavia troppo fantasioso se si legge, nell'espressione *fröhliche Wissenschaft*, una positiva con-fusione appunto tra l'elemento scientifico e quello artistico. Nel *Tentativo di autocritica* a *La nascita della tragedia* (1886), Nietzsche scrive: «*Vedere la scienza con l'ottica dell'artista e l'arte invece con quella della vita*»: questo proposito programmatico, che echeggia nelle parole di Biasi, compendia di fatto il senso della "gaia scienza"[6]. L'accostamento con Nietzsche guadagna consistenza se si nota poi – insieme a Formaggio – che "con Biasi siamo in presenza di una figura rinascimentale"[7]: tale affermazione non va letta, una volta di più, nei termini "vitruviani" ultra-umanistici di un uomo che è misura di tutte le cose, bensì nei termini "albertiani" di «un ideale di collaborazione sperimentale e sistematica tra scienza e arte, tra natura e matematica»[8]. Proprio al mondo rinascimentale, cioè a quell'epoca ancora irrisolta tra arte e scienza, magia e matematica, poesia e tecnica, segnata dalle sperimentazioni mistico-alchemiche di Paracelso, Bruno e Agrippa si richiama la nietzscheana "gaia scienza", che ha radici ancor più profonde nel mondo trobadorico francese, fruttifero terreno dal quale fiorisce la figura dell'*esprit libre*, anch'essa felicemente tesa, come le due estremità di un arco, tra l'avventura creativa dell'arte e il rigore della conoscenza scientifica.

Ecco che l'officina dello "spirito libero" Biasi diventa la finestra su un mondo insofferente alla compartimentazione

---

[6] Cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, trad. it. di S. Giametta, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, Adelphi, 1972, vol. III, t. I, *Tentativo di autocritica*, § 2, p. 6.

[7] Cfr. *infra*, p. 41.

[8] Cfr. *infra*, p. 37.

stagna dei saperi, propria di un artista-artigiano che incarna la "salute" connessa alla possibilità di «poter essere poeta e scienziato assieme, di poter esercitare una scienza non imbronciata né impettita, né soltanto seria»[9]. L'obiettivo critico dello Studio N, se non altro nella sua prima fase, va quindi riconosciuto in un modello di "scienza" che si pretenda puramente oggettivo, in una concezione di "tecnica" separata dall'orizzonte unitario della vita e dell'arte. Non vi è, in questa prospettiva, un "contemplare" che sia rescisso dal "fare", come del resto mostra esplicitamente una figura vicina a Biasi quale Edoardo Landi, che afferma: «Certamente ogni conoscere è di per se stesso anche fare, come ogni fare è conoscere. Noi siamo un'identità di organismo e spirito, la cui unità è vita psico-fisica»[10].

È probabilmente proprio questo che intende Formaggio con "sintesi attiva"[11]: collaborazione – o meglio, "solidarietà collaborativa" – tra le polarità di soggetto e oggetto, conoscere e agire, arte e scienza. Erede *sui generis* della cosiddetta "filosofia della vita", Formaggio non fu mai un "teoreta", uno "speculatore" puro, sprofondato nei rarefatti tecnicismi della filosofia intesa nei soli termini dell'astrazione metafisica: la nozione di "solidarietà collaborativa" convoca semmai l'invito fenomenologico a "tornare alle cose stesse", a conferire massimo valore alla concreta "fatticità" del quotidiano, ad una dimensione *pratica* del filosofare. Di qui l'amore di Formaggio non solo per la lezione fenomenologica husserliana (spesso del resto esposta problematicamente,

---

[9] G. Colli, Nota introduttiva a F. Nietzsche, *La gaia scienza e idilli di Messina*, trad. it. di F. Masini, Piccola Biblioteca, Milano, Adelphi, 2005, p. 22.

[10] I. Mussa (a cura di), *Il gruppo enne*, cit., p. 119.

[11] Cfr. *infra*, p. 42.

come mostrò Heidegger, a derive formaliste), ma anche – e soprattutto – per l'attenzione micrologica di Georg Simmel nei confronti del dettaglio, dell'ornato, dell'infinitamente piccolo e dell'"oggetto-soglia" (la cornice, il piedistallo, il manico della brocca, il mobile d'arredo)[12], o ancora nei confronti dell'"oggetto relazionale" (la lettera, il ponte, la porta). Formaggio si inserisce così (almeno in parte) nel solco di quella *Lebensphilosophie* simmeliana che è anzitutto indagine «sulle apparenze quotidiane e sul modo da cui sono plasmate da *stili* e *forme* socio-culturali»[13].

L'espressione "Solidarietà collaborativa" esprime d'altra parte anche lo spirito didattico del Gruppo N, inizialmente capitanato proprio da Biasi e da Manfredo Massironi, i quali proponevano, al fianco dell'educazione teorica, "una etica di vita collettiva"[14], che rendesse l'informazione culturale qualcosa di ulteriore sia rispetto alla sola esperienza teorica sia rispetto alla sola esperienza individuale. È così che già nel novembre del Sessanta la proposta grafica del Gruppo si arricchisce dei decisivi complementi della poesia concreta, dell'urbanistica e della musica sperimentale, e non è casuale che l'attività didattica di Biasi e Massironi nasca in concomitanza con una mostra collettiva dei maestri Balla, Burri, Fontana, Hartung, Mirò, Pollock, Wols e altri, né è casuale che tra il 28 e il 30 aprile del 1961 l'evento "Musica sperimentale" convogli al Teatro Verdi di Padova i brani di Amey, Bussotti, Brown, Pousseur, Rzewski, Cage, Schnebel,

---

[12] Cfr. D. Formaggio, L. Perucchi (a cura di), *Georg Simmel. Arte e civiltà*, Torino, ISEDI, 1976.

[13] B. Carnevali, A. Pinotti (a cura di), *L'estetica sociale: Simmel ritrovato*, introduzione a G. Simmel, *Stile moderno. Saggi di estetica sociale*, trad. it. di F. Peri, Torino, Einaudi, 2020, p. VII.

[14] I. Mussa (a cura di), *Il gruppo enne*, cit., p. 119.

Wolff, Young, Cardew e Metzger. Altrettanto non casuale è poi la relazione tra l'attività del gruppo N e la mostra dedicata alla "Poesia concreta" tenutasi a Padova nella piccola galleria tra il 18 e il 20 ottobre 1962, in cui vennero commentate opere di Simia Rodio, Mallarmé, Apollinaire, Joice, Pound, Cummings, Sanguineti e Balestrini, passando per le sperimentazioni linguistiche dadaiste e futuriste. È da questo sfondo pittorico-musicale-poetico che nasce la sperimentazione di Biasi sulla luce-colore e sulla spazialità assoluta.

Di particolare rilievo risulterà, nel contesto culturale padovano, l'"interdisciplinarietà tra oggetto sonoro e visivo" – sulla quale si concentrerà in modo particolare il torinese Enore Zaffiri – ma che coinvolgerà anche altre figure decisive e operative nell'ambito della composizione e dell'avanguardia elettronica a Padova. Ecco che «la non sempre aperta e felice provincia veneta» di cui parla Formaggio[15] inizia a sprovincializzarsi e a uscire dagli ormai consueti schemi categoriali del Modernismo di matrice primo-novecentesca.

E tuttavia alcuni importanti elementi di continuità si possono riconoscere tra il Biasi coinvolto nel dibattito architettonico coevo e la grande lezione urbanistica di maestri del Modernismo quali furono i direttori del Bauhaus Walter Gropius, Hannes Meyer e Mies van der Rohe: il progetto urbanistico di Padova risente così, nei primi anni Sessanta, degli echi della scuola di Weimar, di Dessau e di Berlino, filtrati dalla più recente mostra didattica sul "Piano regolatore di Amsterdam", che impegna il gruppo N in una importante riflessione sull'architettura sin dal dicembre del 1961.

---

[15] Cfr. *infra*, p. 48.

Se torniamo alla riflessione fenomenologica di Formaggio sulle opere di Biasi più recenti, dalle ricerche del Ciclo di *Politipi* degli anni Settanta agli sviluppi politipici dei *Minimi* degli anni Ottanta e dei primissimi anni Novanta, ciò che ci sembra meritevole di riflessione, in sede conclusiva, è l'evento ottico di Biasi come sorpresa ludica, come scaturigine di reazioni psicologico-emotive che ha l'obiettivo di coinvolgere lo spettatore a livello *fisico*, oltre che immaginativo. Di qui l'importanza, messa in luce da Formaggio, della dimensione del corpo. Le immagini del quadrato e del cerchio, gli ambienti ottici che creano spazialità illusionistiche e liminali, innescano eventi visuali inediti, fatti di foreste di lamelle, di luminescenze e di cromature che mutano al mutare dello sguardo e del movimento di chi osserva. Le variazioni di Biasi, i suoi «spazi oggetto» sono luoghi del mutamento e dell'indeterminatezza, esempi di una spazialità fenomenica che pongono «l'occhio in gioco»[16] invitando lo spettatore a vivere l'arte come un'esperienza attiva, e a percepire l'opera del Gruppo N, come fece Formaggio, nei termini di una passione mai sopita e di un'interrogazione sempre aperta.

---

[16] Il riferimento è alla fortunata mostra *L'occhio in gioco*, tenutasi a Padova tra il 24 settembre 2022 e il 26 febbraio 2023 presso il Palazzo Monte di Pietà in Piazza Duomo, a cura di L. M. Barbero per la parte storica e di G. Bartorelli, G. Galfano, A. Bobbio e M. Grassi per la parte dedicata al Gruppo N e alla psicologia della percezione. Cfr. L. M. Barbero, F. Pola, S. Salvagnini, *L'occhio in gioco. Percezione, impressioni e illusioni nell'arte*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2022; G. Bartorelli, A. Bobbio, G. Galfano, M. Grassi (a cura di), *L'occhio in gioco. Il Gruppo N e la psicologia della percezione*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana, 2022.